

Présent fait aux lecteurs de
Lire Debord,
traitant des curiosités et difficultés
rencontrées dans l'ouvrage

Texte définitif

Luc Mercier

Pour un meilleur usage de *Lire Debord*

Lire Debord est un livre précieux. On y découvre Debord travaillant à ses films *La Société du spectacle* et *In girum*, les thèmes auxquels il est particulièrement sensible à la fin de sa vie, ou encore les notes prises pour *Commentaires sur la société du spectacle* et qui n'ont été pas utilisées.

Précieux, *Lire Debord* l'est également parce qu'il donne à voir Debord non en homme morcelé, tel que le présentent les docteurs en quelque chose, mais tel qu'en lui-même.

Cependant, *Lire Debord* recèle aussi des difficultés. De l'aveu même des éditeurs, le déchiffrement, l'explicitation ne leur ont pas toujours été faciles.

Afin de rendre le livre plus accessible, *Présent fait aux lecteurs* propose les sources des citations qui n'ont pas été établies ou qui le sont faussement, une analyse de l'écriture d'*In girum*, la première approche de la rhétorique debordienne (je développerai cet aspect dans un ouvrage ultérieur), l'élucidation de thèmes essentiels : construction des situations et jeu de l'histoire, Dante et Lowry, féodaux-ludiques, critique de l'art et art critique, poésie chinoise, antinomies et dialectique, baroque, fête théâtrale et situation, influences d'Eisenstein, de Welles ou de Bresson...

Le lecteur s'étonnera peut-être que je rapproche souvent un texte de Debord d'un autre texte de lui, mais ainsi Debord est compris à partir de lui-même. Une phrase en éclaire une autre, fait apparaître une nuance, révèle une évolution ou une permanence. Je n'interviens qu'en second.

Présent fait aux lecteurs a été commencé en janvier 2019, et les premières versions en ont été communiquées à quelques amis et connaissances ainsi qu'aux éditeurs de *Lire Debord*. Remis sur le métier, amendé, augmenté, il reçoit aujourd'hui son ultime version. La distribution en sera un peu élargie.

L.M.

ADDITIFS

PP. 37-42

Ensemble de notes sur le projet Mai 68 avant ans après

À l'occasion du vingtième anniversaire de Mai 68, Debord songe à une anthologie de documents publiés par l'Internationale situationniste pendant les journées de Mai (cf. la note « Mai 68 / 88 », *Lire Debord**, p. 37). Le projet ne verra pas le jour. En l'année 1987, ce n'est finalement pas un projet tourné vers le passé mais vers le présent qui retient Debord : *Commentaires sur la société du spectacle*, qui analyse la puissance acquise par le spectacle depuis la parution de *La Société du spectacle*, soit une vingtaine d'années.

Pour l'anthologie, Debord prévoit une préface qui fera le point « sur le problème *subjectif* de l'IS alors. Ses limites (étalées à Venise), et son *rare mérite* ». La préface contiendra aussi une réponse à un article de Claude Roy (cf. note « Édition des *textes de 68 / MAI 88* », *LD*, pp. 37-38).

Quand Debord parle de « problème *subjectif* de l'IS », il fait allusion à « l'esprit "pro-situ" » qui gagne l'organisation après Mai et qui domine la conférence de Venise en septembre 1969 (cf. *Œuvres***, p. 1135). Par « rare mérite », il désigne l'action de l'IS en Mai : « non seulement avoir été à l'origine, mais avoir occupé à *mesure la meilleure place* (critique de l'instant même) ». Un peu plus loin, Debord définit le rôle de la théorie alors : non se servir de l'occasion pour se faire connaître, mais se servir d'elle-même pour comprendre ce qui se passe et agir en conséquence (*LD*, p. 39).

L'article de Claude Roy auquel Debord fait référence, c'est le texte « Les mots et les balles ». Publié en décembre 1984 dans *Le Nouvel Observateur*, l'article revient sur l'assassinat de Gérard Lebovici perpétré en mars de cette année-là (il est reproduit dans *LD*, pp. 43-45). L'article n'est pas hostile, mais il contient un reproche que Debord trouve injuste. Debord ne précise pas, mais sans doute s'agit-il de la phrase où Roy déclare que la pensée de Debord « semble un peu trop certaine que les événements ne l'ont "pas une seule fois"*** démentie ».

À ce reproche, Debord répond que la théorie critique n'est pas un discours scientifique (voir *LD*, pp. 38-42) et que s'il a théorisé le caractère possible, nécessaire d'une révolution sociale, il n'a donné aucune assurance sur son triomphe. Il ajoute qu'en Mai le cours des événements ne dépendait pas que de lui.

Debord élargit la question : le révolutionnaire a-t-il à espérer un gain ?

Pour lui, le révolutionnaire n'a pas à se préoccuper de gagner, mais à agir conformément à son être. Sa tâche est de montrer que la totalité est contradictoire, qu'elle va inéluctablement vers son effondrement, et de « le démontrer *par l'expérience* ». « C'est une obligation humaine parfaitement suffisante. (Ainsi, on suit le qualitatif de l'être). »

Si le révolutionnaire n'a pas à escompter de récompense (aucun situationniste n'a tiré de profit du mouvement), il n'a pas non plus à se soucier d'un éventuel échec. Debord déclare froidement qu'après la révolution, « *cela peut même être pire* » (note « Anti-Roy / 88 – Très important / dire mieux », *LD*, pp. 41-42, italique de GD).

Cette idée de l'échec possible est présente dans toute l'œuvre de Debord. Il écrit ainsi dans « Préface à la quatrième édition italienne de *La Société du spectacle* » : « Celui qui lira attentivement ce livre [*La Société du spectacle*] verra qu'il ne donne aucune sorte d'assurance sur la victoire de la révolution [...] » (*Œ*, p. 1472). Idée réaffirmée dans *Panegyrique I* (1989) ; parlant de son « parti pris de démentir toutes les autorités » et de ce qu'il pouvait en sortir de positif, Debord conclut qu'il valait mieux ne pas trop s'interroger (cf. *Œ*, p. 1678).

* Dans la suite du texte, *LD*.

** Dans la suite du texte, *Œ*.

*** Claude Roy cite la « Préface à la quatrième édition italienne de *La Société du spectacle* », 1979 (*Œ*, p. 1465, Gallimard).

Pour ce qui concerne ses prévisions, Debord en dresse une liste dans la note « Mes “prévisions sûres” » (*LD*, p. 40) et montre qu’elles ont été confirmées. Précisions sur le « livre des *Tracts en mai* » mentionné dans la note « Sur le projet “1988” / SUR MAI 68 (VINGT ANS APRÈS) », *LD*, p. 37. L’ouvrage a pour titre complet *Des tracts en mai 68* et a été publié par Champ Libre en 1978 pour le dixième anniversaire de Mai. En 1988, Debord souhaite revenir sur ce livre pour en mettre pleinement en lumière la signification. Consacré au « discours de Mai » et paru en 1975 aux presses de la Fondation nationale des sciences politiques, *Des tracts en mai 68* analyse un échantillon représentatif des textes distribués par les organisations de gauche et d’extrême gauche. S’appuyant sur des méthodes quantitatives, les auteurs proposent une double description : un panorama lexical de l’événement et une analyse des contenus. Incidemment, ils établissent l’extrême originalité de la parole situationniste.

Guy, que prétends-tu dans le monde ?

Debord aborde la question de sa réussite ou de son échec dans *In girum imus nocte et consumimur igni*, soit dix ans avant la note « Anti-Roy / 88 ». Il réfute les termes mêmes de la question. À la réussite ou à l’échec « dans les affaires du monde » (la réussite ou l’échec dans leur acception ordinaire), il oppose ses « prétentions démesurées » (*Œ*, p. 1401).

Il existe dans *Poésie, etc.* (p. 454, « La Librairie de Guy Debord », éd. L’Échappée) une version primitive, relativement développée, du paragraphe d’*In girum*. Elle explicite la formule ramassée du film.

PP. 63-73

Ces pages rassemblent des notes ayant trait à la Fronde.

Alors que, pour les éditeurs de *LD*, ces notes semblent liées à un projet de texte, elles me paraissent plutôt se rapporter au projet de film *Les Aspects ludiques manifestes et latents dans la Fronde* annoncé en quatrième plat de couverture de *Contre le cinéma* (1964). Ce projet ne fut pas mené à terme.

Précisons que si le projet de film sur la Fronde n’a pas abouti, Debord consacre aux féodaux-ludiques les thèses 137 et 140 de *La Société du spectacle*. En résumé, les féodaux se caractérisent par le jeu avec le pouvoir (jeu historique), mais l’avènement de la monarchie absolue les prive de ce jeu et « toute vie historique particulière a dû consentir à sa perte ».

P. 63

« pour PR / FR »

Dans cette longue note, Debord se réfère à l’épisode des *Trois Mousquetaires* au cours duquel Richelieu est supposé donner à Milady un billet qui lui confère un pouvoir discrétionnaire (chap. XLV du roman).

Debord livre ici son interprétation de cet épisode : « Alexandre Dumas a exprimé, ludiquement aussi, le style *inverse* de l’État, dans le fameux billet de Richelieu supposé donné à Milady. »

Par « style *inverse* de l’État », il faut comprendre style à l’opposé de celui, ludique, des féodaux. C’est-à-dire le style de la froide raison d’État que figure de façon exemplaire le billet de Richelieu.

Par « ludiquement aussi », Debord indique que Dumas exprime le style ludique des féodaux d’une façon elle aussi ludique, à travers un roman d’aventures.

Le jeune Debord paraît avoir beaucoup apprécié *Les Trois Mousquetaires*. Il s’y réfère à plusieurs reprises :

– dans une autre note de *LD* (cf. p. 65, la note « 17 octobre 1970 », et le commentaire qui lui est ici consacré) ;

– dans une lettre du 30 octobre 1953 à Ivan Chtcheglov *alias* Gilles Ivain (cf. *Le Marquis de Sade a des yeux de fille*, p. 135, Fayard) ;

– enfin, dans *Internationale situationniste* n° 2 (p. 22, déc. 1958).

Dans la lettre à Chtcheglov et *IS* n° 2, le passage des *Trois Mousquetaires* cité est le même : il s’agit d’un dialogue dans lequel est évoquée une querelle sur le Pont-Neuf.

Dans *IS* n° 2, ce dialogue sert de légende à une photo de Patrick Straram, qui n’est pas nommé.

Rappelons les faits. Après avoir rompu avec Straram et Chtcheglov en 1954, Debord renoue en 1958 avec Straram qui vit désormais au Canada. Photo et légende fonctionnent comme un signe de reconnaissance, compréhensible seulement d’un très petit cercle d’amis.

La référence au Pont-Neuf ne doit sans doute rien au hasard. Ce pont qui relie Saint-Germain-des-Prés aux Halles, Debord et Straram l'ont assurément traversé à de multiples reprises. Et qui sait, peut-être s'y sont-ils une fois querellés.

Travail d'interprétation

Comme le montre le billet de Richelieu, Debord se livre à un travail d'interprétation des textes particulièrement fin. La séquence de *La Société du spectacle / film* où apparaît le *Serment du Jeu de paume* (l'esquisse à la plume et encre de David, 1791, qui se trouve aujourd'hui au Musée national du château de Versailles) indique que Debord fait preuve de la même attention à l'égard de l'image. Voyons cela.

Dans le film, le *Serment* est associé à la première phrase de la thèse 141 de *La Société du spectacle* :

« La victoire de la bourgeoisie est la victoire du temps *profondément historique*, parce qu'il est le temps de la production économique qui transforme la société, en permanence et de fond en comble » (Œ, p. 1238).

Traditionnellement, la critique d'art interprète le *Serment* comme célébrant la victoire de la bourgeoisie. Et le vent qui soulève le rideau comme le vent de liberté qui souffle sur *ce moment*.

Au premier abord, il en va de même dans le film. Cependant, Debord propose trois vues du *Serment* : un plan d'ensemble (1), un plan moyen sur les représentants des trois ordres (2), et un gros plan sur un rideau soulevé par le vent (3).

Que signifie ce découpage ? L'intention de Debord apparaît clairement dans un synopsis déposé à la BNF. Debord note que le vent qui soulève le rideau, c'est le vent de *l'histoire* qui souffle *par la gauche*.

Ces trois plans n'illustrent donc pas seulement un *moment historique* (plans 1 et 2), mais une *dynamique historique* (plan 3). Bientôt, le prolétariat va revendiquer de « *vivre le temps historique qu'il fait* ».

En bas de page 63, on peut lire la mention « SdS 6/12 ».

Cette abréviation signifie *La Société du spectacle*, chapitre 6 sur 12. L'indication permet de dater la note des années 1964 ou 1965. À cette époque en effet, le livre est structuré en 12 chapitres (cf. lettre à Raoul Vaneigem, Œ, p. 682 ; Debord y donne les intitulés des 12 chapitres). Dans la version publiée, il n'en compte plus que 9.

Se fondant sur la mention « SdS 6/12 », les éditeurs de *LD* relient cette note à l'actuel chapitre 6, « Temps spectaculaire ». Mais étant donné son contenu (la Fronde), la note correspond en réalité au chapitre 5, « Temps et Histoire ».

« SUR LES "FÉODaux PERDUS" »

N. Breton : il s'agit de Nicolas (ou Nicholas) Breton (1545-1626), auteur anglais mentionné par Lewis Mumford dans *La Cité à travers l'histoire*, chap. « Cours, parades, capitaux », p. 477 (Le Seuil, 1964).

« 17 octobre 1970 »

Le ballet de la Merlaison est évoqué dans *Les Trois Mousquetaires*, chapitre XXII, roman dont on a vu l'intérêt que Debord lui porte. Écrit et dansé par Louis XIII en 1635, ce ballet est ce qu'on appelle une « fête de cour ». Il inclut danse, musique, chant et comédie. Enfin, ce ballet est d'une importance historique certaine sur le plan musical. Il marque en effet la transition entre la musique de la Renaissance et le baroque musical.

Sur la fête de cour, voir le texte placé après l'alinéa 5 du commentaire consacré dans le présent travail à la note « FLM », *LD*, p. 98, et intitulé « La construction des situations, de la révolution culturelle à la révolution sociale ».

P. 64

Note sans titre placée entre deux autres intitulées « PR / FR »

Comme le signalent les éditeurs, Debord se réfère ici au livre *Le Prince errant* de Louis Dumont-Wilden (1934). Ajoutons qu'il s'agit d'un livre consacré au prince Charles-Édouard Stuart et à sa tentative de s'emparer par les armes et pour le compte de son père des couronnes d'Angleterre et d'Écosse en 1745.

Au détour de la thèse 140 de *La Société du spectacle* qui porte sur le « nouveau temps irréversible de la bourgeoisie » (fondé sur le travail et conséquemment sur la perte de « toute liberté historique

particulière »), Debord évoque « les guerres de la Fronde et le soulèvement des Écossais pour Charles-Édouard », ultimes combats des féodaux-ludiques contre la « monopolisation de la vie historique par l'État de la monarchie absolue ».

Dans la note de *LD*, Debord précise : « citer les pages 57 et 58 » de Dumont-Wilden. Tout porte à croire qu'il pense citer ces pages dans le film *Sur les aspects ludiques manifestes et latents dans la Fronde*. Quant aux aspects qui l'interpellent, il s'agit de toute évidence de l'appel à la « fidélité dynastique » que lance Charles-Édouard à la noblesse écossaise (dans *La Société du spectacle*, thèse 137, Debord fait de la fidélité, et de sa contestation, le ressort de la vie historique des féodaux-ludiques), à la « folle entreprise » du prince, à sa « jeunesse » et à son « pouvoir de séduction ».

P. 67

« **PR / FR ?** »

Dor : Romuald Dor de la Souchère, professeur de français, latin, grec, au lycée Carnot de Cannes. Debord est son élève pendant sa seconde en 1948-1949.

En 1950, Debord assiste chez ce professeur à la projection de deux films d'Eisenstein : le *Cuirassé Potemkine* (film réalisé en 1925, mais interdit en France jusqu'en 1952) et *¡Que viva México!* (1930) (cf. lettre à Hervé Falcou, *Le Marquis de Sade a des yeux de fille*, p. 58).

« **De la préface de Louis Moland (Garnier)²⁴** »

Dans cette note, Debord reproduit un long extrait d'une préface de Louis Moland. Le titre du livre n'est pas précisé.

Dans la notule 24, les éditeurs de *LD* disent que ces lignes pourraient provenir de la préface de Moland pour *La Divine Comédie* de Dante, mais diverses caractéristiques historiques mentionnées dans la préface (« cette époque du XVe siècle », « l'occupation anglaise », « la juridiction royale »...) interdisent une telle hypothèse.

En réalité, le texte est un extrait de la préface de Moland pour son *François Villon, Œuvres complètes*, éd. Garnier, s.d. Le passage qui intéresse Debord figure en pp. XXIV-XXV.

P. 70

« **PR / FR** »

Debord attribue la phrase « on se demande quand on dormait à cette époque » à Courteault. Je ne l'ai pas retrouvée chez cet auteur, mais chez Lorris (*Le Cardinal de Retz*, p. 149, Club du livre d'histoire).

P. 84

2e ligne en partant du haut de la page

<marche>, lire probablement : march., abréviation de marchandise.

P. 87

« **Montage. (2 juin 1973)** »

Rédigée pour le montage de *La Société du spectacle*, la note mentionne quatre films détournés.

Précisions sur ces films :

- *Plus fort que la nuit (Stärker als die Nacht)*, film est-allemand de Slátan Dudow, de 1954.
- *Johnny Guitare* (lire *Johnny Guitar*), film américain de Nicholas Ray, lui aussi de 1954.
- *La Charge de la Brigade légère* : il existe deux versions de ce film. La première (héroïque) a été réalisée par Michael Curtiz en 1936, la seconde (satirique) par Tony Richardson en 1968.

Contrairement à ce qu'indique la note, ces films ne seront pas utilisés dans *La Société du spectacle / film*, mais dans *In girum*.

- *Les Marins de Kronstadt* : film soviétique d'Efim Dzigan, de 1936.

La liste est loin d'être exhaustive, Debord détourne une douzaine de films dans *La Société du spectacle*.

P. 88

« **Nuit du 4 au 5 juin 1973** »

À propos de *Sur Passage de quelques personne à travers une assez courte unité de temps*, Debord remarque : « on savait ce que je détournais : → un documentaire – et son commentaire ». S'agissant

de *La Société du spectacle / film*, il relève simplement : « Il n'y a pas de précédent. » Explicitons : avec ce film, Debord *ne détourne pas* une forme, il *crée* une forme : le film de théorie critique. Les années 1970 sont encore des années d'invention dans le cinéma. Ainsi Losey crée-t-il une forme – le film-opéra (à l'opposé de l'opéra filmé) – avec son *Don Giovanni* (1978). Cet essai n'aura pas plus de prolongements que celui de Debord.

P. 89

« **Note du 4 au 5 juin 1973** »

et

P. 91

« **La Société du spectacle / Film (26 juin <1973>)** »

Dans ces notes sur le projet *Société du spectacle / film*, Debord traite du « montage des attractions » théorisé et pratiqué par Eisenstein.

Dans la première note, Debord envisage des montages des attractions accompagnés de placards (ou cartons) pour créer des contrepoints au commentaire.

Dans le scénario publié, Debord ne signale qu'un montage des attractions : des fusiliers marins que l'on a fait monter à bord du *Potemkine* et qui refusent de tirer sur leurs camarades mutinés, puis « des écolières anglaises [qui] manifestent intensément leur approbation » (*Œ*, p. 1237). Ce montage n'est pas accompagné d'un placard. Trois remarques.

1. Pour Eisenstein, le montage des attractions est un assemblage de scènes autonomes, au fort impact visuel, et non, comme on le croit souvent, un montage reposant sur une attirance entre les plans. Debord utilise le terme de « montage de attractions » à bon escient, en fin connaisseur d'Eisenstein.

2. Avec le montage fusiliers / écolières, Debord rend un hommage appuyé à Eisenstein. Ce montage est en effet une *mise en positif* d'un très célèbre montage des attractions du cinéaste russe : le massacre des ouvriers par l'armée russe suivi de l'égorgement d'un animal à l'abattoir (ce montage se trouve dans *La Grève*).

3. *La Société du spectacle / film* se termine sur un montage des attractions : des extraits de *La Charge fantastique* associés à des extraits de *Mr. Arkadin*. On relèvera qu'à la différence du montage fusiliers / écolières, celui-ci n'est pas signalé dans le scénario et qu'il est accompagné d'un placard (une réflexion de Clausewitz sur la formation du caractère).

Dans la seconde note, Debord affecte au montage des attractions une fonction complémentaire. Le montage « attractions-détournements » sera utilisé non pour « faire beau », mais « SCANDALEUX, choquant, dur, révoltant ».

Pour finir, on rappellera que Debord mentionne le montage des attractions dès 1956 dans l'article « Au vestiaire », in *Potlatch* n° 25.

Présences d'Orson Welles

Dans *Lire Debord* (et ailleurs), Debord ne se réfère pas à beaucoup de réalisateurs. Hormis Eisenstein, on compte Welles – cf. « FLM », *LD*, p. 101, et le commentaire qui en est fait ici – et Bresson – cf. « Pour *Film* n° 2 (23 décembre 1975) », *LD*, p. 125, et son commentaire dans le présent ouvrage. C'est peu.

