



Konstellations

De Walter Benjamin à Guy Debord:  
le travail du négatif dans la modernité

Par Alexandre Trudel

Fichier : 0501.22.pdf

Alexandre Trudel ©

[alextrudel2@lycos.com](mailto:alextrudel2@lycos.com)

Le but de ma présentation est de penser certaines problématiques avec l'aide de Guy Debord et de Walter Benjamin. Bien sûr, le rapprochement entre ces deux penseurs est tout à fait arbitraire et contingent. À prime abord, rien ne permet d'approcher ces deux figures dans un même ensemble : Benjamin et Debord sont de deux générations différentes, de nationalités différentes, et leur culture littéraire ne puise pas nécessairement aux mêmes sources. De plus, le chef de l'Internationale situationniste incarnait une réelle figure révolutionnaire, dans sa version classique et intransigeante, ce que Benjamin n'était manifestement pas. Debord était à la fois révolutionnaire et poète, comme un croisement monstrueux entre Saint-Just et Lautréamont. Benjamin pour sa part s'est promené en rêveur à travers les ruines du monde ancien, pressentant qu'au travers de cette désolation nouvelle pourrait surgir un messie inédit, un messie auquel cependant il ne pouvait ou ne voulait pas dessiner de visage. Benjamin se savait être situé dans l'entre-deux, dans le mouvement de déchirure qui sépare deux époques. Il voyait à travers les nouveaux moyens médiatiques visuels le dispositif culturel de cette époque qui émergeait grâce aux progrès fabuleux du fétichisme de la marchandise. Ce monde, c'est bien sûr celui dans lequel on se trouve, c'est « la société du spectacle » qu'a bien définie Debord en 1967. Aujourd'hui, le virtuel donne accès à de nouvelles jouissances immédiatement accessibles, mais de ce fait même, il bloque également l'accès à d'autres jouissances, plus fines et plus puissantes, exigeant une temporalité différée. Le spectacle devient peu à peu l'essence de toutes choses : on réalise notre vie dans le cinéma tandis que le cinéma accomplit la vie elle-même. « Cette vie et ce cinéma sont également peu de choses ; et c'est par là qu'ils sont effectivement échangeables avec indifférence », affirmait la voix-off de Debord dans son dernier film, *In girum imus nocte et consumimur igni*.

À priori donc, rien ne permet de mettre côte à côte Debord et Benjamin. Pourtant, quand on y regarde de plus près, les deux auteurs ont plusieurs traits en commun. Premièrement, l'idée de la flânerie que Benjamin développe dans ses essais sur Baudelaire peut évoquer le domaine de la « dérive psychogéographique » qu'ont défini les situationnistes. Pour eux, il fallait réinventer la ville en augmentant la puissance des « chocs » que fait subir à la subjectivité les différentes ambiances du paysage urbain. Ainsi, se laisser dériver dans la ville au gré du hasard, sans trajet préconçu, présentait l'opportunité d'une expérience artistique inédite à laquelle se sont soumis les situationnistes dans plusieurs villes européennes. Un autre trait que partagent Debord et Benjamin se trouve dans leur utilisation intensive des citations, que Debord préférait pour sa part appeler « détournements ». On se souvient que Benjamin chérissait le rêve d'écrire un livre uniquement composé de citations. Or Debord a réalisé ce rêve dès 1957, dans son premier livre autobiographique, sobrement intitulé *Mémoires*, livre à l'origine uniquement distribué sous forme de potlatch. Écrire l'histoire intime de son expérience en

utilisant seulement diverses citations fait émerger une forme très originale et totalement inédite de représentation de soi. Cependant, je n'utiliserai pas ce texte obscur pour évoquer les postures de Debord. Je me concentrerai surtout sur ses textes autobiographiques plus tardifs, à savoir le scénario du film *In Girum imus nocte*, écrit en 1978, le petit *Panégyrique* de 1989.