Signes de l'intérêt qu'il porte à Welles, Debord détourne la séquence du bal masqué de *Mr. Arkadin* à la fin de *La Société du spectacle / film*. Et dans *In girum*, il détourne quelques plans du *Troisième Homme* de Carol Reed, film dont Welles est co-scénariste et où il tient l'un des deux rôles principaux.

De ce film, Debord utilise la séquence où le héros *négatif* (incarné par Welles) se montre un instant avant de disparaître (dans ce personnage qui se montre sans se montrer, on reconnaîtra Debord). Il utilise aussi les images de Vienne la nuit, qui donnent à voir un décor urbain onirique, et celles d'un café de nuit, qui évoquent le Paris des années 1950 et les cafés fréquentés par Debord et ses amis.

Debord songera à Welles comme voix off pour une version anglaise d'*In girum*.

P. 92

« **Un projet film long-métrage** »

« À TRAVERS L'EUROPE » : Debord fait ici référence au poème d'Apollinaire, *Calligrammes*, 1918.

P. 94

« Possibilités cinématographiques générales (pour différents films) »

Dans cette note apparaît pour la première fois la rubrique « UNDER ». Ce seul mot ne fournit guère d'indication sur ce qu'il désigne.

Selon les éditeurs de *LD*, « Under » pourrait trouver son origine dans l'épithète de R.L. Stevenson, dont Debord cite un extrait dans la note « Pour UNDER » (*LD*, p. 228). Le problème est que dans cette note, Debord ne cite pas le vers de Stevenson où figure le mot « Under » (« Under The Wide and Star Sky », « Sous le grand ciel étoilé »).

Par ailleurs, toujours selon les éditeurs de *LD* (cf. p. 260, la notule 49), « Under » serait « la mention utilisée d'abord pour désigner le projet "APO" » pour « Apologie ». Pour davantage de précisions, voir *LD*, p. 208.

Je propose une interprétation différente. Selon moi, le terme « Under » renvoie au roman de Malcolm Lowry *Under The Volcano* (*Au-dessous du volcan*) dans lequel Debord s'est largement reconnu.

L'action du roman se déroule sur fond de guerre d'Espagne – en passe d'être perdue – et le personnage central est un alcoolique – en lutte contre la *séparation*.

Il me semble que sous le terme « Under », Debord range des notes en vue d'un long-métrage qui entremêle, comme *Au-dessous du volcan*, histoire d'une époque et histoire personnelle. La prise de notes pourrait avoir commencé juste après le tournage de *Critique de la séparation* (Debord ne réalisera ce long-métrage que bien plus tard, en 1977 ; ce sera *In girum*).

Nombreux sont les éléments qui établissent la passion de Debord pour *Au-dessous du volcan* et qui confortent mon hypothèse :

– dans lettre de 1960 à Patrick Straram, Debord montre combien il se reconnaît dans le roman de Lowry et raconte s'être soumis au « jeu influentiel » du roman lors d'une dérive récente (cf. *Correspondance*, vol. II, p. 40 et suivantes) ;

– l'année suivante, il fait de la phrase d'*Au-dessous du volcan* « Combien de bouteilles, depuis lors ? Dans combien de verres, dans combien de bouteilles s'était-il caché, seul depuis lors » un des sous-titres de *Critique de la séparation* ;

– dans une lettre de 1962 à Michèle Mochot-Bréhat, Lowry est qualifié d'« ami » ;

– dans *Panégyrique I*, figure une liste des alcools bus qui n'est pas sans rappeler celle que propose Lowry dans *Au-dessous du volcan* juste après la phrase : « Combien de bouteilles, depuis lors ? Dans combien de verres, dans combien de bouteilles s'était-il caché, seul depuis lors » ;

– enfin, dans une note de *LD* (p. 247), Debord fait figurer le Consul G. Firmin parmi les « hommes *les meilleurs* que j'ai connus » « dans les livres ».

En ce qui concerne « APO », le terme me paraît être une rubrique sous laquelle Debord rangeait les notes destinées à des projets à dimension autobiographique, mais pas autrement définis. Ces notes fourniront de la matière pour *In girum* et les *Panégyriques*.

PP. 94-95

« FLM. Théorie générale. Très important. »

À n'en pas douter, le passage suivant a été rédigé hâtivement :

« Mais être si vrai, comme critique *de base* sur (contre) toute ma vie et *tout le langage* que l'on n'a jamais vu cela !

(Peut-être ailleurs, comme essai de base, "confession" » + beaucoup de nouvelle théorie révolutionnaire.)

Mais en tout cas pas dans le cinéma où on a une formidable possibilité d'*illustration et concrétisation* de toutes ces considérations (et *aussi* en CONTREPOINT ébauche de dialectique...) »

Je propose la réécriture suivante :

Mais être si vrai, comme critique *de base* sur (contre) toute ma vie et *tout le langage*, que l'on n'a jamais vu cela !

(Cela pourrait être tenté ailleurs que dans le cinéma, comme essai de base, avec « confession » + beaucoup de nouvelle théorie révolutionnaire.)

Mais en tout cas, cela n'a pas été fait dans le cinéma où l'on a pourtant une formidable possibilité d'*illustration et concrétisation* de toutes ces considérations (et *aussi* en CONTREPOINT, ébauche de dialectique...).

P. 96

« **Langage cinématographique FLM** »

Debord se prononce pour un langage cinématographique fait de signes et contre un langage faisant appel au symbole, à l'irrationnel. Anne Souriau met en lumière ce qui lie symbolisme et irrationnel : « Le symbole ne doit pas être confondu avec le signe, car il n'est pas conventionnel et intellectuel, mais appel de l'imagination sensible vers un spirituel qu'il suggère sans le signifier. »

P. 98

« **FLM** »

Cette note semble avoir été écrite au début des années 1960, alors que Debord commence à réfléchir à son long-métrage autobiographique. Comme elle appelle plusieurs et longs commentaires, je la redonne *in extenso*.

« 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). Moi 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...).

Cf. le “dos” de la LA NUIT³⁶. Ce mode <mot non déchiffré> n'existe pas encore... »

1. « Ce mode <mot non déchiffré> »

Lire très certainement : ce mode d'expression (voir l'alinéa 2).

2. « Cf. Le “dos” de LA NUIT³⁶ »

Contrairement à ce que suggère la notule 36, « LA NUIT » ne renvoie pas au film d'Antonioni, mais au texte figurant sur le quatrième plat de couverture du roman *La Nuit* de Michèle Bernstein (Buchet-Chastel, 1961). Le texte, signé M.B. (Michèle Bernstein) dans l'édition originale, n'a pas été repris dans la réédition Allia (2013). Comme il rend plus clair le mode d'expression que vise Debord pour « FLM », il n'est pas inintéressant de le citer en entier :

« “Un mode satisfaisant d'expression”, écrit Henri Lefebvre dans LA SOMME ET LE RESTE, “devrait livrer spontanément l'incertitude du vécu et la certitude du réel (donc du possible, de l'avenir, du 'destin') qui s'y trouve. Il ne se fonderait donc ni sur la liberté de l'acteur ni sur le déterminisme du caractère ou du 'personnage', mais sur les degrés variables de liberté et de volonté, sur le devenir qui déçoit et emporte la liberté et la volonté, sur le conflit infiniment compliqué de l'aliénation et de la lutte contre l'aliénation...”

» Cette phrase exprime le schéma de LA NUIT, dans laquelle un moment, le possible qu'il contient pour les deux personnages en cause, se présente en même temps que sa dénonciation par le futur : ce qui, de ce possible, se dégrade. On a mis à contribution les procédés, les outrances, du genre qu'il est convenu d'appeler “nouveau roman”, qui n'est rien d'autre qu'une tentative de restauration d'une forme romanesque post-joycienne. On trouvait la même anecdote dans TOUS LES CHEVAUX DU ROI, mais utilisant alors, aussi excessivement, l'autre ton à la mode : le récit sec, désinvolte et bref. Donc plus simple, et plutôt moins vrai.

» La qualification de “parodique” ne convient pas à ce procédé, d'abord en ce sens qu'elle impliquerait une reconnaissance d'un quelconque sérieux des “modèles”. Dans la mesure où, au contraire, des [*sic*, lire ces] deux types de relation erronés, exagérés, permettent d'encadrer une certaine vérité, cette vérité réside principalement dans l'insignifiance de l'histoire elle-même, bien accordée aux conventions extrêmes de son écriture.

» La dégradante division du travail, qui conduit beaucoup de gens à se satisfaire, déjà, d'être définis comme des intellectuels ou des artistes, ou plus étroitement comme des romanciers, en vient même à les fixer en tant que producteurs spécialisés d'un des quelques genres actuellement vendables de cette écriture romanesque. Ainsi tant d'auteurs en viennent à respecter le genre qu'ils pratiquent, pour la seule raison que c'est ainsi qu'ils savent écrire. C'est, tout au contraire, une distance qui est marquée ici : à l'intérieur de LA NUIT ; entre LA NUIT et TOUS LES CHEVAUX DU ROI ; et envers ce qu'il y a d'insatisfaisant dans tout récit.

» “Un mode satisfaisant d'expression”, plus encore qu'à sa capacité de “livrer spontanément l'incertitude du vécu et la certitude du réel”, se reconnaît à son pouvoir de modifier un tel rapport de forces (au lieu de le transmettre plus tard comme souvenir). Il n'existe pas encore. »

3. Sur la dénonciation de l'acteur jouant le rôle de Debord, voir dans *LD*, p. 93, la note « Projet film long-métrage, 4 » où la même idée est abordée.

4. « Nous [Barbara et moi] valorisons le passage et, en même temps, refusons de changer (vieillir, mourir). »

Valoriser le passage, le devenir, tout en refusant de vieillir, mourir : une contradiction que Debord vit sans pouvoir l'assumer au début des années 1950.

Dans *Sur le passage de quelques personnes*, film bilan des années 1950, Debord évoque cette contradiction. On peut y entendre la voix 2 (Debord) affirmer la valorisation du passage : « "Notre vie est un voyage – Dans l'hiver et dans la nuit. – Nous cherchons notre passage..." » (Debord cite ici l'épigraphe du *Voyage au bout de la nuit*), tandis qu'un peu plus loin la voix 1 (le speaker) caractérise Debord et ses amis par leur « refus du temps et du vieillissement ».

À l'époque, la thématique du refus du vieillissement est en effet très présente. Peu après le tournage de *Sur le passage de quelques personnes*, Michèle Bernstein y fait allusion dans son roman *Tous les chevaux du roi* (1960). À la jeune Carole (Michèle Mochot-Bréhat) qui ressent amèrement son passage de l'adolescence à l'âge adulte, Gilles (Guy Debord) répond :

« Aucune importance [...]. Nous avons sans doute trouvé une méthode pour rester adolescents, ou tout comme. Nous ne vieillirons qu'en dernière extrémité. On te mettra dans le complot.

– Bien, sourit Carole, je ne serai jamais triste.

– Ah si, lui dis-je [Geneviève, Michèle Bernstein], il faut être triste. Énormément. Sans quoi tu vieilliras tout de suite.

– Alors, vous l'êtes beaucoup ?

– Moi ? Affreusement, dit Gilles » (pp. 30-31, Allia).

C'est seulement en 1967 avec *La Société du spectacle* que la contradiction sera levée. Sur cette contradiction, sa résolution, et les diverses reprises de l'épigraphe du *Voyage au bout de la nuit* par Debord, voir dans le présent travail le commentaire sur la note « Florence, 31 octobre 1972 (pour APO) / et Film n° 2 », *LD*, p. 229.

Réalité et fiction

Les romans de Michèle Bernstein – *Tous les chevaux du roi*, 1960, *La Nuit*, 1961 – racontent en deux styles différents la même intrigue : les amours que vit le couple Gilles (Guy Debord) et Geneviève (Michèle Bernstein) en 1957.

Les deux récits sont et ne sont pas autobiographiques. Si la plupart des détails sont réels, le *libertinage* que pratique le couple dans le roman – Bernstein plagie ici des *Liaisons dangereuses* – ne correspond pas au régime passionnel sous lequel vivent Debord et Bernstein, celui des *amours pivotales*.

5. « Je ne puis à la fois (hélas...) être dans la procession et la regarder passer »

Pour compléter ce qui vient d'être dit sur Debord et la contradiction valoriser le passage du temps / refuser de vieillir, il convient de se reporter à deux notes de 1959 publiées dans *Œuvres*.

Dans la note « Théorie situationniste » (*Œ*, p. 463), Debord mentionne diverses antinomies (dont « être dans la procession »). Il en souligne le caractère de « nécessité vulgaire » et voit dans le baroque multipolaire, dans la situation construite, un moyen d'y échapper :

« Ce doit être une vieille revendication de l'esprit humain, refuser cette dure nécessité vulgaire : on ne peut être à la fois avec telle ou telle femme, à la mer et à la montagne, ivre mort et lisant Hegel, dans la procession et la regardant passer, dedans et dehors. (Et pourtant il faudrait...)

» Voir aussi que cette spécialisation dans l'espace se retrouve dans les époques traditionnelles de la vie (jeune et mûr, etc.)

» D'où l'attirance de l'art intégral, du baroque multipolaire, de la "situation". L'idée en urbanisme de "supprimer les marges frontières" (*IS* n° 2) ; le charme de la rencontre de la forêt et de la mer, de la carte du *Larousse* (*IS* n° 1) ».

Ce désir de résoudre les antinomies n'est pas sans rappeler l'espoir formulé par Breton dans le *Second Manifeste du surréalisme* (1929) :

« Tout 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. »

Cependant, alors que Breton place les antinomies et leurs résolutions sur le *plan de l'esprit*, Debord les place sur un *plan matériel*. Différence majeure.

Dans la seconde note (CE, p. 497), Debord revient sur l'attitude baroque comme réponse à l'antinomie, il écrit :

« Sur le complexe architectural

Cf. Ors. L'attitude baroque (= contradiction) par excellence, c'est vouloir à la fois suivre la procession et la regarder passer (être dans la maison et la voir – depuis une maison annexe). »

Bien que la note ne mentionne pas le baroque multipolaire évoqué dans « Théorie situationniste », elle est intéressante car elle indique la source à laquelle Debord puise la notion : le livre d'Eugenio d'Ors *Du baroque* (1935). Le penseur catalan écrit : « [...] l'esprit baroque se reconnaîtra à l'adoption des schémas multipolaires [...] au lieu d'unipolaires ; fondus et continus au lieu de discontinus et découpés. » Bref, l'attitude baroque, c'est la contradiction assumée.

Les situationnistes ont imaginé quelques lieux conçus dans cet esprit :

– dans « Formulaire pour un urbanisme nouveau » (1953), Chtcheglov propose une architecture fondée sur la rencontre du rationnel et de l'onirique ;

– dans « Exercice de psychogéographie » (*Potlatch* n° 2, 1954) ainsi que dans « Introduction à une critique de la géographie urbaine » (1955, CE, pp. 204-209), Debord loue la mise en présence de quartiers de palais et de la mer dans la peinture de Claude Lorrain ;

– dans *IS* n° 3 (1959), l'auteur anonyme (Debord ?) de « L'urbanisme unitaire à la fin des années 50 » évoque la « construction dans la forêt vierge de villes mouvantes », en d'autres termes la construction de villes au delà du discontinu immobile / mobile.

Complexe architectural et psychogéographie

Dans la seconde note, Debord introduit la notion de « complexe architectural » sans la préciser. Trois textes antérieurs permettent d'en cerner les contours (après 1959, la notion disparaît).

– Le premier texte, c'est le scénario (première version) de *Hurllements en faveur de Sade*, qui date de 1952. Debord y présente le « complexe architectural » ou « psychologie tridimensionnelle » (plus tard nommée « psychogéographie ») comme « moyen de connaissance ». On voit par là que dès cette époque, Debord s'intéresse à l'interaction architecture / comportement des individus.

– Le deuxième texte, c'est le « Manifeste pour une construction de situations » rédigé en 1953 (mais resté inédit jusqu'à sa publication dans *Œuvres*). Ici, Debord propose une nouvelle image de la maison qui repose sur une « nouvelle conception de l'ameublement, de l'espace et de la décoration de chaque pièce » ainsi que sur une « nouvelle utilisation des sensations thermiques, des odeurs, du silence et de la stéréophonie ». Le tout aboutissant à « créer un climat, ou un heurt de plusieurs climats ». Debord précise que cette nouvelle image de la maison doit être élargie au complexe architectural. Pour conclure, il met l'accent sur les aspects baroques et ludiques que le complexe architectural doit revêtir.

– Dernier texte : le « Mode d'emploi du détournement » (1956), dans lequel Debord et Wolman traitent notamment du rôle que le détournement est appelé à jouer dans le complexe architectural. Ils écrivent :

« Dans la mesure où la nouvelle architecture semble devoir commencer par un stade expérimental baroque, le **complexe architectural** [...] utilisera vraisemblablement le détournement des formes architecturales connues, et en tout cas tirera parti, plastiquement et émotionnellement, de toutes sortes d'objets détournés : des grues ou des échafaudages métalliques savamment disposés prenant avantageusement la relève d'une tradition sculpturale défunte » (CE, p. 228).

Antinomie et humour

À défaut de résoudre concrètement l'antinomie « Je ne puis à la fois (hélas...) être dans la procession et la regarder passer », les situationnistes en ont proposé diverses variantes humoristiques. Voir *LD*, pp. 174-175, note « 5. Argot situationniste » et son commentaire dans le présent ouvrage.

La construction des situations, de la révolution culturelle à la révolution sociale

La « situation construite » qui vient d'être évoquée n'est pas une notion stable. Au fil du temps, elle connaît une évolution notable.

Alors qu'au début de l'IS, la construction de situation est liée à un projet de révolution dans la culture, elle disparaît peu à peu après 1961. À partir de cette date en effet, les situationnistes pensent que la révolution culturelle doit être intégrée dans un plus vaste programme, la révolution sociale.

Dans « Instructions pour une prise d'armes » (*IS* n° 5, 1961), l'idée de construction de situation fait ainsi place à celle de « construction libre de tout l'espace-temps de la vie individuelle ». Quelques années plus tard, dans *La Société du spectacle*, Debord donne à cette idée sa formulation complète. Il écrit que la révolution prolétarienne à venir porte en elle « cette critique de la géographie humaine à travers laquelle les individus et les communautés ont à construire les sites et les événements correspondant à l'appropriation, non plus seulement de leur travail, mais de leur histoire totale » (*SdS*, thèse 178).

Que reste-t-il du baroque et du décor, éléments de la construction de situation, dans *La Société du spectacle* ? Un détour par la thèse 189 du livre de Debord s'impose. Cette thèse, pourtant l'une des plus longues et des plus denses du livre, n'a guère suscité de commentaires. Je commence donc par la résumer, puis j'expliquerai ce qui concerne le baroque et le décor.

Bien que la thèse débute par une analyse du baroque, elle propose en réalité une histoire de l'art sorti du mythe et envahi par le temps historique. Dans le cadre de cette histoire, le baroque constitue à la fois le moment *inaugural* de l'*art historique* et, sous le nom du néo-baroque, son moment *terminal*.

Selon Debord, au moment baroque proprement dit, succèdent un émiettement de l'art qui, du romantisme au cubisme, se poursuit jusqu'à une négation complète, émiettement qui s'accompagne de l'échec de diverses tentatives de refonder un classicisme. Au terme de ce processus d'autodestruction, apparaît un néo-baroque qui est la reconnaissance muséale de l'art « de toutes les époques et de toutes les civilisations ».

Au passage, Debord observe que cette fin de l'art coïncide avec la victoire de l'économie autonome et la disparition simultanée d'une élite (les féodaux-ludiques) porteuse d'une part de vie historique (le jeu avec le pouvoir).

Avant d'examiner le début de la thèse, on notera que Debord réutilise probablement ici certains éléments (fête théâtrale, décor d'un lieu construit) datant des années où il cherchait à préciser le contenu de la construction de situation (période Internationale lettriste et premiers numéros de l'*IS*). Mais dans *La Société du spectacle*, ces éléments ne sont plus là que pour illustrer un moment de l'art historique.

Selon Debord, l'art baroque recueille en lui le temps historique qui fonde désormais la société. Cet « *art du changement* » trouve ses plus hautes expressions dans la fête, le théâtre et leur synthèse, la fête théâtrale. Par « fête théâtrale », Debord paraît désigner la fête de cour des XVII^e et XVIII^e siècles, qui est constituée d'expressions artistiques particulières (musique, danse, chant, action dramatique) et de décors à grandes machines.

Debord poursuit en expliquant que dans un monde qui a perdu son centre (fin de l'unité religieuse, fin du rêve politique d'Empire), la fête théâtrale ne trouve son sens que par rapport à son décor, qui est le « centre d'unification » de toutes les expressions artistiques mises en œuvre. Selon une belle formule de Debord, ce « décor d'un lieu construit » est « le *passage*, qui est inscrit comme un équilibre menacé dans le désordre dynamique de tout ».

On remarquera qu'avec la transition de la construction des situations à la révolution sociale, Debord effectue un important changement de focale. Désormais, dans le complexe indissociable que forment l'espace et le temps, *c'est moins l'espace (le lieu construit) que le temps (le jeu de l'histoire) qui prévaut*.

P. 99

Suite de la note « Cinéma / FLM ? » qui commence en page précédente

La « pseudo-chanson » détourne une strophe du « Jour se lève sur la fontaine des Innocents » d'Aragon (*En étrange pays dans mon pays lui-même*, 1945). Debord cite déjà cette strophe en 1951 dans une lettre à Hervé Falcou (cf. *Le Marquis de Sade a des yeux de fille*, p. 88).

Une lecture attentive de Debord montrerait sa sensibilité à la lyrique d'Aragon : le temps vécu, l'histoire, l'amour...

P. 99**« Pour commentaire FLM ? »**

L'expression « tourbillon de la vie » apparaît dans la chanson « Le Tourbillon » de Serge Rezvani révélée par le film *Jules et Jim* (1962). Par son thème – l'amour et la séparation –, la chanson ne pouvait pas ne pas émouvoir Debord.

Si l'on se fonde sur la sortie de *Jules et Jim*, on datera la note de 1962 ou des années qui ont immédiatement suivi.

2^e ligne en partant du bas de la page

« Ghislain » : Ghislain Desnoyers de Marbaix.

Dans *LD*, p. 143, la notule 99 donne quelques informations sur cet ami de Debord. Ajoutons que Ghislain de Marbaix apparaît comme figurant dans une séquence du film *Orphée* de Jean Cocteau (1950), séquence détournée dans *In girum*. Il apparaît aussi dans *Debord, son art et son temps* (1994, *Œ*, p. 1876).

P. 100**« FLM »**

Pour son long-métrage autobiographique, Debord formule le projet suivant : « être si vrai, comme critique *de base* sur (contre) toute ma vie [...] que l'on n'a jamais vu cela ! » (note « FLM. Théorie générale. *Très important* », *LD*, pp. 94-95). Pour être bien comprises, les notes « FLM », qui évoque « Thal » et que nous examinons ci-dessous, et « Soir du 5 mai (pour UNDER) » (*LD*, p. 102), qui évoque « Paille », une autre fille aimée, doivent être rapportées à ce projet.

Thal, c'est Barbara Rosenthal. Christophe Bourseiller a raconté la rencontre de Guy et Barbara à l'automne 1951 (cf. *Vie et mort de Guy Debord*, p. 48, Plon, 1999).

On sait aussi que Barbara apparaît dans le film *Hurléments en faveur de Sade* (1952) comme voix et dans le livre *Mémoires* (1958) comme souvenir. *Mémoires* s'ouvre sur la question et la réponse « Me souvenir de toi ? Oui, je veux ». Or la séquence que Debord imagine ici pour son film s'ouvre de la même façon : « Je me souviens de toi. »*

Quel traitement cinématographique Debord envisage-t-il ? Il songe à « une séquence issue du Lautréamont "beau comme", mais à l'échelle du rapport-image » [lire probablement : du rapport commentaire-image] et remarque : « Ce serait donc très lyrique ». Enfin, il note un exemple de comparaison et donne une indication sur les images souhaitables.

La comparaison est la suivante : « Je me souviens de toi / comme l'aube dans une ville l'hiver. » En fait, le lien avec Lautréamont est ténu. D'une part, les termes de la comparaison debordienne sont de toute évidence moins incongrus que ceux de Lautréamont. D'autre part, Debord supprime le moyen terme « beau », essentiel chez Lautréamont.

Par sa comparaison, Debord associe Barbara aux nuits passées à errer, elle et lui, dans les rues de Paris durant l'hiver 1951-1952, de leur fatigue au petit matin. On se souviendra que l'aube est le moment où les amants se séparent**, et l'hiver la saison où meurt la nature. Ce qui semble placer la relation amoureuse sous le signe de l'échec.

En ce qui concerne les images, Debord précise que « Je me souviens de toi » doit être accompagné de photos d'« un personnage (Thal ?) ». Pour les paroles sur l'aube, il indique seulement que l'image devra être « assez désespérante ». Orientation qui paraît bien confirmer que l'amour de Barbara et Guy est placé sous le signe de la séparation.

Enfin, Debord relève un écueil inhérent au mode d'écriture choisi : la répétition de « Je me souviens de toi » suivi de plusieurs « comme » n'est pas sans rappeler le ton incantatoire d'*Hiroshima mon amour* de Duras (qui, elle aussi, utilise « Je me souviens de toi »). Debord conclut qu'il lui faudra éviter le « ton *Hiroshima* ».

Pour autant, Debord ne rejette pas l'incantation en tant que telle. Au contraire, il en connaît bien la puissance lyrique et l'apprécie. Une autre note de *LD* (cf., p. 106, « Pour film / *ÉLOGE / commentaire* ») nous apprend qu'il réfléchit à une séquence fondée sur la « reprise (poético-incantatoire) » de l'expression « Dans les images d'une époque ».

* Dans le film réalisé – *In girum* –, ce n'est pas Barbara qui tient le rôle de l'aimée à l'époque de Saint-Germain-des-Prés, mais Paille (Éliane Papaï).

** Le thème de la séparation des amants à l'aube est un des genres lyriques (*alba*) fixés par les troubadours. La chanson d'aube de Raimbaut de Vaqueiras en est une belle illustration. Belles

également, les chansons anonymes recueillies dans l'*Anthologie de la poésie française*, Pléiade, tome 1er.

Sur Guy Debord [Gilles], les troubadours et la séparation des amants au point du jour, voir *La Nuit* de Michèle Bernstein (p. 66, Allia).

Debord et la répétition

Dans une lettre inédite (1966) à l'Américain Sean Wilder sur la traduction anglaise du *Déclin et la Chute de l'économie spectaculaire-marchande*, Debord revendique le recours à la répétition :

« Le camarade anglais, en général, avait une tendance à varier les mots, souvent identiques dans mon texte, sans doute pour le rendre plus littérairement élégant (suivant cette tendance que notre Flaubert a imposée d'une façon terroriste à l'écriture française : ne pas ramener le même mot à peu de distance). Ceci s'oppose quelque peu à la lourdeur (d'origine philosophique) de mon vocabulaire dans ce texte. »

Flaubert condamne en effet la répétition à de multiples reprises. Il écrit ainsi à George Sand en 1876 :

« Quand je découvre une mauvaise assonance ou une répétition dans mes phrases, je suis sûr que je patauge dans le Faux ; à force de chercher, je trouve l'expression juste qui était la seule, et qui est, en même temps, l'harmonieuse ; le mot ne manque jamais quand on possède l'idée. »

Pour sa part, Debord rejette cette harmonie érigée en règle. Il lui oppose la répétition, que d'ailleurs il ne réserve pas aux textes à résonance philosophique (la théorie critique). La répétition est une caractéristique importante de son style.

Pour quelles raisons Debord rejette-t-il la règle flaubertienne ? Parce que le langage établi fait partie de l'ordre social établi et qu'à ce titre il mérite d'être mis en question. Cette mise en question est clairement signifiée dans *Sur passage* (1959) par la voix 2, qui est celle de Debord : « On ne conteste jamais réellement une organisation de l'existence sans contester toutes les formes de langage qui appartiennent à cette organisation » (CE, p. 474).

Dans le cadre d'une approche adorniennne, on pourrait ajouter qu'il y a dans ce refus de l'*harmonie* flaubertienne le refus d'un mensonge sur une société *déchirée*.

Un examen rapide montre que chez Debord, la répétition n'a pas toujours la même valeur. Quatre exemples choisis parmi une multitude d'autres.

– Dans l'affiche « Attention ! Trois provocateurs » (1967), CE, p. 748, la fin d'un paragraphe est ponctuée de quatre « après quoi » :

« Après quoi, les deux bons apôtres "justifiaient" leur lâcheté par une autre, en inventant une "menace d'exclusion" qui les aurait paralysés jusqu'aux orteils dans la discussion. Après quoi, ils n'avaient "radicalement" auprès d'autres avoir jamais parlé d'une possibilité d'exclusion, ni trompé leurs mandants, ni téléphoné. Après quoi, il leur fallait obtenir l'élimination de Khayati parce qu'il était témoin de ces supercheries ; et ils pensaient y parvenir en l'accusant systématiquement d'avoir tout inventé pour leur nuire. Après quoi, tout leur est retombé sur la gueule. »

Les trois premiers « après quoi » blessent, le dernier tue.

– Dans *In girum*, le paragraphe sur le changement (CE, pp. 1398-1399) contient cinq fois le radical « change ». Debord insiste sur le fait que la guerre du temps est une guerre sur le changement (non une guerre entre changement et conservatisme, mais une guerre sur deux conceptions du changement).

– Dans *Panegyrique I*, la phrase « On y trouvait en permanence des gens qui ne pouvaient être définis que négativement, pour la bonne raison qu'ils n'avaient aucun métier, ne s'occupaient à aucune étude, et ne pratiquaient aucun art » (CE, p. 1665) contient trois fois le déterminant « aucun(e) ». Debord met l'accent sur une négativité extrême.

– Dans *Panegyrique I* encore, la phrase « Ainsi nos conversations et nos fêtes, et nos rencontres, et nos passions tenaces » est construite sur une polysyndète qui vise l'emphase. Il s'agit pour Debord de créer une impression de richesse, d'intensité, d'exprimer l'éclat de la vie à Champot.

(Exemples tirés d'une étude à paraître intitulée « Guy Debord au miroir d'une stylistique sans sémiotique ». De ces exemples, on tirera un premier enseignement : Debord est plus un *poète du rythme* que de l'image.)

L'indication « Note du 6 avril 1967 » est probablement erronée, il faut sans doute lire : « Note du 6 avril 1964 », c'est-à-dire non pas après, mais avant *Contre le cinéma*. Debord s'y interroge en effet sur l'opportunité de « publier œuvre cinématographique [c'est-à-dire *Contre le cinéma*], alors que je sens ce stade seulement préliminaire de FLM [Film Long Métrage] ». Après la publication de *Contre le cinéma* en août 1964, l'interrogation n'aurait aucun sens.

Suit une « Notice pour Asger Jorn ». Est-elle destinée à fournir des éléments à Jorn qui est chargé de rédiger la préface de *Contre le cinéma* ? Ou à le convaincre de produire le long-métrage que Debord ambitionne de réaliser ? Quoi qu'il en soit, Debord y affirme son assurance de pouvoir désormais être un réalisateur à l'égal d'Orson Welles, ainsi que son choix de l'« art critique » et le rôle déterminant que Jorn a joué dans ce choix.

**« Tout cela doit mener quelque part »,
ou de l'art critique à la théorie critique**

La communication contenant sa propre critique connaît trois moments.

1. L'art critique. Commentant *Sur le passage de quelques personnes* pour Patrick Straram (lettre d'octobre 1960), Debord montre que ce qui fait un art critique, un art critique de l'art, c'est le détournement :

« Au centre de l'expression aujourd'hui, je crois qu'il faut bien voir la place de cette notion de détournement, qui me semble être, à tout le moins, la base de cet "art critique" que peut faire l'IS [...].

Dans la suite de la lettre, Debord précise le sens du détournement, à la fois négation de la culture et ouverture vers un au-delà de la culture :

« Le détournement [...] est inséparablement négation et prélude dans la culture, au tournant de la culture. En prenant le sens le plus large de son apparition, cette maladie de la culture (maladie positive aussi en ce sens qu'elle termine quelque chose, et s'ouvre sur d'autres dimensions, effectives ou revendiquées) peut être diagnostiquée à l'exaspération de la citation (dérisoire dans l'accumulation, et qui rompt avec la « citation » en tant que telle), somme d'allusions à toute une culture, passée ensemble avec l'histoire même que l'on communique : d'où cette remarque banale que les romanciers modernes écrivent pour les romanciers, juste produit du fait que la « culture capitaliste » – si on peut risquer ce non-sens terminologique – est de plus en plus séparée de la masse des gens. »

Peu après, la note éditoriale « L'aventure » d'*IS* n° 5 (déc. 1960) donne des exemples concrets de cet art critique :

- les peintures *modifiées* de Jorn ;
- l'« unité scénique » d'André Frankin : théâtre qui *emprunte* au roman « un style de vie, nulle part atteint ou seulement effleuré » et qui confronte ce style de vie à la réalité des actes dans les situations du quotidien ;
- le film *Critique de la séparation* de Debord, dont le commentaire et la bande-images sont faits de nombreux *détournements*.

Comme *Critique de la séparation*, *In girum* est une œuvre d'art critique de l'art, un film d'art critique. Dans ces deux films, Debord donne certes une représentation de lui, mais fondée sur le détournement, c'est-à-dire indirecte, critique d'elle-même. Ici, la mise en scène (de soi) est une mise à distance (du spectateur).

2. Le tournant de 1961. L'IS, délaissant la recherche d'un « terrain artistique véritablement nouveau » (Debord, *Œ*, p. 586), s'attache désormais à formuler une nouvelle théorie sociale critique. Comme l'exprime l'article « Communication prioritaire » (*IS* n° 7, 1962), la communication qui contient sa propre critique ne concerne plus seulement le secteur de « l'art ou l'écriture », mais tous les modes de communication :

« Tout emploi, pour nous, des modes de communication permis, doit [...] être et ne pas être le refus de cette communication : une communication contenant son refus ; un refus contenant la communication, c'est-à-dire le renversement de ce refus en projet positif. Tout cela doit mener quelque part. »

Étant donné le rôle joué par le détournement dans la communication qui contient sa propre critique, il est des plus significatifs que la phrase « Tout cela doit mener quelque

part » soit elle-même un détournement de la phrase « On sait maintenant que la poésie doit mener quelque part » d'André Breton, « Les Chants de Maldoror », in *Les Pas perdus*.

Moment 3. En 1967, dans le prolongement de ce qu'annonçait « Communication prioritaire », c'est à présent la théorie critique élaborée par les situationnistes qui est appelée à contenir sa propre critique.

Dans *La Société du spectacle*, thèse 205, Debord développe largement cette idée. Il explique que « dans son style même, l'exposé de la théorie dialectique » est négatif « parce que dans l'emploi positif des concepts existants, il inclut [...] l'intelligence de leur fluidité retrouvée, leur destruction nécessaire ». Et ajoute dans la thèse 206 que « ce style qui contient sa propre critique doit exprimer la domination de la critique présente sur tout son passé ». Ce qui se manifeste – au niveau de la forme – « par le renversement des relations établies entre les concepts » (renversement hégélien du génitif, inversion marxienne du sujet et du prédicat) et – au niveau du fond – « par le détournement [...] qui ramène à la subversion les conclusions critiques passées qui ont été figées en vérités respectables, c'est-à-dire transformées en mensonges ».

Aux sources du détournement

Pour Debord, la rencontre avec le détournement a constitué un événement fondamental, décisif. Dans une note de toute évidence tardive, Debord réfute l'idée selon laquelle qu'il écrirait mieux quand il ne détourne pas (cf. « APO », *LD*, p. 231, et le commentaire qui lui est ici consacré). Trois textes jalonnent la découverte et les premières expériences.

En avril 1951, Debord annonce à son ami Hervé Falcou qu'il a achevé la lecture de Lautréamont (cf. *Œ*, p. 36) et lui annonce qu'il jette un certain nombre de ses poèmes. Simultanément, il se lance à corps perdu dans la pratique du détournement (les lettres à Falcou en témoignent abondamment).

En 1954, Debord et ses amis cherchent à donner une force pratique au détournement. Ils créent alors une post-écriture qui vise à influencer le lecteur dans un sens déterminé.

Cette post-écriture est faite de photos, de phrases ou de mots découpés dans des journaux. C'est la « métagraphie influentielle ». Voir le tract « Étrange inauguration d'une galerie de peinture / Les lettristes révèlent leurs méthodes », en particulier le paragraphe « Quant à la métagraphie... » (*Œ*, p. 125). Trois métagraphies de Debord sont reproduites dans *Œuvres*, pages 127-128.

En 1956, Debord et Wolman publient « Mode d'emploi du détournement » dans la revue surréaliste belge *Les Lèvres nues* (cf. *Œ*, p. 221 et suivantes). Les auteurs font le point sur leurs avancées en matière de détournement.

Debord et Wolman commencent par situer le détournement dans ses conditions sociales-historiques. D'une part, la société se trouve dans une phase de « guerre civile » ; d'autre part, le développement des forces productives rendent nécessaires « d'autres rapports au monde et une nouvelle pratique de la vie ».

Dans ce contexte, l'art est entré dans une phase de dépérissement et tous les moyens d'expression sont appelés à « confluer dans un mouvement général de propagande qui doit embrasser tous les aspects [...] de la réalité sociale ». En d'autres termes, tout l'héritage artistique et littéraire va servir à une « propagande partisane », et les notions de « propriété intellectuelle » ou de goût pour les « réalisations "géniales" précédentes » sont obsolètes. Puis les auteurs abordent la pratique du détournement. Détourner consiste non seulement à « corriger une œuvre ou intégrer divers fragments d'œuvres périmées dans une nouvelle, mais encore [à] changer le sens de ces fragments ». De semblables procédés parodiques ont déjà été employés pour créer des effets comiques. Rien de tel ici (mettre des moustaches à la Joconde a perdu tout intérêt). Par l'accumulation d'éléments détournés, il s'agit à présent d'instaurer un « stade parodique-sérieux » de la création : « [...] loin de vouloir susciter l'indignation ou le rire en se référant à la notion d'une œuvre originale », le détournement doit marquer « notre indifférence pour un original vidé de son sens et oublié » et s'employer à « rendre un certain sublime ».

Après avoir rappelé le rôle de Lautréamont dans le détournement (dans *Poésies* comme dans *Les Chants de Maldoror*) et la découverte de la structure analogique de l'image (Reverdy, surréalisme), Debord et Wolman définissent les types de détournement et les lois qui s'appliquent.

Deux types de détournement...

– Le « détournement mineur ». C'est le détournement d'un élément sans importance propre. L'élément tire tout son sens de la « mise en présence » qu'on lui impose.

– Le « détournement abusif ». C'est le détournement d'un élément chargé de sens, « une séquence d'Eisenstein » par exemple. Par un rapprochement nouveau, l'élément assume une portée différente.

... et quatre lois

1. Le détournement tire sa puissance non de l'ensemble des éléments détournés, mais, au sein de cet ensemble, de l'élément détourné le plus lointain.

2. La force d'un détournement est proportionnelle à ce qu'il éveille dans la mémoire. Les déformations des éléments utilisés doivent donc rester suffisamment simples.

3. Le détournement est d'autant moins puissant que la réplique détournée revêt un caractère rationnel (elle se confond alors avec « le banal esprit de répartie »).

4. Le détournement par simple retournement est le plus immédiat, mais aussi le moins efficace (il peut toutefois avoir un aspect progressif).

La généralisation du détournement a pour conséquence – outre ses pouvoirs de propagande – la première ébauche d'un « communisme littéraire », lequel se traduit par la « découverte de nouveaux aspects du talent », la mise à mal des conventions juridiques (droit de propriété intellectuelle), l'apparition d'un puissant instrument culturel au service d'une lutte de classes bien comprise ».

Au passage, les auteurs se démarquent du surréalisme. Ils soulignent que le détournement est à la fois le dépassement de « l'écriture automatique d'ennuyeuse mémoire » et la réalisation de « la fameuse phrase sur la poésie qui "doit être faite par tous" ».

Le détournement a de multiples champs d'application : le roman, l'écriture métagraphique, le cinéma (c'est ici que le détournement sera le plus efficace), l'architecture, l'urbanisme, les titres d'œuvres (littéraires et musicales).

En conclusion, les auteurs évoquent l'« ultra-détournement, c'est-à-dire les tendances du détournement à s'appliquer dans la vie sociale quotidienne ». Sont concernés le langage (création de langues secrètes, de mots de passe), le vêtement (le détournement prend ici des dimensions affective et ludique), la situation « en en changeant délibérément telle ou telle condition déterminante ».

P. 102

« Soir du 5 mai (pour UNDER) / sur une vision de la fin de "La Corde" »

Dans la note « FLM. *Théorie générale. Très important* » (LD, pp. 94-95), Debord formule pour son long-métrage autobiographique la visée suivante : « être si vrai, comme critique *de base* sur (contre) toute ma vie [...] que l'on n'a jamais vu cela ! » La note « Soir du 5 mai » semble bien s'inscrire dans cette visée (tout comme la note « FLM » LD, p. 100, voir ci-dessus).

Dans cette note du 5 mai, Debord imagine une séquence dont la thématique est une passion amoureuse déçue. La séquence est structurée par des répétitions. Dans « FLM », la répétition du mot « comme » ; ici, celle de l'adjectif « dernière ».

Après ces remarques d'ordre général, examinons en détail cette note consacrée à « une vision de la fin de "La Corde" ».

En premier lieu, Debord est-il sensible à Brandon Shaw, qui assassine son ami au nom d'un nietzschéisme au demeurant mal compris* (Hitchcock est tributaire d'une lecture d'époque) ? Non, ce qui l'intéresse dans *La Corde*, c'est la fête qui tourne au tragique.