Pour penser à la fois dans le sillage de Benjamin et de Debord, je ne peux évidemment pas m'étendre sur tous les points sur lesquels on peut les rapprocher. J'ai décidé de concentrer mon attention sur trois grands axes : 1) la figure pré-révolutionnaire du bandit ainsi que les rapports qui unissent la bohème et les « classes dangereuses » ; 2) la ville de Paris comme lieu mythique où s'exerce la négativité dans l'Histoire ; 3) enfin, la question du blocage du temps que vient déchirer la dialectique dans le domaine de la praxis.

### **Bandits, bohème, classes dangereuses**

Dans ses textes sur Baudelaire, Benjamin affirme que le poète français a joué un rôle crucial dans le dévoilement de ce mythe moderne du criminel en tant que figure véritablement *héroïque*, porteuse d'une charge positive et fondatrice. Je le cite : « L'apache surgit ici dans l'âge du héros. (...) L'apache renonce aux vertus et aux lois. Il résilie une fois pour toutes le contrat social. (...) Baudelaire est le premier à avoir exploité cette veine du héros criminel. » (*Baudelaire*, p.116-117). Il est vrai que durant la modernité, l'image du criminel concentre dans « l'esprit du peuple » le travail du négatif qui déchire le droit institué pour fonder une nouvelle loi. Aujourd'hui, le bandit est toujours un mythe puissant dans la culture « populaire » ; on peut penser à des films comme *Bonnie and Clyde* ou des figures comme celle de Stagger Lee, présente dans la musique pop (Sly Stone, The Clash, Nick Cave) et dans le cinéma de blaxploitation des années soixante-dix.

L'historien Eric Hobsbawm a beaucoup travaillé sur le banditisme comme pratique pré-révolutionnaire. Voici ce qu'il en dit : « Les bandits se distinguent en ce sens qu'ils refusent d'être soumis en tant qu'individus, mais, cela mis à part, ils n'ont pas d'autres idées que celle de la paysannerie dont ils font partie. Ce sont des activistes et non des idéologues ou des prophètes dont on pourrait attendre des visions nouvelles (...). » (*Les bandits*, p.16). Le banditisme classique, qui émerge à partir de collectivités paysannes opprimées, vise seulement à rétablir à l'échelle locale un ordre de justice plus acceptable pour une masse soumise aux dures lois des grands propriétaires terriens ou de l'État. Rarement ce genre de phénomène s'est cristallisé en mouvements sociaux. La plupart du temps, le banditisme a développé plutôt un régime parallèle de lois et de codes : pensons simplement aux diverses mafias italiennes. Quand le banditisme se développe au sein des villes modernes cependant, il

prend de nouveaux visages. Le banditisme va connaître une mutation dans le milieu urbain au XIX<sup>e</sup> siècle en s'incarnant à travers la *bohème*.