En second lieu, la forme d'écriture adoptée par Debord pour dépeindre cette fête et la séparation des amants interroge : le manque de clarté mime-t-il l'expression décousue de l'homme ivre ou est-il dû à une prise de notes rapide ? Quoi qu'il en soit, à travers ce discours haché, s'exprime un désespoir dont la raison se fait jour progressivement.

Debord évoque d'abord une soif inextinguible – à la fois soif d'alcool et soif de vivre – et un échec douloureusement ressenti sur lequel « tous les échecs » précédents « délèguent leur représentation », c'est-à-dire se projettent, se condensent.

Puis vient le constat amer que toujours « répressions » et « indifférences » censurent ses espoirs de vraie vie et que « ce qui pouvait se faire sera en une fois séparé ». Dureté d'autant plus vivement ressentie que la vie est brève : « je vais mourir ».

Enfin, la clausule donne la clé : « l'artiste révolté et l'écolière ne se reverront plus ». Échec d'une passion amoureuse, séparation sans retour.

À propos de la clausule. Celle-ci trouve sa source dans un vers de Tou Fou : « Une fois séparés,

le souverain et sa favorite ne se reverront plus » (poème « La plainte au bord du fleuve »), que Debord cite dans *Poésie, etc.* (« La Librairie de Guy Debord »).

On remarquera que Debord, sensible à l'expression « ne se reverront plus », l'emploie dans *In girum*. Dans ce film, l'expression n'apparaît pas en relation avec la passion amoureuse, mais à propos d'un autre drame passionné : la création d'une ligne de partage entre ceux qui veulent maintenir la société existante et ceux qui veulent la changer. Le propos est illustré par une séquence de *La Charge fantastique* de Raoul Wash (1941), où l'on voit les cadets de West Point se séparer en deux groupes : ceux qui combattront pour le Sud, ceux qui combattront pour le Nord.

Reste une interrogation : qui est l'écolière à laquelle Debord fait allusion ? « Écolière » désigne sans aucun doute Paille (Éliane Papi), qui est âgée de 17 ans quand Debord la fréquente et qui suit des cours de dactylographie (formation ordonnée par le tribunal pour mineurs). Mais Debord dit aussi que sur l'échec particulier auquel il fait allusion, se condensent tous les échecs précédents. Ainsi l'écolière est-elle également une figure dans laquelle on peut reconnaître les filles connues à Cannes (cf. *Le Marquis de Sade a des yeux de fille****) ou Barbara Rosenthal rencontrée alors qu'elle est étudiante.

* Voir les travaux de Patrick Wotling, en particulier son *Nietzsche*, Le Cavalier bleu éd.

** Dans le même ouvrage (p. 61), on peut lire le récit d'une fête qui partage une certaine ressemblance avec celle que Debord décrit dans la présente note.

P. 103

« **Bossuet : Elle elle était belle, si la Nuit... (pour Ab ou Mimma)** »

Bossuet : le vers est en réalité de Musset, et le redoublement de « elle » est probablement dû à une erreur de saisie.

« Elle était belle, si la nuit » est le premier vers du poème « Sur une morte » dans lequel Musset évoque « La Nuit », célèbre statue de Michel-Ange.

Voici la première strophe du poème :

« Elle était belle, si la Nuit
Qui dort dans la sombre chapelle
Où Michel-Ange a fait son lit,
Immobile peut être belle. »

Une équation

Dans une lettre de 1953 à Ivan Chtcheglov (*Le Marquis de Sade a des yeux de velours*, p. 135), Debord mentionne déjà la sculpture de Michel-Ange. Il cite alors le premier vers du sonnet que le sculpteur-poète a gravé sur le socle de l'allégorie, et en donne la traduction :

« Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso...
– Cher m'est le sommeil, et plus encore d'être de pierre »

Après cette citation, Debord propose une équation amusante :

« Ivich la nuit = la révolution la nuit

la nuit

D'où Ivich = la révolution »

L'équation mérite quelques éclaircissements.

– « Ivich » : c'est la fille idéale, dont les filles rencontrées sont autant d'incarnations.

Michèle Bernstein met en scène une de ces Ivich dans son roman *La Nuit* (1961) :

« Car il est à supposer que Gilles [Guy Debord], avant de rencontrer Carole [Michèle Mochot-Bréhat], avait une autre maîtresse, à condition toutefois d'attribuer cette qualification pompeuse à la petite fille (ce devait une petite fille, et sans doute était-elle blonde, mais là devait s'arrêter la ressemblance – ou au contraire, elle ressemblait déjà beaucoup à Carole, comme si Gilles avait cherché non de nouvelles rencontres, mais la rencontre sans cesse améliorée d'une petite fille interchangeable) » (p. 67, Allia).

– « La révolution la nuit » : Debord attribue le tableau à Chirico. En réalité, la toile est de Max Ernst, mais peinte à la manière de Chirico, ce qui explique la confusion.

Ce tableau de 1923 est une sorte de version picturale de ce que Breton formule un an plus tard dans le *Premier Manifeste du surréalisme*. On y trouve en effet rassemblés : le rêve (les visages vides d'expression comme dans un état de somnambulisme) ;

une charge irrégulière (dans cette *pietà*, c'est un homme qui tient la place de la Vierge) ; la présence d'Apollinaire (l'homme à la tête bandée en arrière-plan).

Notons enfin que Debord fait une première référence à « La révolution la nuit » dans *Le Marquis de Sade a des yeux de fille*, p. 101.

– De l'équation et de sa résolution « Ivich = la révolution », il ressort que cette révolution, c'est l'invention d'un nouveau régime amoureux.

Ab : peut-être Arlette Zaramella, surnommée Abondance.

Cette amie est à nouveau mentionnée dans *LD*, p. 138 (haut de page) et p. 231 (note « pour APO » où elle apparaît sous l'abréviation Z).

Arlette Zaramella apparaît en photo dans *In girum* (« Une autre errante », *Œ*, p. 1384).

Guy Debord lui adresse une lettre le 7 décembre 1978 et une autre le 23 avril 1979

(cf. *Correspondance*).

Mimma : Mimma F.

Cette autre amie est elle aussi présente dans *In girum*. C'est la « Florentine » dont la photo est accompagnée du commentaire : « Je revois celle qui était là comme une étrangère dans sa ville » (*Œ*, p. 1395), commentaire que Debord fait suivre de trois vers de *La Divine Comédie* (« Le Purgatoire », chant XIII, vers 94-96), traduits par lui :

« Chacune est citoyenne – d'une véritable cité, mais tu veux dire – celle qui a vécu son exil en Italie. »

Ces vers figurent, en italien, dans *LD*, p. 131, note « *Film n° 2* ».

Debord adresse à Mimma trois lettres, la première le 4 septembre 1972, la deuxième le 28 novembre 1972 et la troisième le 9 juin 1973, plus une carte postale le 13 mars 1973.

« Charles d'Orléans : Le monde est ennuyé de moi

et moi pareillement de lui. »

Bien que cette note semble destinée à *In girum*, les deux vers de Charles d'Orléans ne sont pas utilisés dans ce film, mais bien plus tard dans *Panegyrique I* (*Œ*, p. 1680).

« Nous n'avons qu'un temps à vivre... » : chanson du comte de Bonneval, aventurier-poète du XVIII^e siècle. En voici le refrain :

« Nous n'avons qu'un temps à vivre
Amis passons-le gaiement
De tout c'qui va le suivre
N'ayons jamais aucun tourment »

PP. 104-105

« 29.12.73. Pour prochain film »

Sitôt terminé le montage de *La Société du spectacle*, Debord réfléchit au film suivant. Il songe à une expérience sur les rapports image / son. La séquence serait construite autour du refrain de « La chanson du mal-aimé » d'Apollinaire : « Voie lactée ô sœur lumineuse... »

Avant de jeter les bases de cette expérience, Debord réfléchit à l'endroit où il conviendrait d'évoquer « les étoiles [que nous suivons dans cette errance] », et il conclut que ce serait plutôt « Avant in commentaire » [lire : avant un commentaire ?]. Puis il s'interroge : ne vaudrait-il pas mieux finir par les étoiles, comme fait Dante ? Le poète florentin clôt en effet chacun des *cantico* de *La Divine Comédie* par une évocation des étoiles : l'Enfer par « Et de là nous sortîmes pour revoir les étoiles » ; le Purgatoire par « Pur et tout prêt à monter aux étoiles » ; le Paradis par « l'amour qui meut aussi le soleil et les autres étoiles » (trad. Fiorentino).

(Dans *In girum*, l'évocation des étoiles sera tout autre. Les étoiles sont présentes, mais comme « éteintes par le progrès de l'aliénation ».)

Après l'allusion à Dante, Debord en vient à l'expérience de « renversement des rapports image-son », proprement dite. « Simple et visible », le renversement consisterait à montrer des filles quand Apollinaire parle des étoiles ; montrer des étoiles quand il parle des filles ; et montrer l'espace urbain (des rues, une place) quand il parle des amoureux.

Dans la suite de la note, « je connais gens de toutes sortes... » est une autre référence à Apollinaire (poème « Marizibill », *Alcools*).

Errance

« Voie lactée ô sœur lumineuse
Des ruisseaux blancs de Chanaan
Et des corps blancs des amoureuses

Nageurs morts suivrons-nous d'ahan

Ton cours vers d'autres nébuleuses »

Debord est sensible au refrain de « La chanson du mal-aimé » dès sa jeunesse. En 1950, il le recopie pour son ami Hervé Falcou (*Le Marquis de Sade a des yeux de fille*, p. 49), et en 1952 il le cite dans « Les Environs de Fresnes » (*Enregistrements magnétiques*, p. 21), « ton cours » étant remplacé par « la Croisette » (Debord vit en effet à Cannes entre 1945 et 1951 et y séjourne de temps en temps au début des années 1950).

Debord fait également de nombreuses autres références au refrain dans *LD* (se reporter aux pages 213, 217, 228 et 229).

D'où lui vient cet attrait singulier ? Tout indique que dans les vers d'Apollinaire, Debord voit une expression de sa propre expérience : l'errance de l'amoureux, la poursuite sans fin de l'amour.

Étoiles, galaxie, nébuleuses

Debord place les corps célestes au plus haut dans l'ordre de la beauté. Sensible à ce qui contribue à mettre du merveilleux, du vertige, de la poésie dans la vie, il est tout naturellement ému par le sublime des étoiles. Cette attirance se manifeste très tôt et ne se démentira pas.

Dès 1952, dans *Hurllements en faveur de Sade*, Debord parle de « la Terre [qui] tourne dans sa galaxie » et du « froid des espaces interstellaires » (détournement d'*Ulysse* de Joyce). Et dans le film suivant, *Sur le passage de quelques personnes* (1959), il insère des images d'éruptions solaires qui font contrepoint à des considérations sur l'amour et ses obstacles.

Ce goût pour les corps célestes trouve à s'exprimer jusque dans *La Société de spectacle*, ouvrage de théorie critique *a priori* peu fait pour cela. La thèse 125 sur l'histoire naturelle et l'histoire humaine fournit à Debord l'occasion de glisser une allusion à « la fuite des nébuleuses ».

Debord mentionnera encore la Voie lactée, les étoiles, les éclairs de l'orage dans *Panegyrique I* (*CE*, p. 1674).

P. 106

« Pour *Éloge de la ville* ou tout autre film post-*Société du spectacle* / *Film*. »

Comme l'indique son intitulé, la note a été écrite après *La Société du spectacle / film*, elle date donc au plus tôt de 1974.

Sous l'intitulé, Debord dresse une liste de sujets à aborder. Outre la ville, il y a le voyage, l'IS et Asger (Jorn), la dérive et Ivan (Chtcheglov). Que reste-t-il de ces sujets dans *In girum* ?

A. La ville. *In girum* lui accorde une large place, avec l'évocation de Paris (sa beauté, puis sa destruction) et celle de Florence (« la disposition de l'espace d'une des meilleures villes qui furent jamais »).

B. Le voyage. Dans sa note, Debord écrit que le film en projet devra comporter « Un aspect voyage / voyage de la vie » et cite un vers de Li Po : « Si nous ne mourons pas ici... » (dans le film réalisé, le vers n'apparaît pas).

À propos du « voyage de la vie », il faut avoir à l'esprit qu'il ne s'agit pas, en tout cas pas seulement, d'un voyage au sens premier du terme – déplacement d'un lieu à un autre –, mais également du passage d'une personne dans le temps.

Ce voyage de la vie est au cœur d'*In girum*. Au début du film, Debord annonce qu'il va conter « l'histoire de [sa] vie », et le film se clôt – une nouvelle époque s'ouvrant pour Debord – par quelques vers d'un « poète de l'époque des T'ang » (Wang Wei) évoquant un voyageur et le but de son voyage. Ces remarques faites, venons-en à la citation de Li Po.

Dans sa note, Debord abrège la citation. La phrase complète est « Si nous ne mourons pas ici, irons-nous plus loin ? » et figure dans l'article « Le rôle de l'écriture » (*Potlatch* n° 23, 1955). Elle est associée à la rue Sauvage, décrite dans *Potlatch* n° 7 (1954) comme « l'un des plus beaux sites psychogéographiques de Paris », comme présentant « la plus bouleversante perspective nocturne de la capitale ».

Poursuivons. Le volume *Poésie, etc.* (« La Librairie de Guy Debord ») nous apprend que Debord a découvert le vers de Li Po dans le livre *Homme d'abord, poète ensuite* de Lo Ta-Kang (1948).

Lo Ta-Kang propose : « Si nous ne mourons pas ici d'ivresse / Où allons-nous ? »

Cependant, le texte de Debord « Si nous ne mourons pas ici, irons-nous plus loin ? » n'est pas

seulement une réécriture de Li Po. En fait, Debord combine Li Po avec le premier vers du poème « Toujours » d'Apollinaire (*Calligrammes*) : « Toujours / Nous irons plus loin », Debord inversant la proposition affirmative en proposition interrogative.

La date de l'article de *Potlatch* dans lequel est détourné Li Po (1955) indique une rencontre très ancienne de Debord avec la poésie de l'époque des T'ang. On notera également qu'avec cette poésie (comme avec celle de Villon), le jeune Debord découvre des poètes pour qui priment le vécu, l'ivresse et la fuite du temps (*Homme d'abord, poète ensuite*, dit Lo Ta-Kang). Recherche de moments poétiques, ivresse et fuite du temps seront au cœur de la vie de Debord et feront le lyrisme d'*In girum* ou de *Panégyrique*.

C. L'IS. Debord note que le film en projet devra comporter un développement sur une « part » de la scission de l'IS en 1970-1971, mais sans préciser laquelle (une autre part de cette scission étant destinée à un projet de film intitulé *Histoire de l'IS / film*).

La fin de l'IS est évoquée dans *In girum* (Œ, pp. 1387-1391). Et Asger Jorn est célébré par une photo et une citation de Villon (Œ, p. 1397).

D. La dérive. Dans sa note, Debord ne se propose pas de faire une histoire complète de la dérive, sa pratique de 1953 au début des années 1960 et sa conceptualisation*, mais seulement une histoire de la dérive entre 1953 (Ivan Chtcheglov) et 1957 (Cosio d'Arroscia, c'est-à-dire la fondation de l'IS). En d'autres termes, il envisage de parler de la dérive dans sa phase de découverte.

In girum évoque cette découverte à travers le portrait d'Ivan Chtcheglov : « On eût dit qu'en regardant la ville et la vie, il les changeait [...] les mystères de l'espace urbain furent sa conquête » (Œ, pp. 1376-1377).

* Par conceptualisation, entendons les comptes rendus de dérives, l'élaboration d'une toute nouvelle forme de cartographie (les plans psychogéographiques) et la création de concepts spécifiques : plaque tournante, pente psychogéographique, unité d'ambiance, marge frontière et principe de catapulte.

P. 107

« FLM »

Note très certainement ancienne (début des années 1960 ?) et elliptique, certains éléments font visiblement défaut.

Debord réfléchit à une séquence pour son prochain long-métrage. Il commence par noter : « En un point qui est *passage* entre 2 thèmes importants. » Le premier de ces thèmes n'est pas spécifié (Debord écrit simplement « Avant... : »), le second est indiqué en fin de note (« comment j'en suis venu à "être cinéaste" »).

En ce qui concerne la séquence intermédiaire, Debord précise qu'il abordera sans fard les « relations avec les gens – les filles – » et plus globalement, « toute l'expérience d'une recherche de la vie DIRECTE ». En d'autres termes, la vie libérée des censures, du temps des choses, et des rôles modelés par le spectacle. « La vie immédiate » pour reprendre les mots d'Éluard.

Debord donne quelques indications sur le commentaire qui accompagne la séquence. Ce commentaire devra comporter une réflexion critique sur le langage qui naît de l'échec de la recherche de la vie directe, c'est-à-dire le langage même du film, « "nouveau" pseudo-langage ».

Debord ne fournit pas d'indication sur les images.

En fin de note, il annonce le thème qui va suivre : « comment j'en suis venu à "être cinéaste", à adopter cette expression ». Formulation qui indique la distance que Debord met entre lui et le fait de se définir comme cinéaste. Son cinéma est en effet un cinéma critique, et d'abord critique du cinéma lui-même.

P. 109

Suite de la note « Projets cinématographiques généraux → Film n° 2 ? » qui commence en page précédente

« Languueur XVII-XVIIIe siècle », lire : longueur XVII-XVIIIe siècle (celle des titres d'œuvres).

P. 111, milieu de page

« Peut-être la première phrase pourrait être : l'art de faire des films à ne pas encore <mot non déchiffré> mais... ». Lire probablement :

Peut-être la première phrase pourrait être : l'art de faire des films n'est pas encore inventé mais...

P. 111, avant-dernier paragraphe

« L'art de faire des films n'est pas encore inventé, mais il est sur le point de l'être » : phrase détournée d'un fragment de Novalis qui parle de l'art de faire des livres. Debord a trouvé ce fragment dans le livre *Maximes et Pensées, Novalis*, trad. Pierre Garnier, Silvaire éd. (1961).

Dans *Panegyrique II* (Œ, p. 1708), Debord cite un autre fragment de Novalis tiré du même recueil :

« Nous ne sommes qu'au commencement de l'art d'écrire... Chaque vie a un thème, un titre, un éditeur, une préface, une introduction, un texte, des notes, etc. – ou peut les avoir. » Le fragment sert de légende à une photo d'Ivan Chtcheglov.

(Le recueil Garnier fournit également à Debord la citation de Novalis qui se trouve dans *La Société du spectacle*, thèse 131.)

P. 112

« **Film n° 2 ?** »

« et ce qui est animé », lire probablement : et ce qui est arrivé.

P. 113

« **Film n° 2 [26 octobre 1976, Minour]** »

Pour *In girum*, Debord prévoit une « écriture vraiment difficile » (Debord souligne). Dans le prologue du film réalisé (1978), il confirme : « On m'avait parfois reproché, mais à tort je crois, de faire des films difficiles : je vais pour finir en faire un » (Œ, p. 1353).

À l'examen, l'opposition entre *In girum* et les films antérieurs se révèle plus rhétorique que réelle, car l'écriture de ces films antérieurs n'est pas « facile » : le récit d'*Hurlements en faveur de Sade* (1952) est allusif et brisé à l'extrême, le discours de *Critique de la séparation* (1961) est « heurté », oscillant entre critique de la vie quotidienne et « cours d'économie politique », *La Société du spectacle* (1973) parle le langage de la théorie critique*.

In girum est apparemment d'un accès plus facile que ces films, mais son écriture est aussi particulièrement élaborée. Elle se caractérise par un monologue très écrit, un « style élevé » (le texte est saturé d'effets rhétoriques), la mise en œuvre de diverses formes du discours (cf. Œ, pp. 1348-1349), une grande diversité thématique (voir ci-dessous « Passions, temps, guerre »), l'insertion de nombreux détournements (cf. liste in Œ, p. 1413 et suivantes), la présence de citations à teneur lyrique (Li Po, l'Ecclésiaste, Omar Kháyyám, poème T'ang), qui introduisent leurs propres connotations, timbre et rythme dans le discours debordien.

En fait, l'écriture d'*In girum* est tellement travaillée qu'il est impossible d'en saisir toute la richesse lors d'une projection. Pour y parvenir, il faut aborder *In girum* comme un film-livre, pas plus à lire qu'à regarder, mais à lire et à regarder.

De son côté, la bande-images ne contribue pas à faciliter l'accès au film. La plus grande partie des images étant détournées, le rapport texte / images est indirect ; les images soutiennent mal le texte. À côté des images détournées, Debord propose bien des travellings sur l'eau directement filmés à Venise, mais ils sont peu éloquents par eux-mêmes.

1. Ces travellings ont une valeur métaphorique. « L'eau, c'est le temps », explique Debord dans une note sur le film (cf. Œ, « Sur *In girum* », pp. 1410-1411). Lors d'une projection, leur signification n'apparaîtra qu'à un spectateur particulièrement attentif.

2. La métaphore eau / temps est ancienne. Bossuet, s'inspirant de la Bible, écrit : « Nous ressemblons tous à des eaux courantes... Nos années se poussent comme des flots : ils ne cessent de s'écouler » (« Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre »).

3. Debord réalise ses travellings en évitant le « décor spectaculaire ». Ainsi la pointe de la Dogana n'est-elle pas filmée depuis le Grand Canal, mais depuis le canal de la Giudecca. Debord emploie déjà ce procédé dans *Sur le passage* (voir Œ, p. 486).