Voici comment Marx, cité par Benjamin, évoque la bohème : « Leur existence incertaine (...), leur vie dérégulée dont les seuls points fixes sont les cabarets de marchands de vins (...), les relations qu'ils entretiennent inévitablement avec toutes sortes de gens douteux font qu'ils appartiennent à ce milieu qu'à Paris on appelle *la bohème*. » (*Baudelaire*, p.25-26). « La poésie de Baudelaire tire sa force du pathos de la rébellion que cultivent ces groupes », nous dit Benjamin (*Paris*, p.59). C'est à partir de ces milieux aussi que Debord cultiva sa passion démesurée pour la guerre. Dès qu'il eut quitté Cannes pour gagner Paris à l'âge de 19 ans, Debord voulut se joindre à ces milieux de gens « douteux » : « J'allai d'abord vers le milieu, très attirant, où un extrême nihilisme ne voulait plus rien savoir, ni surtout continuer, de ce qui avait été antérieurement admis comme l'emploi de la vie ou des arts. » (*Panegyrique*, p.27). Si on en croit la définition qu'en donne Debord, la bohème du XX<sup>e</sup> siècle n'avait rien à envier à celle décrite par Marx : « Dans ce lieu qui fut la brève capitale de la perturbation, s'il est vrai que la population choisie comptait un certain nombre de voleurs, et occasionnellement des meurtriers, l'existence de tous était principalement caractérisée par une prodigieuse inactivité ; et entre tant de crimes et délits que les autorités y dénoncèrent, c'est cela qui fut ressenti comme le plus menaçant. » (*In girum*, p.234). La bohème se définit donc aux premiers abords par son absence d'activités, par son refus obstiné du travail (et c'est bien Debord qui a inventé le fameux slogan « Ne travaillez jamais » !). Debord revendique pleinement son dégoût profond du travail salarié, auquel il ne s'est d'ailleurs jamais soumis. Même en ce qui a trait à l'activité d'écriture, Debord admet sa paresse : « J'ai écrit beaucoup moins que la plupart des gens qui écrivent ; mais j'ai bu beaucoup plus que la plupart des gens qui boivent. » (*Panegyrique*, 42). Il est vrai que les bohémiens avec lesquels Debord a passé son temps s'adonnaient sans retenue aux plaisirs de l'ivresse, comme se le remémore Debord : « Chacun buvait quotidiennement plus de verres qu'un syndicat ne dit de mensonges pendant toute la durée d'une grève sauvage. » (*In girum*, p.236).

Le bohémien est d'abord un lettré qui n'obtient pas d'emploi satisfaisant ou qui refuse de travailler, un peu comme ces marginaux qu'on qualifiait d'anti-philosophes au XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est un petit-bourgeois qui refuse les valeurs dominantes, menant une vie clairement en marge de celle de sa classe sociale. Son mode de vie décousu, rythmé par la boisson et les rapports sexuels débridés, l'amène naturellement à fréquenter ce que Debord appelle des « classes dangereuses », que Marx qualifiait pour sa part péjorativement de *lumpenproletariat*. Debord s'est toujours identifié à l'image du bandit, se véhiculant sans cesse à travers elle, revendiquant notamment l'héritage des hors-la-loi de la littérature comme Arthur Craven et Sade. Il ressentait une véritable fascination pour les classes dangereuses, qu'il s'est appliqué à connaître de l'intérieur : « J'ai donc connu surtout les rebelles et les pauvres. J'ai vu autour de moi en grande quantité des individus qui mouraient jeunes, et pas toujours par le suicide,

d'ailleurs fréquent. » (*Panegyrique*, p.28). ). Mais bientôt, la simple négativité par rapport au réel ne suffit plus : elle doit se fondre à travers un mouvement dialectique. Contre l'autosuffisance de la pulsion négatrice, apparaît alors ce désir démoniaque de construire un nouveau monde avec l'appui des classes dangereuses. C'est de cette façon que le bohémien devient un « conspirateur professionnel », c'est-à-dire quelqu'un qui fait tout en son pouvoir pour voir s'effondrer l'ordre existant. La révolte cesse d'être seulement individuelle et juvénile, elle prend des couleurs politiques. Benjamin nous donne cette définition du conspirateur : « (...) les conspirateurs professionnels (...) viennent tous de la bohème. Leur premier champ d'action est l'armée, puis la petite bourgeoisie, occasionnellement le prolétariat. C'est pourtant parmi les véritables chefs du prolétariat que cette couche sociale trouve ses adversaires. Le *Manifeste communiste* met fin à son existence politique. » (*Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, p.59).