4. Axé sur le temps (le mouvement du temps, la transformation d'une époque), *In girum* peut être qualifié de baroque. S'il est un film baroque, c'est lui.

5. Coïncidence : le premier travelling du cinéma a été réalisé sur le Grand Canal par Alexandre Promio en 1896. Debord tourne sur l'eau à Venise les travellings de son dernier film.

* De *Hurlements* à *La Société du spectacle* puis *In girum*, Debord effectue un parcours singulier. Il pulvérise l'intrigue et la remplace par un nouveau contenu : l'action historique.

Passions, temps, guerre

Après une critique du cinéma et de son public (prologue du film), Debord propose l'histoire de sa vie. Le récit est fait d'un entrelacs ininterrompu de thèmes. Se succèdent ainsi les passions, origine de tout ce qui a suivi, le Paris des années 1950 et sa destruction, la « jeunesse perdue » de Saint-Germain-des-Prés, son nihilisme, l'expérience du passage du temps, l'apprentissage de la « dureté », la guerre de la vraie vie (d'abord une « défensive statique », puis une « sortie » et « tenir la campagne »), l'éloge d'Ivan Chtcheglov, le thème de la division (et son amplification lyrique), Mai 1968 et Paris comme théâtre des opérations, les conclusions stratégiques tirées de cette phase du conflit ; la nouvelle époque et les nouvelles conditions d'action, une « célébrité clandestine et mauvaise », les nouvelles expériences stratégiques et l'existence qui va de pair, l'exil, l'évocation des lieux habités, des amis disparus, une nouvelle réflexion sur le temps (la vive sensation de son écoulement qui caractérise Debord), la bataille sur le changement, le naufrage de la civilisation, le refus de Debord de tout compromis (liste subjective-partielle).

La preuve par l'image ?

1. L'image ne fait pas preuve. Dans *In girum*, Debord relève que selon certains critiques de films, « une vérité énoncée au cinéma, si elle n'est pas *prouvée* par des images, aurait quelque chose de dogmatique ». À cette idée, Debord réplique que la preuve du discours révolutionnaire, ce n'est pas l'image qui peut la donner, mais seulement « le mouvement réel qui dissout les conditions existantes ».

2. L'image peut faire preuve. Dans *Panégyrique II*, il ne s'agit plus de cinéma, mais d'une « méthode nouvelle d'écrire l'histoire ». Ici, Debord pose l'image comme preuve. Les images de *Panégyrique II* sont l'« illustration authentique » de *Panégyrique I*, et *Panégyrique I* est le « discours vrai » qui fonde la véracité des images de *Panégyrique II*. Faut-il le dire ? Les propositions 1 et 2 ne sont pas contradictoires.

Linéarité et circularité

Debord fait du temps irréversible la base du « temps historique vécu par des individus et des groupes » (*La Société du spectacle*), mais qu'on ne s'y trompe pas : il ne pense pas cette forme du temps seulement comme linéaire. Le temps irréversible est à la fois linéaire – devenir sans retour – et circulaire – temps de la remémoration. *In girum* est cette pratique de la remémoration, récit d'une époque achevée... *pour aller plus loin*.

Bourdon

Un passage d'*In girum* pose problème. Quel sens prêter à la phrase – reprise dans toutes les éditions d'*In girum* – « On n'a jamais vu d'erreur s'écrouler faute d'une bonne image » (*Œ*, p. 1348) ? Faut-il comprendre que l'on n'a jamais vu d'erreur s'écrouler *par le manque* d'une bonne image ? Ce qu'implique la locution *faute de*, mais ce qui n'a pas vraiment de sens. Ou bien que l'on n'a jamais vu d'erreur s'écrouler *par la faute* d'une bonne image ? La seconde lecture paraît plus vraisemblable.

P. 121

« Film n° 2 »

Lisa : les éditeurs de *LD* disent « peut-être le film de Frank Perry *David et Lisa*, 1962 ». Il s'agit effectivement de ce film. Debord en détourne plusieurs séquences dans *In girum*.

D'autre part, dans cette note de *LD*, Debord ne cite que les premiers mots de la « longue phrase de Bossuet » (tirée de l'Oraison funèbre de la princesse Palatine) que « peut *entendre* un des beaux plans de *Lisa* ». La voici *in extenso* :

« Mais quel fruit lui en revint-il, sinon de connaître par expérience le faible des grands politiques, leurs volontés changeantes ou leurs paroles trompeuses, la diverse face des temps, les amusements des promesses, l'illusion des amitiés de la terre qui s'en vont avec les années et les intérêts, et la profonde obscurité du cœur de l'homme, qui ne sait jamais ce qu'il voudra, qui souvent ne sait pas bien ce qu'il veut, et qui n'est pas moins caché ni moins trompeur à lui-même qu'aux autres ? »

P. 122**« Film n° 2 / état-major »**

« Une *génération* de feuilles ». Debord fait ici référence à la phrase : « Une génération d'hommes passe aussi vite qu'une génération de feuilles » (*L'Iliade*, Homère).

La phrase n'a pas été utilisée dans *In girum* (1978), mais dans *Commentaires sur la société du spectacle* (1988), *CE*, p. 1635.

P. 124

- L'approche de Paille (Éliane Papaï) : c'est l'amour.
- L'Anabase avec Ivan : la dérive.
- La campagne de l'IS : la longue guerre menée par l'IS.

Plus bas

« (tels : bonjours (Alice) à Champot », lire : tels : Boujoum (Alice) à Champot.

Allusion aux heures heureuses vécues à Champot, aux « Délices de la solitude » pour reprendre le titre de la musique d'accompagnement du film *La Société du spectacle* (1973).

Boujoum est le nom du lévrier afghan de Guy et Alice Debord (ainsi nommé en référence à *La Chasse au Snark* de Lewis Carroll).

Boujoum, si l'on ignore la date de son acquisition, est mentionné pour la première fois dans une lettre du 31 juillet 1974 à Jacques Le Glou. Le 15 septembre 1974, Debord confie à Gianfranco Sanguinetti que Boujoum « reste très hostile envers les voitures ». À la fin de l'année, le chien meurt, percuté par une automobile (cf. *Correspondance*, vol. V).

Une séquence d'*In girum* (1978) montre un lévrier. Debord décrit la séquence en ces termes : « un lévrier afghan manifeste une répugnance extrême à monter dans une voiture ». Vu la même répugnance de Boujoum à l'égard des voitures, on ne peut pas ne pas penser qu'il y a là une évocation du lévrier de Debord.

Bien plus : Dante étant fortement mis à contribution dans *In girum*, on peut penser que le lévrier est un masque de Debord lui-même. Car tout comme le lévrier de « L'Enfer » combat la louve, incarnation du monde mauvais, Debord combat le monde mauvais du spectacle.

Formulée avant la parution du volume *Stratégie* (« La Librairie de Guy Debord »), cette hypothèse a été validée par une fiche publiée dans ce livre (pp. 256-257).

P. 125**« Pour Film n° 2 (23 décembre 1975) »**

Debord s'est toujours intéressé à la manière de Bresson. En 1953, c'est le pressentiment d'une « suprématie de la parole » dans *Le Journal d'un curé de campagne* qui retient son attention (lettre de novembre 1953 à Ivan Chtcheglov alias Gilles Ivain, *Le Marquis de Sade a des yeux de fille*, pp. 140-141). Au passage, Debord s'en prend aux « jeunes surréalistes » qui rejettent le film de Bresson (leur position nous est connue par un article d'Adonis Kyrou intitulé « Le cinéma n'a pas besoin de dieu » et publié dans *Le Libertaire* du 19 octobre 1951 ; le film de Bresson est jugé « bavard », « comble de l'anticinéma »).

En 1975, c'est le côté « sévère » du cinéaste qui suscite l'intérêt de Debord. Le cinéma de Bresson est en effet austère et d'une grande économie de moyens : images non signifiantes, dialogues dits sur un ton monocorde, monologues, longs silences. Dans le même esprit, Debord s'impose pour son long-métrage autobiographique d'éviter les actualités cinématographiques, qui tendent au pittoresque, et les films à grand spectacle.

Le goût de Debord pour Bresson est à rapprocher de celui qu'il éprouve pour *My Dinner With André* de Louis Malle (cf. *Vie et mort de Guy Debord*, p. 393, Plon, 1999). Ce film de 110 minutes est presque entièrement fondé sur la parole (deux dramaturges se rencontrent, l'un raconte à l'autre ses expériences, le monologue se transformant lentement en dialogue).

Étant donné la prédominance de la parole dans les films de Debord, certains lui ont reproché de ne pas savoir traduire son propos en langage cinématographique. Pour sa part, Debord a toujours déclaré faire un cinéma *autre*, tant sur la forme que sur le fond.

P. 125**Films dérobés**

Dans la notule 93, les éditeurs de *LD* signalent à propos de *La Charge de la Brigade légère* la version de Michael Curtiz (1936), mais il pourrait s'agir de celle-ci ou de celle de Tony Richardson (1968). Les deux sont utilisées dans *In girum*.

P. 126 , haut de page (suite de la note « 12 » qui commence en page 125)

– Où sont les gracieux galants : sans guillemets, vers de François Villon. Le vers est utilisé dans *In girum* (*Œ*, p. 1397), ce qui laisse à penser que la note date d'avant 1977.

– « Ils sont tous morts, le monde est chose vaine » : vers d'Eustache Deschamps. Références complètes dans *LD*, p. 263, notule 104.

Note sans intitulé en milieu de page

« Mallarmé disait : "La destruction fut ma Béatrice". » Debord ajoute : « Il en avait laissé pour bien d'autres, j'ai continué. »

Dans *Panegyrique I*, la phrase de Mallarmé est accompagnée d'une remarque qui dit à peu près la même chose, mais de façon plus littéraire :

« La destruction fut ma Béatrice, écrivait Mallarmé, qui a été le guide de quelques autres dans des explorations assez périlleuses. »

La phrase de Mallarmé se trouve dans une lettre du 27 mai 1867 à son ami Eugène Lefébure (*Correspondance 1854-1898*, p. 188).

P. 130**Note sans titre consacrée à la recherche d'un titre pour Film n° 2**

Précisions sur les titres envisagés.

« ?? Une possession pour toujours (ou en grec) » : expression de Thucydide que Debord n'utilisera pas dans son film, mais dans *Commentaires sur la société du spectacle* (*Œ*, pp. 1001-1002). Debord remplace possession par acquisition.

« De la guerre » : Clausewitz.

« L'Art de la guerre » : Machiavel.

« Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains » [ligne barrée par Debord] : Montesquieu.

« Un film en quête d'auteur ?? » : détournement de *Six Personnages en quête d'auteur* de Pirandello (1921).

« La vie scandaleuse de Guy Debord ?? » : détournement de *La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz* de Buñuel (1955). Tout porte à croire que Debord a apprécié non seulement le titre du film, mais aussi le film lui-même dans lequel les fantasmes du héros bouleversent le quotidien.

« In girum imus nocte... » : anonyme. Le palindrome est publié en 1955 dans la revue *Bizarre* n° 1. Selon toute vraisemblance, Debord le connaît depuis cette date.

« La parole dite en son temps » : la Bible, Proverbes, 15:23.

« La chasse et la prise » : Blaise Pascal, *Les Pensées*. La phrase « On aime mieux la chasse que la prise... » apparaît dans *Panegyrique I* (*Œ*, p. 1678).

« Une mauvaise destinée afin que, plus tard, nous soyons l'entretien pour les hommes à venir » : Homère, *L'Illiade*.

P. 131**« Film n° 2 (état-major). Question du titre. »**

Debord a fait son choix entre diverses idées de titre pour son second long-métrage, ce sera le palindrome *In girum imus nocte et consumimur igni*.

Dans le film, Debord propose deux traductions différentes du palindrome. « Dévorés » n'est pas « consumés ». Les traductions sont fonction du contexte :

– « Nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu » (*Œ*, p. 1371). Debord évoque la recherche de la vraie vie par lui-même et ses amis en 1952 ;

– « Ils tournent en rond dans la nuit et ils sont consumés par le feu » (*Œ*, p. 1399). Ici, Debord fait allusion à la vie disparue, à la destruction des bases biologiques de la vie, aux gens terrifiés par la « terre gâtée » où ils vivent désormais.

P. 134**« 12 ou 13 »**

Note destinée à la séquence 12 ou 13 d'*In girum*, mais non utilisée.

« Deux économistes ne peuvent se regarder sans rire », détournement de : deux augures ne peuvent se regarder sans rire (Cicéron). Avant l'effondrement de l'instruction publique, l'anecdote était connue de tous les élèves des collèges étudiant le latin.

P. 136**« APO / langage (ou bien : « la révolution ») ? »**

« Si le prolétariat n'est pas révolutionnaire, vaine est notre espérance, vain notre jeu historique », détournement de : « Et si le Christ n'est point ressuscité, notre prédication est vaine et votre foi est vaine aussi » (Paul de Tarse, dit saint Paul, « Première Épître aux Corinthiens », 15:14, trad. Lemaître de Sacy).

P. 137**« 8. Autres projets de films »**

« Éloge de ce que... » : abréviation pour « Éloge de ce que nous avons aimé dans les images d'une époque », un des quatre projets de films annoncés sur le quatrième plat de couverture de *Contre le cinéma*.

« Programme court-métrage de René » : peut-être une allusion aux projets formulés par René Viénet dans l'article « Les situationnistes et les nouvelles formes d'action contre la politique et l'art », *IS* n° 11 (1967).

Enfin, je propose de lire : « 1 bis)... comme il y avait donc *distance* entre ce que je voulais faire, ce que j'ai fait, ce qui *se disait*, l'image "officielle" tardive qui est à distance. Critique de cette distance », de la façon suivante :

1 bis)... de même qu'il y avait donc *distance* entre ce que je voulais faire, ce que j'ai fait, ce qui *se disait*, de même l'image « officielle » tardive est à distance. Critique de cette distance.

P. 138, 1re ligne

Les initiales M.T. désignent très probablement Michèle Mochot-Bréhat, dite la Tortue (à Guy Debord et Michèle Bernstein qu'elle vient de rencontrer, la jeune femme raconte que ses parents ont fait de sa tortue une soupe qu'ils lui ont fait manger ; ce mensonge enfantin lui attire bientôt le surnom de la Tortue).

Le visage de Michèle Mochot-Bréhat apparaît dans *IS* n° 2, p. 20, déc. 1958, et dans *Critique de la séparation* (photo in *Contre le cinéma*, p. 83).

Ab., peut-être Arlette Zaramella, surnommée Abondance.

P. 162**« Dico »**

Note sur la disparition de la langue « riche et belle » qu'a été le français.

Debord déclare que « le *but* n'était pas de perdre le français » et ajoute « *redire* ici mot de Marx du *Toast final* ». Pense-t-il au « *Toast* » que Marx prononce lors du banquet organisé par *The People's Paper* le 14 avril 1856 et dans lequel il déclare que, sous le capitalisme, les forces matérielles s'empressent de vie intellectuelle et que la vie humaine s'abaisse au rang d'une forme matérielle ?

Quant au mot « final », il est totalement inexplicable. Ne faut-il pas lire *Toast People* au lieu de *Toast final* ?

Dans *LD*, p. 158, note « Pour dictionnaire », Debord aborde la question voisine de la chute de l'instruction publique, de la perte de la parole (explicitons : vocabulaire pauvre, grammaire déficiente, difficulté à former des phrases complexes) et de l'incapacité à penser qui en découle. En fin de note, il ajoute : « Cf. le mot de Marx sur les hommes devenu machines, alors que les machines acquièrent les qualités humaines. » À ce propos, les éditeurs renvoient le lecteur aux *Manuscrits de 1844*, mais il pourrait s'agit tout aussi bien, à nouveau, du « *Toast* ».

P. 167**« Dico ?? »**

Note sur le néo-langage et son caractère pompeux.

« Réciter ici Lewis Carroll... », lire : Reciter Lewis Carroll. Debord fait très probablement allusion ici au passage suivant de l'article « All The King's Men » (*IS* n° 8, p. 29) : « Reconnaissons le sérieux du Humpty-Dumpty de Lewis Carroll qui estime que toute la question, pour décider de l'emploi des mots, c'est "de savoir qui sera le maître ; un point c'est tout". »

P. 169**« Langage »**

Lexicologie toute subjective. Debord liste ici divers mots ayant un lien direct avec sa vie personnelle :

- nashistouse : de Nash, la figure du traître à l'IS ;
- Vénète : la Vénétie, région de Venise (où Debord séjourne à diverses reprises) ;
- Bergamasque : un situationniste italien est dit le Bergamasque ;
- Cosiate : ne faut-il pas plutôt lire Asiate (surnom donné Alice Becker-Ho par un situationniste italien) ?

P. 174**« In girum → DICO »**

« Raguyade », lire : ragusade. Désigne la répression des Trois Glorieuses par Marmont (voir ici même la remarque sur *LD*, p. 218, haut de page).

« Jolynde », lire : jolyade. Désigne le faux attentat que le frondeur Guy Joly organisa contre lui-même pendant la Fronde pour réveiller le Parlement. Voltaire rapporte que l'on parla de « jolyade renforcée » à propos de l'attentat, raté mais cette fois bien réel, qu'un autre frondeur, le marquis de La Boulaye, organisa le lendemain contre Condé.

Dans une lettre du 18 septembre 1993 à l'éditeur Jean-Jacques Pauvert, Debord écrit qu'il « déplore, en général, que la langue se soit appauvrie de quelques mots très concrets, que des haines politiques avaient furieusement répandus dans telle ou telle génération ». Il prend l'exemple des mots jolyade et ragusade qui, s'ils avaient subsisté, auraient permis de parler de la jolyade de Mitterrand avenue de l'Observatoire et de la ragusade de Pinochet contre celui (Allende) qui l'avait porté à la tête de l'armée (*Correspondance*, vol. 7).

« [...] ce chien de Nivelles », « un Belge natif fuyant Paris » : allusion à Raoul Vaneigem qui fut professeur à Nivelles. Sur la « fuite » de Vaneigem en mai 68, voir *La Véritable Scission dans l'Internationale*, « Communiqué de l'IS à propos de Vaneigem ».

PP. 174-175**« 5. Argot situationniste » / « Le vocabulaire de l'argot situ-parisien »**

Une « Douce Exclusion », cocktail qui consiste en 1 café + 1 Raphaël. Voir la lettre du 9 août 1963 que Debord adresse à Ivan Chtcheglov (*Œ*, p. 656). Les noms et compositions des autres cocktails mentionnés sont aussi inventifs.

Dans le bas de la page 175, Debord écrit :

« → plaisanteries sur l'herbe tendre : Il faut descendre de l'île et la regarder passer. Il faut descendre du tonneau et le regarder passer (tonneau des Danaïdes, et rocher de Sisyphe, dans la rue en pente forte). »

Précisons :

– L'île, c'est l'île de la Cité (la pointe du Vert-Galant), où Debord et ses amis ont l'habitude de discuter et de boire en 1952.

– Le tonneau, c'est le Tonneau d'or, rue de la Montagne-Sainte-Geneviève, à Paris, lieu de réunion des internationaux lettristes à partir de 1953.

– Descendre de l'île et la regarder passer, descendre du tonneau et le regarder passer (variantes de l'antinomie d'Auguste Comte) : dans l'ivresse provoquée par le haschich ou le vin, les antinomies se dissolvent.

Dans son roman *La Nuit* (1961), Michèle Bernstein fait allusion à l'antinomie de Comte : « [Gilles] ira droit vers la fenêtre et continuera à regarder la rue, comme si, réellement, il s'y trouvait encore. »

Tout porte à croire que l'antinomie de Comte et ses variantes amusées étaient des antiennes dans le milieu des Internationaux lettristes et des premiers situationnistes.

Sur la formule d'Auguste Comte, voir ici même les remarques (alinéa 5) sur la note « FLM » de LD, p. 98.

– La rue en pente forte, c'est la rue de la Montagne-Sainte-Genève, située dans le quartier élu par Debord et ses amis en 1953.

PP. 177-198

Les notes contenues dans ces pages sont des « chutes » des *Commentaires sur la société du spectacle*. Non utilisées, Debord les a redirigées vers un projet de dictionnaire qu'il ne mènera pas à terme.

Ces notes mises de côté montrent comment Debord construit un livre de *théorie critique*. Il émonde ce qui ne concerne pas le cœur du sujet. La théorie critique doit naturellement à ce travail de concentration une partie de sa force.

P. 181

« **COMM/SduS** »

« Ceux que les dieux du spectacle veulent perdre, ils les aveuglent... », détournement du proverbe de l'antiquité gréco-romaine « Ceux que les dieux veulent perdre, ils les aveuglent ».

Dans l'*Antigone* de Sophocle, on peut entendre : « Quand un esprit égaré prend le mal pour le bien, c'est qu'un dieu pousse son âme à l'égarément ; un moment alors suffit pour le perdre. »

P. 184 et P. 185

Notes « **COMM/SduS** »

Le « point ω » : peut-être la société spectaculaire-marchande parvenue au stade ultime (ω) de la décomposition. Celle-ci est générale : la classe dominante elle-même ne sait pas s'en préserver. Dante parle du « point » infini (Dieu) aux chapitres XXVIII et XXIX du « Paradis ». Faut-il y voir un sous-texte au « point ω » ? Le lien est ténu mais ne peut être exclu, Debord est un grand lecteur de *La Divine Comédie*.

P. 185

« **COMM/SduS**

[L'Ancien Régime et la Révolution ?] »

Voici le passage de *L'Ancien Régime et la Révolution* auquel Debord fait allusion :

« Les habitudes judiciaires étaient devenues, sur bien des points, des habitudes nationales. On avait également pris aux tribunaux l'idée que toute affaire est sujette à débat et toute décision à appel, l'usage de la publicité, le goût des formes, choses ennemies de la servitude : c'est la seule partie de l'éducation d'un peuple libre que l'ancien régime nous ait donnée. L'administration elle-même avait beaucoup emprunté au langage et aux usages de la justice. Le roi se croyait obligé de motiver toujours ses édits et d'exposer ses raisons avant de conclure ; le conseil rendait des arrêts précédés de longs préambules ; l'intendant signifiait par huissier ses ordonnances. Dans le sein de tous les corps administratifs d'origine ancienne, tels, par exemple, que le corps des trésoriers de France ou des élus, les affaires se discutaient publiquement et se décidaient après plaidoiries. Toutes ces habitudes, toutes ces formes étaient autant de barrières à l'arbitraire du prince.

» Le peuple seul, surtout celui des campagnes, se trouvait presque toujours hors d'état de résister à l'oppression autrement que par la violence.

» La plupart des moyens de défense que je viens d'indiquer étaient, en effet, hors de sa portée ; pour s'en aider, il fallait avoir dans la société une place d'où l'on pût être vu et une voix en état de se faire entendre. Mais, en dehors du peuple, il n'y avait point d'homme en France qui, s'il en avait le cœur, ne pût chicaner son obéissance et résister encore en pliant. »

P. 186

« **COMM/SduS**

Conclusions "1986"... »

« Le tyran fait fouetter la mer, irradier la terre »

Phrase bâtie sur un parallèle historique. C'est le tyran d'aujourd'hui qui fait irradier la terre, et un tyran

d'hier : Xerxès Ier, qui fit fouetter les eaux de l'Hellespont, une tempête ayant rompu le pont de bateaux qu'il avait fait construire pour envahir la Grèce.
L'anecdote touchant Xerxès était connue de tous les élèves des collèges jusqu'aux inénarrables réformes du second degré qui ont commencé dans les années 1970 et se poursuivent depuis lors avec le succès que l'on sait.

P. 190

« **COMM/SduS** »

Note préparatoire aux *Commentaires*, par conséquent rédigée avant 1985.

Comme il conçoit la vie, Debord conçoit le savoir. Dans la vie, ce qui prime, c'est le voyage ; dans le savoir, c'est la recherche. Debord illustre son propos d'un vers de Machado : « Caminante, no hay camino... », « Voyageur, il n'y a pas de chemin » – dont la suite est « Le chemin se fait en marchant ».

P. 191, bas de page

« **COMM/SduS** »

Note préparatoire aux *Commentaires*, par conséquent rédigée avant 1985.

Dans le cadre d'une réflexion sur la révolution et le langage, Debord établit une liste de termes bolcheviques. Babel n'est pas un de ces termes, comme le laisse malencontreusement penser la présentation adoptée dans *LD*. Il s'agit en réalité d'Isaac Babel, auteur du recueil de nouvelles *Cavalerie rouge* (1926, première traduction française en 1930). Après une première série de termes politiques, le nom de « Babel » introduit une série de termes militaires.

P. 211

« **I. Notes pour Panégyrique, Tome III**

PLAN »

Pages 211 et suivantes de *LD*, Debord arrête le plan de *Panégyrique III*, mais il ne fait qu'ébaucher le contenu du livre. Pour se faire une idée un peu plus précise du contenu, il faudrait classer les notes en fonction des chapitres.

Page 211 de *LD*, Debord présente un plan en 8 chapitres numérotés de 1 à 8 et répartis en p. 212 de *LD* en trois groupes : chap. 1-3 (histoire personnelle et stratégie), chap. 4-6 (histoire générale et stratégique), chap. 7-8 (jugement ultra-personnel). En page 214, les chapitres sont numérotés en chiffres romains de VIII à XV (les chapitres I à VII étant ceux de *Panégyrique I*).

Les notes intitulées 2, 3, 4, 5, 6, 4 et 6 barré (pp. 218-222) renvoient aux chapitres portant ces chiffres. Même chose pour les notes intitulées VIII et XIII (pp. 225-226).

Si l'on prend l'exemple du chapitre 3, qui clôt la partie « histoire personnelle et stratégie », que nous apprennent les notes des pages 211 et suivantes de *LD* ?

Page 211, le chapitre 3 (ou X) a pour titre « Le poker comme exemple » (Debord fait du chapitre poker l'illustration du chapitre II « Des ressources »).

Suit la note « [31 août 1990] Pour *Panégyrique / tome 3* DE QUOI J'AI PROMIS DE PARLER » qui précise la façon dont le livre est conçu : de *Panégyrique I*, Debord tire une série de thèmes qu'il se propose d'explicitier dans le nouveau livre.

Page 212, la note « [31 décembre 1990] » propose un plan retravaillé de *Panégyrique III*. L'ordre des chapitres reste identique, mais le chapitre poker est à présent qualifié d'« exposé stratégique ».

Page 213, le chapitre poker est maintenant rapporté au chapitre 1, « la tension économique où il a fallu nager ». Peut-être Debord parle-t-il ici du groupe de chapitres 1 à 3 plutôt que du chapitre 1 proprement dit.

Page 214, Debord intitule le chapitre X « Théorie et pratique du poker, selon moi », puis il choisit 8 phrases de *Panégyrique I* qu'il se propose d'éclaircir dans *Panégyrique III*.

Pour le chapitre 3 (ou X), la phrase est : « vivre sur le pays. Je traiterai plus loin de la question d'une manière assez détaillée... » Précisons que dans *Panégyrique I*, la phrase ne concerne pas le poker, mais le « jeu de la guerre ».

Pour finir, en page 220, la note « 3 Le poker et sa pratique » énonce une règle : le joueur de poker ne doit prêter aucune attention aux « fantômes », c'est-à-dire aux possibilités de bluff, de chance, de tricherie. Car ces fantômes paralysent la réflexion. On rapprochera cette note de 1990 des « Notes sur le poker » elles aussi datées de 1990 et rédigées « à l'intention d'Alice Debord ». On peut lire ces « Notes » dans *Œuvres*, pp. 1790-1791.

P. 211**« [31 août 1990] »**

Ci-dessous, les folios où les phrases de *Panegyrique I* figurent dans *Œuvres* :

- « La pauvreté [...] » : p. 1662.
- « Vivre sur le pays [...] » : p. 1664.
- « Quelques crimes [...] » : p. 1664.
- « Deux ou trois autres passions [...] » : p. 1668.
- « Je dirai plus loin [...] » : p. 1685.

P. 212**Suite de la note « [31 août 1990] »**

– « Tissés de l'étoffe [...] » : Shakespeare, « La Tempête », cité dans la dernière page de *Panegyrique I*.

– « À l'écart de toute apparence [...] » : *Œ*, p. 1662.

– « Un extrême nihilisme [...] » : p. 1663. Transcrit « Un certain nihilisme » dans *LD*. Il est peu vraisemblable que Debord ait remplacé « extrême » par « certain ».

– « La poésie moderne [...] » / « trouver mieux » : long passage se trouvant p. 1666.

– « Bonhomie dont ils avaient déjà fait preuve en regardant, de plus loin, s'en aller les quelques grandeurs de la vie... » , p. 1684.

Dans *LD*, « s'en aller les quelques grandeurs de la vie » est transcrit « s'en aller quelques grandeurs de la vie ». L'erreur est-elle de Debord ou des éditeurs de *LD* ?

Dans *Bienvenue au village global* (L'Âge d'Homme, 2003), le Club des Ronchons propose la paraphrase suivante : « bonhomie distraite dont ils avaient déjà fait preuve en regardant de plus loin s'en aller quelques dernières grandeurs de la vie ». L'ajout des adjectifs « distraite » et « dernières » affadit et alourdit la phrase de Debord. Curieusement, le changement de « les quelques grandeurs de la vie » en « quelques dernières grandeurs de la vie » se trouve à la fois dans *LD* et *Bienvenue au village global*.

Dans *In girum*, Debord évoque déjà la grandeur dans l'existence. Il relie alors idées et façon de vivre : « toutes les idées sont vides quand la grandeur ne peut plus être rencontrée dans l'existence de chaque jour » (*Œ*, p. 1394). Puis il poursuit en opposant sa façon de vivre à celle des « penseurs d'élevage » dont il dit, filant la métaphore animalière, que « l'œuvre complète [...] n'arrive pas à cacher le goût de l'aliment qui les a nourris ».

P. 213**Suite de note « [31 décembre 1990] »**

– « d'autres passions, que je dirai... » : dans *Panegyrique I*, Debord avait écrit : « Deux ou trois autres passions, que je dirai... » (*Œ*, p. 1668). Il élargit donc le projet initial.

– « exactement observé plusieurs devoirs » : *Panegyrique I* (*Œ*, p. 1662).

– « Un certain air de conspirateur » : erreur de transcription de la part de l'éditeur ? Ou bien Debord se cite-t-il de mémoire ? Quoi qu'il en soit, dans *Panegyrique I* (*Œ*, p. 1676), Debord parle non d'« un certain air de conspirateur », mais d'« une certaine allure de conspiration ».

P. 217**Note sans titre, en milieu de page**

Prévue pour *Panegyrique III*, la citation de *Tristram Shandy* figure, légèrement augmentée, dans *Panegyrique II* (*Œ*, p. 1759). Ce qui laisse à penser que Debord travaille simultanément aux projets *Panegyrique II* et *Panegyrique III*.

« LES GOÛTS RÉUNIS »

« Esp. culture » : ne faut-il pas lire Espace de la culture, comme pp. 212, 213, 222, plutôt qu'Espagne culture, comme le suggère la notule 26 de *LD* ?

Tarass Boulba : une citation du roman figure dans *Panegyrique II* (*Œ*, p. 1717).

P. 218, haut de page

Suite de la note « LES GOÛTS RÉUNIS ».

Debord écrit :

« Maintenant Venise. Le Quai. Et mon passé ici
Marmont
Stendhal / parenthèse »

Puis quelques lignes plus bas :

« Davout à Hambourg »

Cette note est à rapprocher de « PAN/t.2 [base du 17 mai 1993] », *LD*, pp. 222-223, où l'on peut lire :

« Réouverture sur éditeur (Antoine) *et Venise*. – Schiavoni
Marmont – *début* SUR LA VIE
ET DANS LE SOUVENIR de Stendhal [+ d'autres] ».

Ces deux notes en style télégraphique méritent quelques explications.

Marmont : Auguste Viesse de Marmont (1774-1852), fait duc de Raguse en 1808, puis élevé à la dignité de maréchal de France en 1809. Meurt à Venise en 1852, où il s'est réfugié après la révolution de 1830.

Debord, pour évoquer dans *Panegyrique III* son entrée dans la vie et son choix d'une opposition résolue au monde existant, songe à Marmont. Cependant, il n'oublie pas qu'après ses beaux débuts dans les armées de la révolution, Marmont s'est montré infidèle à lui-même et note « Stendhal / parenthèse ».

Dans la *Vie de Henry Brulard*, Stendhal se souvient en effet des débuts de Marmont, mais aussi du « traître » qui ne porte pas secours à Napoléon en 1814, qui se rallie aux Bourbons en 1815 et qui, pour finir, réprime les journées de juillet 1830. Par dérision, le peuple de Paris nomma « ragusade » l'action de Marmont, duc de Raguse. Pour évoquer la fidélité à soi, Debord évoquera Davout, un autre maréchal de France.

Le volume *Stratégie* (« La Librairie de Guy Debord »), p. 206, donne très certainement les citations de Marmont et de Stendhal se souvenant de Marmont auxquelles pense Debord.

– Dans la première citation consignée dans *Stratégie*, Marmont se souvient de l'enthousiasme qui l'anime en 1793.

– Dans la deuxième, Stendhal parle de ce que Marmont est devenu : « Il [Marmont] est à Rome ici près, mars 1836, le *traître** de Raguse ». Cette phrase est très certainement celle à laquelle pense Debord quand il note « Stendhal / parenthèse », car elle figure entre parenthèses dans la *Vie de Henry Brulard*.

Précision sur la phrase « Le cœur me bat encore en écrivant ceci trente-six ans après ». Cette phrase qui suit « Il [Marmont] est à Rome ici près [...] » dans la note de Debord est elle aussi tirée de la *Vie de Henry Brulard*, mais dans le livre de Stendhal, elle se trouve non pas après « Il [Marmont] est à Rome ici près [...] », mais quelques lignes plus haut et ne concerne pas Marmont.

On trouve trois autres citations de Marmont dans *Stratégie* (pp. 379-381). Seule la première, qui évoque un moment de bonheur entre gens de guerre, concerne les débuts de Marmont et pourrait convenir à *Panegyrique III*.

Les deux autres n'ont rien à voir avec l'entrée dans la vie. Il s'agit de remarques d'ordre tactique : l'une indique qu'il faut lancer toutes ses forces dans la bataille, ne pas en garder en réserve pour le lendemain ; l'autre que la force morale des troupes face à un soulèvement populaire est soumise à une usure rapide.

Davout (1770-1823), maréchal de France, duc d'Auerstaedt. Figure de la fidélité à soi-même. En 1813, le maréchal se replie à Hambourg et, pendant près d'un an, soutient le siège face aux armées russe, prussienne et suédoise coalisées. Il ne rend les armes qu'à la chute de l'Empire.

Sur « Schiavoni » et « Antoine », voir *LD*, p. 259, notules 40 et 41.

* Je rétablis l'italique de Stendhal qu'omet Debord.

P. 219

« *Arnaque et vérité* »

« Notes sur les armes au sens ethnique », lire probablement : Notes sur les armes au sens éthique.

P. 221, haut de page

< Intercalaire >

Citation du « Chant des marionnettes », de Hsuan Tsong, que Debord a lu dans l'*Anthologie de la littérature chinoise* de Sung-Nien Hsu, p. 142, Delagrave, 1933. Voici le poème dans son entier (Debord ne cite que les deux derniers vers) :

« On sculpte dans le bois les marionnettes en forme de vieillards,
On les manie avec des fils ;
Avec leur peau plissée et leurs cheveux blancs, elles ressemblent à de vrais vieillards,
Mais une fois la comédie achevée, toutes retombent immobiles,
Tels les êtres humains qui traversent la vie comme un songe. »

Bas de page

< Intercalaire >

La citation d'Ibn Khaldoun, initialement prévue pour *Panegyrique III*, figure dans *Panegyrique II* (cf. *Œ*, p. 1690). Ce placement confirme que Debord travaille de front à *Panegyrique II* et *Panegyrique III*.

P. 222

« L'ESPACE DE LA CULTURE »

La mention « Espace de la culture » indique que la note était à l'origine prévue pour le chapitre 4 de *Panegyrique III*. Dans cette note, Debord se réfère à Clausewitz, Pétrarque et Poe. Examinons ces références l'une après l'autre.

« Clausewitz chez le général York, entendant citer Schiller » (lire non pas York, mais Yorck : Ludwig Yorck von Wartenburg, général prussien).

Debord pense ici à une anecdote rapportée par Clausewitz dans *La Campagne de 1812 en Russie* (traduction de Chapelot), anecdote à laquelle il fait allusion dans une fiche de lecture de *Stratégie* (« La librairie de Guy Debord », p. 94). Je la propose à mon tour avec un peu plus de détails pour que le lecteur comprenne mieux.

Yorck s'interroge. Est-il opportun d'abandonner l'armée du maréchal français Macdonald ? Clausewitz l'engage dans cette voie. Survient un officier de la cavalerie de Massenbach. Yorck marche à grands pas (il mime le Wallenstein de Schiller) et demande : « Et que disent vos régiments ? » L'officier applaudit à l'idée de se libérer de l'alliance française. Yorck décide alors de faire défection et donne ainsi le signal du retournement des Prussiens contre la Grande Armée.

Ce qui intéresse Debord ici, c'est l'idée que, contrairement à ce que l'on est enclin à penser, les grands événements ne résultent pas toujours de la conjonction d'un ensemble de forces, mais de causes isolées.

La traduction de Chapelot est ancienne (1900), mais rééditée aux éditions Complexe – qui ne signalent pas qu'il s'agit d'un fac-similé et ne mentionnent pas le nom de Chapelot.

Pétrarque : le mot le plus important de la phrase n'a pas pu être déchiffré par les éditeurs de *LD*, ce qui rend (provisoirement ?) impossible tout éclaircissement.

« Le souvenir de Poe dans les catacombes » : Debord songe probablement à la nouvelle de Poe « Ombre ».

Il peut songer soit au début de la nouvelle (« Vous qui me lisez, vous êtes encore parmi les vivants ; mais moi qui écris, je serai depuis longtemps parti pour la région des ombres. Car, en vérité, d'étranges choses arriveront, bien des choses secrètes seront révélées, et bien des siècles passeront avant que ces notes soient vues par les hommes. Et quand ils les auront vues, les uns ne croiront pas, les autres douteront, et bien peu d'entre eux trouveront matière à méditation dans les caractères que je grave sur ces tablettes avec un stylos de fer »), soit aux amis disparus évoqués à la fin du texte.

En l'état actuel des choses, seule la référence à Clausewitz est absolument claire. Pour les deux autres, les recherches devront être poursuivies.

P. 222

« 6 »

Le 6 barré semble indiquer que Debord destinait la note au chapitre 6 de *Panegyrique III* (« Examen de la conduite de l'IS » ou « La conduite de l'IS comme *opérations* ») et qu'il s'est ravisé.

Debord évoque ici la question « professionnelle » des pseudonymes.

Liste (non exhaustive) de pseudonymes utilisés par Debord : Decayeux, Gondi, Glauco, Cavalcanti, Des prolétaires (tract « Foutre ! »), Deux aficionados sans qualités (pour lui et Alice Becker-Ho, traducteurs de *Protestation devant les libertaires du présent et du futur sur les capitulations de 1937...*) Pseudonyme envisagé : Pierre Levet (*LD*, p. 225).

PP. 222-223

« *PAN/t.2*

[base du 17 mai 1993] »

Debord a rédigé cette note pour *Panegyrique II*. Ne l'ayant pas utilisée, il l'a reportée pour servir au tome III. Debord y réfléchit à ce que pourrait être le début de son nouveau livre.

Point de départ : Venise où il séjourne*, puis mention de Marmont, convoqué pour son éclatant début dans la vie (voir ci-dessus le commentaire consacré à la page 218 de *LD*).

Ensuite, Debord, remarquant combien il est à lui-même obscur, note que le livre devrait exposer d'où il est parti et où cela l'a mené. Sur le plan de la méthode, Debord n'entend pas se livrer à quelque auto-analyse que ce soit (voir à ce propos la note « Saint-Germain / Paille », *LD*, p. 251, et son commentaire dans le présent travail), mais examiner les déterminations concrètes qui ont contribué à sa formation.

Comme première détermination, Debord mentionne la fidélité à soi, puis certaines « circonstances », leur « enchaînement », et la « reconnaissance de [ses] goûts principaux » (reconnaissance, c'est-à-dire prendre conscience de ces goûts et les *assumer*). Enfin, les amours-passion. Il écrit : « *Chaque amour* (- passion) a ainsi formé les rares *précisions* historiques de mon personnage. »

Entre crochets, Debord remarque : « trois amours ont bâti trois cités ». L'amour-passion est d'une force telle qu'il redessine la ville. Debord semble ici faire allusion à la physionomie que Paille (Éliane Papi) a donnée à Paris, Mimma F. à Florence, et Toñí Lopez-Pinto à Barcelone.

* « Je suis donc une fois de plus à Venise, et quelques années de plus, 5 exactement, sont passées... » : les voyages de Debord à Venise sont en effet nombreux. Il y a au moins séjourné en 1969 (conférence de l'IS), en 1977 (séjour durant lequel il réalise des prises de vue pour *In girum*), en 1989 (comme l'indique cette note), en 1993 et 1994.

P. 224

« *Venise* »

En fin de note, Debord s'interroge sur le Parisien qu'il est : suis-je un Parisien du milieu du siècle qui s'est désolé de voir Paris détruit ? Ou un Parisien de la fin du siècle qui a espéré être heureux à Paris au début des années 1950 ? » L'alternative est rhétorique, Debord a été l'un et l'autre.

P. 225

« *Pour APO* »

Dernière ligne de la p. 225, première ligne de la p. 226

« Né le jour maudit au moyen âge du massacre des Innocents »

Voir la remarque sur la note « Cinéma / FLM ? », *LD*, p. 99.

P. 227

« *APO / tome 2 ou 3 ?* »

« Un homme à qui je dois beaucoup a dit des peintres [...] » : très probablement Asger Jorn.

Note intitulée « *Important / terrible* »

« Je le sais bien » : topos debordien.