Pourquoi le *Manifeste communiste* met-il fin à l'existence des conspirateurs à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle selon Benjamin ? Parce que l'idéologie socialiste va à l'encontre de la classe sociale des bohémiens. C'est que les conspirateurs veulent le pouvoir pour eux-mêmes, pour leur seul profit comme un objet de jouissance qui leur reviendrait en droit. Ils n'ont rien à faire du prolétariat, même s'ils peuvent momentanément s'appuyer sur lui. L'État est ce lieu mythique que s'arrachent les divers groupes de la bourgeoisie qui se font la guerre entre eux. Le prolétariat révolutionnaire met fin à ce type de guerre. Selon Benjamin, la Commune de 1871 a joué un rôle privilégié dans la mise à mort de cette époque : « (...) la commune met fin à la fantasmagorie qui domine les débuts du prolétariat. Elle détruit l'illusion selon laquelle la tâche de la révolution prolétarienne serait d'achever, main dans la main avec la bourgeoisie, l'œuvre de 89. » (*Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, p.64). Debord a lui aussi proposé une interprétation pénétrante de la Commune, voyant dans cet événement le reflet de toutes les révolutions *réellement désirées*. À partir de ce moment festif et ludique, la « plus grande fête du XIX<sup>e</sup> siècle » selon les situs, l'État apparaît dans toute sa nudité. Le rôle de la révolution ne sera plus de s'en emparer mais bien plutôt de le détruire.

Debord s'inscrit totalement dans cette tradition. Seulement, sa définition du « prolétariat », loin de toute orthodoxie marxienne, s'avère très ouverte, pour ne pas dire floue. Je ne crois pas exagérer en affirmant que Debord se foutait complètement de la classe ouvrière (du moins dans sa définition classique). On peut logiquement émettre l'hypothèse que Debord considérait que les travailleurs sont trop souvent complètement imprégnés d'une éthique puritaine d'obéissance au travail, de même que leur idéologie morale est souvent hyper conservatrice. La stratégie de Debord n'avait rien d'ouvriériste : elle consistait à créer une nouvelle hégémonie en alliant les milieux artistiques les plus radicaux avec les éléments les plus créatifs des « classes dangereuses ». Il fallait réinventer le domaine du crime, le rendre pleinement révolutionnaire : « Je n'ai véritablement prétendu à aucune vertu, sauf peut-être à celle d'avoir pensé que seuls quelques crimes d'un genre nouveau (...) pourraient ne pas être indignes de moi (...). » (*Panegyrique*, p.31). Allier bandits et artistes rebelles allait mener à certains événements

assez imprévisibles et drolatiques : « Achever l'art, aller dire en pleine cathédrale que Dieu était mort, entreprendre de faire sauter la tour Eiffel, tels furent les petits scandales auxquels se livrèrent sporadiquement ceux dont la manière de vivre fut en permanence un si grand scandale. » (*In girum*, p.238).