P. 229

« **Pour UNDER ? Baltasar Gracián. Page 181⁵⁴** »

Note écrite à l'origine pour le projet de film autobiographique (« Under »), mais reclassée dans un ensemble de « notes pour *Panegyrique*, Tome III », sous-ensemble « notes rassemblées sous l'intitulé "Mes relations avec des gens. L'art et la culture du passé" ».

La notule 54 indique que les deux phrases sont extraites de *L'Homme de cour*. Précisons : il s'agit des premiers mots de l'aphorisme CCXXX, qui sont « Tous ceux qui voient... » – et non pas « Tous ceux qui croient, comme indiqué dans LD –, la suite étant « n'ont pas les yeux ouverts ; ni tous ceux qui regardent ne voient pas ».

La phrase que Debord recopie ensuite (« De réfléchir trop tard... ») est la deuxième de l'aphorisme.

« **Florence, 31 octobre 1972 (pour APO) / et Film n° 2** »

Trois remarques.

1. « Notre vie est un voyage / Dans l'hiver et dans la nuit. »

Épigramme du *Voyage au bout de la nuit* de Céline, dont Debord supprime le troisième vers : « Nous cherchons notre passage ».

La vie comme voyage est un thème cher à Debord. Il traverse toute son œuvre, non seulement les œuvres de jeunesse, mais aussi des œuvres de maturité comme *La Société du spectacle* et jusqu'aux notes prises pour *Panegyrique III*. Cependant, le traitement du thème évolue avec le temps.

Debord utilise l'épigramme du *Voyage au bout de la nuit* dans trois œuvres de jeunesse : « Les environs de Fresnes » (1952, *Enregistrements magnétiques*), *Mémoires* (1958) et *Sur le passage de quelques personnes* (1959).

Dans ce film, l'épigramme est une évocation lyrique de la révolution du comportement expérimentée à Saint-Germain-des-Prés. Cependant, immédiatement après avoir été prononcée par Debord (la voix 2), l'épigramme est contestée par le « speaker » (la voix 1) qui déclare : « La littérature abandonnée exerçait tout de même une action retardatrice au niveau de quelques formulations affectives » (*Œ*, p. 473).

Bien qu'il tienne en haute estime la Chanson des Gardes suisses, Debord n'y voit pas moins un mode d'expression qui freine l'apparition d'un langage adéquat aux nouveaux comportements. Un peu loin dans le film, Debord généralise le propos en déclarant qu'« on ne conteste jamais réellement une organisation de l'existence sans contester toutes les formes de langage qui appartiennent à cette organisation » (*Œ*, p. 474).

Dans *Sur le passage*, Debord agite une autre question. Si les rebelles de Saint-Germain-des-Prés définissent la vie comme voyage, ils sont contradictoirement animés par le « refus du temps et du vieillissement » (*Œ*, p. 474). Debord exprime aussi cette contradiction dans la note « FLM » de *LD*, p. 98 : « Nous valorisons le passage et, en même temps, nous refusons de changer (vieillir, mourir) ». Voir le commentaire consacré ici même à cette note.

La contradiction sera finalement résolue. Dans *La Société du spectacle* (1967), Debord ne pose plus l'opposition comme une antinomie sur laquelle on est condamné à buter*. Il trouve une base de résolution à l'opposition dans le *temps irréversible*. Et donne trois exemples d'époques structurées par cette forme du temps.

+ La première époque, c'est le moyen âge chrétien, qui reconnaît à chacun « une certaine temporalité irréversible [...] dans la succession des âges de la vie, dans la vie considérée comme un *voyage*, un passage sans retour dans un monde dont le sens est ailleurs » (thèse 137).

+ La deuxième, c'est la Renaissance, qui se caractérise par « la rupture joyeuse avec l'éternité ». Alors, « la vie se connaît comme une jouissance du passage du temps » (thèse 139).

+ La troisième, c'est la société du spectacle qui connaît un temps « *profondément historique* ». Cependant, ce temps n'est encore que celui de « la production économique qui transforme la société, en permanence et de fond en comble » (thèse 141). La transformation de ce temps historique-marchand en temps historique-humain – vie pleinement historique et conscience de la vie comme « passage vers sa réalisation et vers sa mort » (thèse 160) – est suspendu à la révolution prolétarienne, qui substituera la production de la vie à la production des choses.

2. « Tristes enfants perdus [...] »

Extrait de « La Chanson de Gilles » de Prévert. Debord insère dans *In girum* (1978) la séquence des *Visiteurs du soir* dans laquelle la chanson est chantée.

3. « Nel mezzo del cammin [...] »

Vers de Dante que Debord utilise, traduits en français, dans *Critique de la séparation* (1961) et dans *In girum* (1978). Dans ce dernier film, les vers de Dante sont altérés : « vie » est modifié en « vraie vie », « forêt obscure » en « sombre mélancolie » (Œ, p. 1370).

Debord a tissé un solide réseau de relations entre Dante, Lowry et lui-même.

Dante est très présent dans l'œuvre de Debord. Non seulement dans *Critique de la séparation* et *In girum* (dans ce film, les références à Dante sont particulièrement nombreuses**), mais aussi dans *La Société du spectacle / film* avec le sous-titre « Tu sauras combien il a le goût du sel [...] » (qui se rapporte à Marx et Bakounine), dans la *Correspondance* et dans *Panegyrique I* (l'allusion à Campaldino). On peut même faire l'hypothèse que le pastiche de « l'argot des complices de Villon » dans *Panegyrique I* ait été inspiré à Debord par le pastiche du troubadour Arnaut Daniel*** que Dante fait dans *La Divine Comédie* (« Purgatoire », chant XXVI).

En ce qui concerne Lowry, il est présent dans la *Correspondance* et dans *Critique de la séparation* avec le sous-titre « Combien de bouteilles, depuis lors ? Dans combien de verres, dans combien de bouteilles s'était-il caché, seul depuis lors » qui est tiré d'*Au-dessous du volcan*. Et peut-être présent aussi dans *Panegyrique I* où la liste des alcools bus n'est pas sans rappeler celle qui se trouve dans le roman de Lowry.

Enfin, et la boucle sera bouclée, Lowry cite dans *Au-dessous du volcan* les mêmes vers de Dante – « Nel mezzo [...] » – que Debord détourne dans *Critique de la séparation* et *In girum*.

Une seconde constellation

Au cercle Debord-Dante-Lowry, on peut en ajouter un autre. Debord détourne Ducasse-Lautréamont, qui détourne Dante, que détourne Debord. À propos du détournement de Dante dans *Les Chants de Maldoror*, voir Jacqueline Risset, *33 Écrits sur Dante*, chap. 11, et la postface de Martin Rueff.

* Cette antinomie est à rapprocher de celles évoquées par Debord dans la note « FLM », p. 98 de *LD*. Voir l'alinéa 5 du commentaire fait à cette note dans le présent travail.

** Dans « Liste des citations ou détournements dans le texte du film *In girum...* » (Œ, p. 1413-1420), Debord indique un grand nombre de références, mais pas toutes. Ainsi, s'agissant de Dante, la phrase « Voilà des plaisirs que la pratique du plus grand art ne m'aurait pas donnés », qui est inspirée de *La Divine Comédie*, « Le Purgatoire », chant XXXI (cf. trad. Fiorentino, éd. Verda, p. 216). D'autres auteurs sont oubliés, la culture du contemporain y pourvoira.

*** Arnaut Daniel est un troubadour adepte du *trobar clus*. À propos du *trobar clus*, se reporter à l'article « All The King's Men » (IS n° 8, janvier 1963) reproduit dans *Œuvres*, p. 616, Debord y livre le sens que ce « langage fermé » et d'autres revêtent à ses yeux.

P. 231

« Pour APO ? »

Z : probablement Arlette Zaramella.

Michèle : Michèle Mochot-Bréhat.

Barbara : Barbara Rosenthal.

PP. 231-232

« APO »

Debord affirme ici le lien fondamental entre le détournement et la qualité de son écriture. Rappelons que pour lui le détournement est le moment-clé de la poésie moderne, celui à partir duquel la poésie devient *transformation d'une forme de langage par une forme de vie et transformation d'une forme de vie par une forme de langage*.

La note pourrait avoir été rédigée après la publication de *Panegyrique I*, livre salué par la critique littéraire et dans lequel Debord dit abandonner le détournement au profit de la citation, car la période est à l'« ignorance ou [aux] croyances obscurantistes » (Œ, p. 1659).

Curieusement, Debord ne précise pas toujours le nom des auteurs des phrases qu'il cite. Cette absence est-elle une façon de renvoyer le lecteur à son inculture ? Debord donne ces noms dans « Sur les difficultés de traduction de *Panegyrique* » (Œ, p. 1689).

« Liberté grande »

Détourner, c'est s'approprier et modifier à sa guise. Debord possède cette liberté au plus haut point et détourne tout ce qui est porteur de sens : des mots comme « spectacle », « situation », « poésie », d'innombrables phrases et images, et jusqu'aux « acquisitions de la critique antérieure » et à la signification de certains épisodes historiques.

À ce propos, il convient de revenir sur une lettre de Debord à Ivan Chtcheglov *alias* Gilles Ivain, probablement datée du 30 octobre 1953 (cf. *Le Marquis de Sade a des yeux de fille*, pp. 130-135). Elle est fondatrice.

Pour commencer, Debord évoque le détournement des bandes dessinées *Jim la Jungle*, *Red Ryder* et *Le Fantôme du Bengale*. Il ébauche de nouvelles histoires dont les héros sont ses amis et lui-même. Gaëtan Langlais vit une aventure en Chine (on pouvait déjà lire la phrase « Les Chinoises pour Gaëtan » en août 1953 dans *Internationale lettriste* n° 3), Ivan Chtcheglov devient Gilles le Rouge, chef des Amnésiques, et Debord un officier de cavalerie « chargeant deux fois par semaine avec son escadron des peaux-rouges surréalistes ». Diverses figures historiques apparaissent, parmi lesquelles Phoque-Solennel – qui n'est autre qu'André Breton – et Trotsky.

Debord va plus loin. À travers ces détournements, il entrevoit la possibilité de modifier la signification d'événements historiques : « En opérant un certain REDRESSEMENT DANS LE TEMPS, des événements comme la révolution russe s'éclairent d'un jour singulier », et revendique hautement cette conquête : « Nous sommes enfin au bord d'une conception purement *arbitraire* de l'histoire. » Tout en précisant dans un cartouche final : « Je plaisante à peine. »

Tout porte à croire que cette liberté *amusée* à l'égard de l'histoire préfigure le détournement *raisonné* de significations historiques instituées que Debord opérera plus tard : la Fronde, repensée comme affirmation du ludique en tant que forme de la vie (cf. *LD*, pp. 63-67), ou la Commune de Paris, repensée comme fête (cf. « Aux poubelles de l'histoire ! », 1963, *in* *Œ*, pp. 623-633).

P. 233

« APO ? »

« *Dit de l'enfant sage* : « un voyageur qui passe, hôte dans sa demeure⁸⁵ » »

Debord, lorsqu'il écrit « un voyageur qui passe, hôte dans sa demeure », ne reprend pas exactement la traduction du « Dit » proposé dans *In girum* : « un voyageur qui passe, l'hôte d'un seul lieu » (*Œ*, p. 1370), il la combine avec la traduction qui figure dans la revue surréaliste *Littérature* n° 11 (1920) : « un voyageur passager, hôte dans sa demeure » (les italiques indiquent ce qui est repris d'*In girum* et de *Littérature*).

Passons à la notule 85. Les éditeurs de *LD* y donnent le titre latin original du « Dit de l'enfant sage » : « *Pippini regalis et nobilissimi juvenis disputatio cum Albino scholastico* ». Et restituent la question de Pépin ainsi que la réponse complète d'Alcuin que Debord cite partiellement. D'autres compléments peuvent être apportés, qui concernent la façon dont Debord prend connaissance du *Dit* et sur le titre pour lequel il opte.

Debord s'informe très tôt à propos du surréalisme. Ce qui n'est pas disponible en librairie à Cannes, il en prend connaissance à la bibliothèque Jacques-Doucet quand il s'installe à Paris fin 1951. Tout porte à croire qu'il a lu le texte d'Alcuin dans *Littérature* dès cette époque.

Dans *In girum... Édition critique* et dans la note de *LD*, p. 233, Debord n'utilise pas le titre donné à la *disputatio* dans *Littérature* (« Dispute entre Pépin, fils de Charlemagne, et son maître Alcuin »), mais celui de « Dit de l'enfant sage ». Il est possible qu'il ait trouvé ce titre dans le livre *Histoire du peuple français / Des origines au moyen âge* de Régine Pernoud paru en 1951. À l'époque, Debord s'intéresse en effet beaucoup au moyen âge.

PP. 233-234

« APO / sur le passé / les anciennes luttes »

Dans cette note, Debord réfléchit une nouvelle fois au conflit. Il affirme d'abord qu'en dépit de son mépris pour toutes les religions, son intérêt pour le conflit le conduit à apprécier jusqu'aux soldats des guerres de religion. Puis il dégage un aspect négligé du conflit. Se référant aux luttes anciennes, il écrit que le conflit, créant ses propres passions, s'autonomise des déterminations économiques ou idéologiques, religieuses ou dynastiques-féodales.

De quelles passions s'agit-il ? Se montrer habile au combat bien sûr, mais aussi gagner en prestige, jouer avec le pouvoir (voir ce que dit Debord des féodaux-ludiques et de la Fronde dans *LD*, pp. 63-73, et *La Société du spectacle*, thèses 137 et 140).

(Les guerres actuelles sont de purs produits du capitalisme de crise. Qu'elles soient menées par des professionnels appuyés de drones tueurs ou par des enfants soldats se livrant à la rapine et au meurtre, seule la barbarie s'y déploie.)

À propos des combattants des guerres de religion, on pensera tout particulièrement à Blaise de Monluc (1501-1577) que Debord fait figurer en bonne place dans sa « Géographie littéraire » (*Œ*, pp. 1290-1291). Dans ses *Commentaires*, Monluc ne raconte que ce dont il a été l'acteur ou le témoin direct.

Dans sa préface aux *Commentaires* (La Pléiade), Giono relève un passage auquel Debord a pu ne pas être insensible. Selon Monluc, maîtrise de l'expression et maîtrise des armes vont de pair : « Il n'y a au monde de si bon émeri pour faire reluire les armes que les lettres... Je vous conseille, seigneurs qui en avez le moyen et voulez avancer vos enfants par les armes, de leur donner plus tôt les lettres... » (Giono rapproche ici un propos attribué à Monluc par Brantôme et une phrase tirée des *Commentaires*.)

Restituons dans son entier ce passage des *Commentaires* :

« [...] c'est une très-belle partie à un capitaine que de bien dire. Je n'ai pas esté nourry pour cest effect ; mais encore ay-je eu ce bonheur de pouvoir exprimer en terme de soldat ce que j'avois à dire avec assés de vehemence, qui sentoit le pays d'où je suis sorty. Je vous conseille, seigneurs, qui avez le moyen et qui voulez avancer voz enfans par les armes, de leur donner plustost les lettres [...]. Et croy qu'un homme qui a leu et retenu est plus capable d'exécuter de belles entreprises qu'un autre. Si j'en eusse eu, j'en eusse fait mon proffit ; encor avois-je assés du naturel pour persuader le soldat de venir au combat. »

P. 236

« **Stock / langage** »

« Des gens qui cèdent sur tout plus de trente jours par mois » : possible référence à « La Carte », nouvelle de Marcel Aymé (*Le Passe-Muraille*).

Dans cette nouvelle, un écrivain découvre qu'un décret gouvernemental impose que le temps de vie soit désormais rationné pour économiser les vivres. Les coupons sont distribués en fonction de l'« utilité sociale » de chacun. Rapidement, un trafic de coupons s'organise et les plus riches commencent à pouvoir vivre *plus de trente jours par mois*.

P. 238

« **Georges Gauthier** »

Un coup de feu, Votre Honneur : roman policier de Georges Gauthier publié en 1959 chez Denoël.

« **APO / Langage – peut-être pour Paris – 1952** »

« Les promesses de bonheur sont beauté. »

Dans la notule dont ils accompagnent la phrase, les éditeurs de *LD* signalent qu'il pourrait s'agir d'un détournement de Stendhal : « La beauté n'est que la promesse du bonheur. » Le rapprochement ne fait aucun doute.

On remarquera que l'inversion du sujet et du prédicat ainsi que la suppression de la locution adverbiale restrictive « ne... que » créent un sens tout autre et chargé de positivité comme dans les *Poésies* de Lautréamont.

P. 239

« **13 août 1972** »

Cette note à propos de Mimma est à rapprocher de la note « APO » consacrée à Toñí, *LD*, p. 244.

Dans ces notes, Debord se souvient des deux jeunes femmes dans le soleil couchant. Deux instants dont l'intensité n'a d'égal que le soleil rouge sang.

Debord consacre un paragraphe à chacune de ces belles étrangères dans *Panégyrique I* (*Œ*, p. 1674).

P. 239

En milieu de page

« Stock langage »

Cette note sur la passion amoureuse est à rapprocher de la note « Pour APO », LD, p. 237. Dans ces notes, Debord associe la passion (finie) et la neige.

Dans la note « Stock langage », la neige, eau glacée, figure un temps qui s'est arrêté, comme congelé. Le temps passe, mais des « traces » de la passion finie restent « discernables ». Puis « Stock langage » évoque le feu, métaphore de l'amour-passion. L'amour-passion est au delà de l'amour comme « dualité insurmontable des êtres » (Lévinas), il s'assimile son objet. Debord avait déjà associé la passion et le feu dans *La Société du spectacle / film* (Œ, p. 1255), mais alors il s'agissait de la passion révolutionnaire :

« Mais ni le bois ni le feu ne trouvent d'apaisement, de satisfaction ni de repos dans aucune chaleur, petite ou grande, dans aucune ressemblance jusqu'à ce que le feu ne fasse plus qu'un avec le bois et lui communique sa propre nature... »*

Dans « Pour APO », la neige tombe en silence comme tombe l'oubli sur une passion *finie*. Debord s'interroge : cette note pourrait-elle convenir à Toñi qui est morte ?

Puis il associe la passion *vivante* à d'autres phénomènes de la nature, mais violents ceux-là. L'amour vivant est associé à l'orage, et le plaisir à la « foudre », suivie d'un « bref bloc de silence ». Quoique bref, ce silence est écrasant.

Debord note encore à propos de Toñi qu'elle était souveraine, partout chez elle : « Toute la Terre fut à toi ; le reste est silence. » Ici, le silence n'est pas signe d'oubli, mais hommage.

* Sous-titre détourné de Maître Eckhart (*Traité et Sermons / Le Livre de la consolation divine*).

P. 243, bas de page

« APO »

Debord s'interroge : « Comment détourner ? Le Seigneur est mon berger. Quand je marcherai(s) dans la vallée de l'ombre de la mort, je n'aurai(s) pas peur. » Puis il barre ces lignes extraites de la Bible, « Livre des Psaumes », Psaume XXIII, versets 1 et 4, et évoque sa tentation du suicide pendant l'hiver 1952-1953 et les yeux de Paille qui « furent mon berger ».

Ces lignes posent deux questions : le rapport de Debord à la Bible et sa tentation du suicide.

1. Détourner la Bible est un projet très ancien de Debord, qui s'en ouvre à Ivan Chtcheglov en 1953 (*Le Marquis de Sade a des yeux de fille*, p. 128). Ce projet se concrétisera en 1955 avec le texte « La valeur éducative » défini comme un « premier essai de propagande radiophonique » (*Potlatch*, livraisons 16, 17, 18). Y sont détournés des passages du Livre de Jérémie, du Livre des Psaumes (dont le Psaume XXIII cité dans la note « APO ») et du Livre de Samuel.

Jusqu'en 1978, la Bible disparaît des textes de Debord, à l'exception de « Conditions du mouvement révolutionnaire congolais ». Dans cet article de 1966 (resté inédit jusqu'à sa publication dans *Œuvres*), Debord pastiche Luc 22:19 et pose Lumumba en contre-figure christique : « Et pour ce qu'il [Lumumba] a dit, on l'a tué [...]. Les successeurs de Lumumba détruiront l'État, en souvenir de ceci. » Dans la suite du texte, Debord prolonge cette critique de la religion par un appel à la déchristianisation du pays (thèse 18).

En 1978, Debord renoue avec les détournements de la Bible. Relativement nombreux, ils indiquent une connaissance approfondie du texte (le jeune Debord a assurément reçu une éducation chrétienne) et une sensibilité particulière au *poème biblique*. Par ses détournements, Debord se livre à un subtil mode de critique de la religion : il réinscrit le poème biblique dans *le poème de la vie nouvelle*.

Les détournements sont multiples, on relève successivement :

– une longue citation de L'Écclésiaste dans *In girum* (1978), voir *In girum... Édition critique*, Œ, p. 1777 ;

– la formule « Mené, Thécel, Pharès » citée sans référence à la toute fin de la « Préface à la quatrième édition italienne de *La Société du spectacle* » (1979) – formule tirée du Livre de Daniel, V-25, 26, 27, 28 ;

– « répondre à l'insensé selon sa folie, afin qu'il ne s' imagine pas être sage » au début de *Considérations sur l'assassinat de Gérard Lebovici* (1985), citation – entre guillemets, mais non référencée – du Livre des Proverbes (XXVI, 4-5) ;
– diverses citations de L'Écclésiaste, du Livre des Psaumes (XXXVIII, 13-14) et du Livre des Proverbes (IX, 1 et 14) dans *Panegyrique I* (1989), voir « Sur les difficultés de la traduction de *Panegyrique* », remarque IV, Œ, p. 1689.

Un précédent ?

« La valeur éducative » n'est pas sans rappeler la réécriture de l'Évangile selon Jean par Rimbaud en 1873. Projet que Rimbaud n'a pas mené à terme, mais qui est marqué par une profonde désorganisation du texte biblique.

Quand Debord écrit « La valeur éducative », avait-il connaissance de l'essai de réécriture de l'Évangile de Jean par Rimbaud (deux des trois manuscrits constituant ce texte avaient été publiés en 1948) ?

Gag irréligieux

Le film-annonce d'*In girum* est un gag, comme Debord en imagine d'autres pour son film (on trouve une liste des gags envisagés dans *LD*, pp. 132-133). Le terme gag n'est pas neutre, c'est un terme de professionnel du cinéma, qui désigne une forme brève dont le but est d'amuser ou de surprendre.

Dans son film-annonce, Debord montre un Dieu prétendument tout-puissant (pantocrator) et totalement impuissant devant le film qui va être projeté. Le texte est reproduit dans *Œuvres* (p. 1422), mais privé de l'image sur lequel il défile.

Dans ce film-annonce, Debord cherche autant à amuser qu'à choquer (il faut faire partie des cercles chrétiens les plus conservateurs pour y voir un blasphème*).

Comme le précisent les éditeurs du volume *Poésie, etc.* (« La Librairie de Guy Debord »), Debord détourne ici un mot du prince Putjatine à propos des *Brigands* de Schiller.

L'anecdote est rapportée dans les *Conversations de Goethe avec Eckermann* (Gallimard, p. 191).

On ajoutera que le propos du prince Putjatine se trouve être l'inversion du mythe de la tour de Babel. Dans ce mythe, les hommes construisent une tour pour accéder au Paradis, mais, contrairement à ce qui se passe dans l'anecdote de Goethe et le film-annonce de Debord, Dieu ne s'avoue pas vaincu. Il brouille la langue des hommes et les empêche ainsi de poursuivre leur entreprise.

* La critique situationniste ne s'est pas interdit l'outrage au sacré. En témoigne la reproduction de la chanson « L' bon dieu dans la merde » en 1964 dans *IS* n° 9, à laquelle fait pendant en 1969 dans *IS* n° 12 la publication de la photo d'un crucifix défenestré à l'université de Madrid en janvier 1968 et sa légende « Y el Cristo en la mierda ».

Par ces deux attaques – et leur vulgarité –, l'*IS* réaffirme que « la critique de la religion est la condition première de toute critique » (Marx). Dans celle d'*IS* n° 9, les situationnistes rappellent la nécessité de cette critique tant dans le monde occidental (« Le dernier show : les curés la ramènent ») que dans l'espace africain (« Les raisons suffisantes des mulelistes »). Dans celle d'*IS* n° 12, ils se font l'écho de la contestation radicale qui renaît dans l'Espagne franquiste.

Pour davantage de précisions sur l'action à l'université de Madrid, le lecteur se reportera à *Les Acratas* de Miguel Amorós, La Roue éd.

2. Dans cette note de LD, après avoir cité le Psaume XXIII, Debord évoque sa tentation du suicide, qui a été forte entre 1950 et 1953.

Divers éléments confirment cette tentation.

Dans une lettre à Hervé Falcou de 1950, il confie : « [...] le suicide auquel je n'ai cessé de penser depuis environ six mois – je m'en détourne pour quelque temps » (*Le Marquis de Sade a des yeux de fille*, p. 61).

Autre élément : Boris Donné, dans son *Essai d'élucidation des « Mémoires » de Guy Debord*, distingue une allusion au suicide dans le premier chapitre de *Mémoires* consacré au mois de juin 1952 (cf. *Essai d'élucidation*, p. 78).

Enfin, Gil J. Wolman mentionne un « suicide manqué au gaz » dans une lettre de juillet 1953 à Jean-Louis Brau (cf. *Cours, camarade, le vieux monde est derrière toi !*). Réalité ou mystification de

Wolman, comme certains le disent ? Quoi qu'il en soit, Debord évoque dans *In girum* l'atmosphère de « sombre mélancolie » qui l'entourne, lui et ses amis marginaux : « Le suicide en emportait beaucoup. »

Debord s'est suicidé en novembre 1994. Faut-il y voir l'aboutissement d'une pulsion de mort de toujours ? Peut-être, mais pas seulement. Car il y a en Debord une pulsion de vie tout aussi puissante que la pulsion inverse. En fait, en 1994, Debord se sait atteint d'une « maladie incurable » et pense que dans ces conditions, la vie ne vaut plus d'être vécue (cf. communiqué « pour paraître à la fin du film *Guy Debord, son art et son temps*, le 9 janvier 1995 », in *Œ*, p. 1818). Ainsi, jusqu'à la fin, Debord aura « vécu comme [il a] dit qu'il fallait vivre [...] » (*Panegyrique I*). « Le port juge [règle] ceux qui sont dans un vaisseau », dit Pascal.

P. 244

(Pour APO ?) »

« Comme notre révolte a réussi... » : citation de T.E. Lawrence, *Les Sept Piliers de la sagesse*, Livre II, début du chap. XVII, p. 146 (Payot, 1965). La seconde citation provient du Livre III, chap. XXXIII, p. 239. D'autres citations de T.E. Lawrence en page 241 de *LD*.

« Février 1974

APO

Problème de la fin »

« Je suis heureux de constater que tout continue. » Ce qui continue ici, ce sont les troubles. Debord renverse Hegel qui disait « Je suis forcé d'admettre que tout continue », constatant qu'après la Révolution française et la Restauration, l'histoire ne s'est pas arrêtée (lettre à F. Creuzer du 30 octobre 1819).

La phrase de Hegel est citée dans *IS* n° 9 (1964).

PP. 245-246

« APO

Quelques jugements sur contemporains »

Note clairement postérieure à 1968.

Bien que le titre indique que Debord ait à l'origine prévu de parler de plusieurs personnages, il se limite à de Gaulle.

Debord rappelle qu'il n'a jamais nourri aucune sympathie pour de Gaulle et souligne l'humiliante dialectique à laquelle celui-ci s'est soumis. Pour régner, de Gaulle s'est fait le valet de la modernisation du capitalisme français.

Debord livre un autre aspect du personnage. L'historien, spectateur de l'histoire, voit en de Gaulle le libérateur de la France, l'éminent homme d'État, l'homme du non-alignement... Pour sa part, Debord, qui pratique le jeu de l'histoire, décèle en de Gaulle un joueur, un homme qui « n'aimait que le risque et le trouble ».

Quand on considère l'action politique de De Gaulle, elle est effectivement émaillée de quitte-ou-double. En 1940, de Gaulle fait le pari – gagné – de la rébellion contre Vichy ; en 1946, il fait le pari – perdu – d'un rapide retour aux affaires ; en 1958, il profite du climat insurrectionnel pour revenir au pouvoir ; en 1968, il fait le pari – gagné – de l'affrontement avec la rue ; en 1969, il fait le pari – perdu – du référendum.

Quant au goût de De Gaulle pour les affaires troubles, il est suffisamment montré par les barbouzes chargés de l'action clandestine contre l'OAS en Algérie, le Service d'action civique, officine de soutien au régime mêlant gros bras et police parallèle, et la Françafrique, système d'ingérence dans les anciennes colonies subsahariennes organisé par Jacques Foccart (également un des fondateurs du SAC).

Page 247

« Pour APO ? »

Cette note du 11 avril 1988 sur la chouette du square des Missions-Étrangères qui hulule dans la nuit est assurément à l'origine du passage de *Panegyrique I* (1989) dans lequel Debord déclare que l'oiseau est moins indigné par les désordres du climat que par lui, Guy Debord, et les désordres de sa vie (*Œ*, p. 1676).

Dans *Potlatch* n° 16 (1956), le square avait fait objet d'un article de Michèle Bernstein. Le lieu est alors décrit comme pouvant « servir à recevoir des amis venant de loin, à être pris d'assaut la nuit, et à diverses autres fins psychogéographiques ».

Page 247

« → APO »

Allusion de Debord à l'assassinat de Gérard Lebovici ou à son propre suicide ?

« APO »

À travers les personnages de livres qu'il cite ici, Debord brosse un portrait chinois de lui-même :

- le capitaine Shandy, alias oncle Toby, c'est la passion de conduire les sièges ;
- le Consul G. Firmin, c'est l'ivresse permanente, l'amour et le drame de la séparation ;
- Don Quichotte, c'est le chevalier-poète, l'errance, le rêve vécu.

« APO / Champot »

La note paraît être un premier jet du passage que Debord consacre à Champot dans *Panegyrique I* (Œ, pp. 1674-1675).

Dans ce livre, la description de la maison repose sur une série de métaphores. L'hiver, la maison semble « s'ouvrir directement sur la Voie lactée ». Les étoiles sont intensément brillantes ou brusquement éteintes par la brume. Alors, les fêtes, rencontres et passions à Champot sont à l'image des étoiles qui s'allument et qui s'éteignent.

Puis Debord passe à un registre guerrier : le tonnerre et la foudre « nous » – Debord, Alice Debord et leurs hôtes – *canonnent* longtemps, comme dans une *forteresse assiégée*. Suit un parallèle entre la foudre et le coup d'éclat de Lautreámont que ne parviennent pas à égaler d'autres coups d'éclat : la page blanche de Mallarmé, le carré blanc sur fond blanc de Malevitch, le noir des derniers tableaux de Goya.

La métaphore guerrière reprend. Debord écrit que les arbres qui *gardent* la butte devant la maison sont attaqués par les vents. Ils *résistent*, *le premier rang brisant le choc*. Les bois *disposés en carrés*, sur le *demi-cercle* des collines, sont comme *les troupes rangées en échiquier dans certains tableaux de batailles*. Les *charges* du vent *font* quelquefois *brèche*. Parfois, le vent *met* les nuages *en fuite*, puis les ramène, d'autres nuages *lancés à leur poursuite* (texte résumé, en italique le vocabulaire militaire).

Pour finir, Debord évoque l'air du matin qui annonce l'automne, puis les premiers signes du printemps. Le changement des saisons rend sensible le *passage du temps*.

P. 248

« Pour APO »

« ... en 1953 (c'est-à-dire après deux ans de non-lecture) »

Debord n'ayant jamais fait mystère de sa passion pour la lecture, l'aveu peut surprendre. Cependant, pour Debord, les années 1951-1952 ont réellement été celles d'une vacance générale, et c'est bien ainsi qu'il les qualifie à plusieurs reprises.

– En 1959, dans *Sur le passage de quelques personnes*, il définit le groupe que lui et ses amis forment à Saint-Germain-des-Prés comme tendant à « un rôle de pure consommation, et d'abord de consommation libre de son temps ».

– En 1963, dans *IS* n° 8, commentant l'inscription « Ne travaillez jamais » par lui tracée, il rappelle qu'elle ne peut être postérieure aux premiers mois de 1953 et qu'elle « semble être la plus importante trace jamais relevée sur le site de Saint-Germain-des-Prés, comme témoignage du mode de vie particulier qui a tenté de s'affirmer là ».

– Enfin, en 1978, dans *In girum*, il évoque la « prodigieuse inactivité » dont fit preuve la « jeunesse perdue ».

Cependant, un retour en arrière s'impose, car, dès le milieu de l'année 1952, Debord ne se satisfait plus de cette oisiveté qui n'ouvre sur rien. Commence alors une mutation qui passe par différentes étapes.

– En juin 1952, Debord, Berna, Brau et Wolman fondent au sein du mouvement lettriste un groupe spécifique : l'Internationale lettriste*. À la fin de l'année, l'Internationale lettriste se détache du mouvement lettriste et se dote d'un bulletin éponyme.

– Dans *Internationale lettriste* n° 3 (août 1953), Debord publie un texte programmatique intitulé « Pour en finir avec le confort nihiliste ». Désormais, « le vin rouge et la négation dans les cafés, les vérités

premières du désespoir » ne suffisent plus. La tâche à mener à bien : « [...] témoigner d'une certaine idée du bonheur même si nous l'avons connue perdante, idée sur laquelle tout programme révolutionnaire devra d'abord s'aligner ».

– En septembre 1953, Debord rédige un « Manifeste pour une construction de situations » (resté inédit jusqu'à sa publication dans *Œuvres*) dans lequel il définit le mode de vie au delà du travail expérimenté à Saint-Germain comme « attitude d'avant-garde », en appelle à une civilisation des loisirs, et fait le point sur les projets en cours.

– Enfin, en 1954, le groupe s'est donné les moyens d'intervenir. Après avoir expulsé les inactifs et quitté Saint-Germain pour la Montagne-Sainte-Genève (cf. « Histoire de l'Internationale lettriste », § « 1953 », *Œ*, p. 271), il lance en juin un bulletin à parution régulière : *Potlatch*. Dans le n° 7 (août 1954), la centralité de la question des loisirs est réaffirmée :

« Si cette question n'est pas ouvertement posée avant l'écroulement de l'exploitation économique actuelle, le changement n'est qu'une dérision. La nouvelle société qui reprend les buts d'existence de l'ancienne, faute d'avoir reconnu et imposé un désir nouveau, c'est là le courant vraiment utopique du Socialisme.

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

Avec ce tournant qui commence dès juin 1952, Debord renoue avec la lecture. Il ne cessera plus de la pratiquer.

Dans *In girum*, Debord insiste sur le fait que cet épisode de vacance fut à l'origine de tout ce qui a suivi. Il écrit : « [...] aucune époque vivante n'est partie d'une théorie : c'était d'abord un jeu, un conflit, un voyage. »

« Peut-être pas un Russe (Tolstoï, mais <avec amis>) », lire probablement : mais sans aimer.

* La dénomination apparaît pour la première fois sous la plume d'Isou en 1947 dans *Introduction à une nouvelle poésie* ; elle désigne alors le nouvel esprit poétique (le lettrisme) qui est censé gagner le monde entier.

P. 248

« APO »

Ivan (Chtcheglov) cite ici le poème « Lénore » de Poe dans la traduction (belle) de Gabriel Mourey (éd. C. Dalou, 1889, rééd. Mercure de France, 1910) et non celle de Mallarmé.

P. 249

« CHAPITRE 7 ? »

Trois remarques

– « Chapitre 7 » : dans le sommaire que Debord a construit pour *Panegyrique III* (cf. *LD*, p. 211), ce chapitre est intitulé : « Du temps passé ».

– Suit une allusion aux amis disparus. Debord écrit : « Puisque mes amis sont morts, je parlerai de la mort ». Détournement des *Poésies* de Lautréamont : « Tant que mes amis ne mourront pas, je ne parlerai pas de la mort. »

En 1963, dans « Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art », Debord avait déjà utilisé la phrase de Lautréamont, mais sans la modifier. Soulignant le caractère « optimiste-absolu » des *Poésies*, il avait inscrit les anti-tableaux de Michèle Bernstein intitulés « Victoires »* dans la même perspective :

« Les "victoires" continuent ce détournement optimiste-absolu par lequel Lautréamont déjà, payant d'audace, s'est inscrit en faux contre toutes les apparences du malheur et de sa logique : "Je n'accepte pas le mal. L'homme est parfait. L'âme ne tombe pas. Le progrès existe... Jusqu'à présent, l'on décrit le malheur, pour inspirer la terreur, la pitié. Je décrirai le bonheur pour inspirer leurs contraires... Tant que mes amis ne mourront pas, je ne parlerai pas de la mort." »

– La suite de la note évoque la bien connue dialectique du maître et de l'esclave de la *Phénoménologie de l'Esprit* de Hegel.

* *Victoire de la Grande Jacquerie de 1358, Victoire de la Commune de Paris, Victoire de la bande à Bonnot, Victoire des républicains espagnols, Victoire des conseils ouvriers à Budapest.*

P. 249**« APO / »**

Dans cette note, les thèmes sont multiples, les incises nombreuses. Sont évoquées la poésie, la beauté, la guerre et la vie définie par un oxymore comme une « belle atrocité ».

En clair, Debord dit que la beauté tient à certains êtres et à certains instants, et l'atrocité, au monde corrompue et à la mort. Il donne deux exemples :

– Paille, par sa « pureté terrible », a enchanté Saint-Germain, mais le monde environnant l'a « vite corrompue ».

– Une charge de cavalerie, étendards déployés, trompettes mugissantes, est un bel instant, mais menacé et bientôt détruit par la mort.

Précisons que lorsque Debord évoque la « guerre de Crimée », il a à l'esprit la charge de la Brigade légère, autrement dit la charge particulièrement meurtrière de Balaklava. La référence qu'il fait à cette charge dans *In girum* est évidemment métaphorique.

Ne pas confondre

Dans cette note, Debord ne justifie pas la guerre, il dit seulement que la guerre *peut* se justifier. Outre les beaux instants, ce qui intéresse Debord dans la guerre, ce sont les lois du conflit et leur applicabilité aux luttes de classes dans la société capitaliste et aux « véritables divisions et [...] affrontements sans fin de la vie historique » qui ne manqueraient pas d'animer une nouvelle Athènes ou une nouvelle Florence (« Préface à la quatrième édition italienne de *La Société du spectacle* »).

P. 250**« APO / Saint-Germain »**

Le morceau de phrase « magnifiques catastrophes sans avenir » fait écho au papillon de mai 1955, texte d'Ivan Chtcheglov, « Construisez vous-mêmes une petite situation sans avenir ».

P. 251**Note commençant par « Vieillir ne serait rien »**

Cocteau : erreur de lecture. Il ne s'agit pas de Cocteau ni du commandant Cousteau, mais de Custine. La citation est tirée du livre *L'Espagne sous Ferdinand VII*.

Sur le thème du vieillissement, voir la note « FLM », *LD*, p. 98, et le commentaire qui en est fait ici.

Note « Saint-Germain / Paille »

Debord s'interroge sur lui-même. Paille l'a-t-elle déterminé ? Oui, répond-il, mais seulement dans la mesure où cette détermination correspondait à ce qu'il était déjà : « Qu'importe si une fille de ce temps-là, qui m'a montré *la route* par son être rebelle, non ses idées, a pu changer [...]. Je crois que je n'en ai pas (jamais ?) dévié, et qu'elle était effectivement la mienne. »

Cependant, la part d'ombre est irréductible. Dans la note « *PAN/t.2* [base du 17 mai 1993] », *LD*, pp. 222-223, Debord constate qu'il est à lui-même indéchiffrable, mystère insondable : « Mais moi-même, c'est un mystère beaucoup plus obscur. On n'apprend nulle part ce qu'on est vraiment [...] ». Constat également fait dans *Panegyrique I* : « Je n'ai jamais compris en quoi elle [ma vie] aurait pu être autre, ni comment on devrait la justifier » (*Œ*, p. 1676).

Pour finir, Debord réfute les « modèles courants d'explications » des individus. Les discours sociologique, psychologique, psychanalytique, horoscopique, ne sont que de « simples idées que les sociétés se forment pour expliquer et classer la *surface* de leurs vies » (note « Pour *APO* », *LD*, p. 225)

Dans *Panegyrique II*, Debord mentionne ces modèles d'explication et se moquent de ceux qui les prennent au sérieux (cf. « Avis », *Panegyrique II*, *Œ*, p. 1691).

P. 252**« Un beau, mais sombre nuage »**

Expression tirée de l'« Oraison funèbre d'Anne de Gonzague » de Bossuet.

Correctif

Le plagiat des coquilles n'est pas nécessaire.

P. 70, haut de page, après la chanson des Chouans

« <en encadré, les réflexions de Debord> »

Remplacer la virgule qui suit « défaite de ce monde » par une parenthèse fermante.

P. 91, avant-dernière ligne

« puissent *durer* et (sinon *revenir*), supporter » : supprimer la virgule avant supporter.

P. 102, dernière ligne

« témoignant (criant pour) », lire : témoignant (criant) pour.

P. 119

« Théorie du cinéma → film n° 2. 2 », lire : Théorie du cinéma → film n° 2 ?

Dernière ligne

« qui repose et s'oppose à », lire « qui repose sur et s'oppose à ».

P. 120

« (Voyage du 9 mai) »

« Expérimenter cette idée – dans la polémique d'utiliser [...] », lire : Expérimenter cette idée – dans la polémique – d'utiliser [...].

P. 187

« *COMM/SduS* »

« C'est ainsi que, s'inquiéter », lire : C'est ainsi que s'inquiéter

P. 232, bas de page

« *APO / sur la révolution ?* »

Maître Eckhard, lire : Maître Eckhart.

P. 255, haut de page

« *Pouvoir ouvrier* (1) »

L'appel de note ne renvoie à rien. Erreur de transcription ? Note oubliée par les éditeurs de *LD* ?

* * *

Le présent tirage
de cet ouvrage a été réalisé le vingt-deux septembre
deux mille vingt-deux.

Dépôt légal en cours