C'est ainsi que Debord incarne parfaitement cette figure baudelairienne du conspirateur. Debord posait la question : « (...) Personne ne peut douter que j'ai été un très bon professionnel. Mais de quoi ? Tel aura été mon mystère, aux yeux d'un monde blâmable. » (*Panégyrique*, 66-67), affirme Debord. Aujourd'hui, nous savons quelle a été la profession de Debord : celle de guerrier. Bien avant d'être idéologue, militant ou cinéaste, Debord fut d'abord un ardent passionné de la guerre : « Je me suis beaucoup intéressé à la guerre, aux théoriciens de la stratégie mais aussi aux souvenirs des batailles, ou de tant d'autres déchirements que l'histoire mentionne, remous de la surface du fleuve où s'écoule le temps. Je n'ignore pas que la guerre est le domaine du danger et de la déception (...). » (*Panégyrique*, p.69). La guerre est ce domaine qui consiste à créer des remous à la surface du temps uniforme et linéaire. Le temps s'écoule comme un fleuve, de façon continue, sans laisser d'événements changer son cours. En ce sens, Debord évoque cette croyance de Benjamin en un concept de présent « qui n'est point passage, mais arrêt et blocage du temps. » (*Thèses*, p.440). La révolution ne peut que distendre, l'espace d'un instant, le continuum de l'histoire. Seulement, cet arrêt momentané s'évanouit presque qu'aussitôt, laissant libre cours au passage de l'eau. Debord n'entretient pas d'illusions à ce sujet : « Le monde de la guerre présente au moins cet avantage de ne pas laisser de place pour les sots bavardages de l'optimisme. On le sait bien, à la fin tous vont mourir. » (*Panégyrique*, p.77). Dans le fond, la guerre est la passion par excellence du mélancolique, qui ne recherche rien plus ardemment que sa rencontre personnelle avec la mort. La guerre n'est qu'un geste désespéré pour s'approcher de la vérité de l'Être, qui en est une de la perdition, du passage foudroyant et meurtrier du temps : « La sensation de l'écoulement du temps a toujours été pour moi très vive, et j'ai été attiré par elle, comme d'autres sont attirés par le vide ou par l'eau. En ce sens, j'ai aimé mon époque, qui aura vu se perdre toute sécurité existante et s'écouler toutes choses de ce qui était socialement ordonné. » (*In girum*, p.277). Debord a incarné à travers son existence personnelle l'allégorie baroque telle que définie par Benjamin: l'image d'un être-dans-la-mort sachant que tout n'est que vanité, que tout se dirige vers l'état de ruine. Debord et Benjamin ont aimé leur époque dans le même sens, à travers l'immensité de sa force destructrice et à travers la beauté nouvelle qu'on croit voir émerger à partir de ses cendres. Ainsi peut prendre tout son sens cet étrange titre en latin que Debord a attribué à son film : « Nous tournons en rond dans la nuit et sommes dévorés par le feu » (*In girum*, p.242). L'alcool n'éteint pas ce feu ; au contraire, elle ne fait que l'attiser : « J'ai d'abord aimé, comme tout le monde, l'effet de la légère ivresse, puis très bientôt j'ai aimé ce qui est au-delà de la violente ivresse (...) : une paix magnifique et terrible, le vrai goût du passage du temps. » (*Panégyrique*, p.43). Le suicide représente ici l'aboutissement

logique de cette passion pour l'accélération du passage du temps. C'est dans le même ordre d'idées qu'on peut comprendre les ruptures définitives que pratiquait Debord avec son entourage.

### Paris, capitale de la négativité

Benjamin et Debord éprouvaient tous deux une passion pour la ville de Paris, vue comme la capitale européenne de la culture révolutionnaire. Benjamin situe l'âge d'or de Paris au XIX<sup>e</sup> siècle, une période qui s'est vue constamment bercée par des vagues de révolutions et de contre-révolution. La Commune de 1871 à laquelle a participé Rimbaud incarne évidemment l'apogée de la culture insurrectionnelle, tandis que la défiguration parisienne du baron Haussmann représente l'apogée de la Réaction.

« Haussmann s'efforce d'étayer sa dictature et de placer Paris sous un régime d'exception. Dans un discours devant la Chambre, en 1864, il exprime sa haine contre la population déracinée de la grande ville. (...) Cependant il rend Paris étranger à ses propres habitants. » (*Paris*, p.63). Selon Benjamin donc, le rôle d'Haussmann au XIX<sup>e</sup> siècle aura été de retirer Paris aux forces de la négativité qui la déchirent sans cesse. Debord rappelle lui aussi comment les forces conservatrices ont constamment cherché à contenir la puissance révolutionnaire du peuple parisien, citant le girondin Isnard qui déclarait en mai 1793 : « Si, dis-je, par ces insurrections toujours renaissantes, il arrivait qu'on portât atteinte à la représentation nationale – je vous le déclare, au nom de la France entière, *Paris serait anéanti; bientôt on chercherait sur les rives de la Seine si cette ville a existé.* » (cité dans *Panegyrique*, p.51).

Selon Debord, la ville de Paris était encore le lieu mythique de la négativité au milieu du XX<sup>e</sup> siècle : « Il y avait, sur la rive gauche du fleuve (...), un quartier où le négatif tenait sa cour. » (*In girum*, p.227). Ce quartier, que Debord situe avec un grand souci d'exactitude géographique, c'est celui où les Lettristes se rencontraient pour exercer la négativité. Cette pratique est une tâche véritablement mystique, se produisant dans un lieu unique où le temps peut être tordu ou distendu : « Personne ne quittait ces quelques rues et ces quelques tables où le point culminant du temps avait été découvert. » (*In girum*, p.235). La négativité ne peut pas se produire n'importe où : elle choisit ses places de prédilection, de même qu'elle reconnaît ses élus. Car Debord se projette comme un véritable prophète à qui il a été permis de découvrir un étrange pouvoir, celui de « diviser ce qui était uni » :

La formule pour renverser le monde, nous ne l'avons pas cherchée dans les livres, mais en errant. C'était une dérive à grandes journées, où rien ne ressemblait à la veille ; et qui ne s'arrêtait jamais. Surprenantes rencontres, obstacles remarquables, grandioses trahisons, enchantements périlleux, rien ne manqua dans cette poursuite d'un autre Graal néfaste, dont personne n'avait voulu. (*In girum*, p.251).

Cet exercice de la négativité est aussi actif dans la guerre en ce que cette dernière divise l'ensemble des êtres en prévision d'un ultime assaut magnifique et sanglant : « C'est un beau moment, que celui où se met en mouvement un assaut contre l'ordre du monde » (*In girum*, 261), disait Debord.

Après que les situs eurent lancé leur ultime assaut contre l'ordre établi, l'histoire s'est rejouée encore une fois pour Paris : dans le sillage de l'entreprise d'Hausmann, le XX<sup>e</sup> siècle a voulu encore une fois détruire ce lieu privilégié de la négativité : « Je crois que cette ville a été ravagée un peu avant toutes les autres parce que ses révolutions toujours recommencées n'avaient que trop inquiété ou choqué le monde ; et parce qu'elles avaient malheureusement toujours échoué. » (*Panegyrique*, p.51). En finir avec l'entreprise révolutionnaire, telle est la nouvelle tâche que la société du spectacle s'est donnée, en s'attellant à la destruction de Paris en premier lieu, puis en gagnant par après toutes les autres cités. C'est pourquoi Debord a choisi durant les années soixante-dix de fuir Paris au profit d'autres villes où la menace était toujours présente, d'abord à Florence d'où, comme Dante et Machiavel, il fut chassé, puis à Séville, pour rencontrer les camarades anarchistes qui pouvaient enfin s'exprimer après la mort de Franco. Mais peu à peu, la domination spectaculaire a gagné l'ensemble de la planète, si bien que Debord s'est résolu à revenir dans cette ville qu'il a tant aimée pour finir ses jours : « Bien plus tard, quand la marée de destructions, pollutions, falsifications, a atteint toute la surface du monde, (...) j'ai pu revenir aux ruines qui subsistent de Paris, puisque alors il n'était plus rien resté de mieux ailleurs. Dans un monde unifié, on ne peut s'exiler. » (*Panegyrique*, p.54).

Le monde du présent, unifié et complètement hostile au moment de brisure de la dialectique, ne permet plus aucune échappatoire ; aucune porte n'est entrouverte pour favoriser la venue du nouveau messie. C'est probablement pour cela que les textes tardifs de Debord se font plus amers et cyniques : rien ne laisse présager d'avenir pour son *pari mélancolique* (pour employer la belle expression de Daniel Bensaïd). C'est dans cet état d'esprit que Debord met en exergue de ses *Commentaires sur la société du spectacle* en 1988 cette fameuse citation de Sun Tse, qui n'est pas sans rappeler l'affirmation benjaminienne selon laquelle *l'espoir a été inventé pour ceux qui n'en avaient point* :

Quelque critiques que puissent être la situation et les circonstances où vous vous trouvez, ne désespérez de rien; c'est dans les occasions où tout est à craindre, qu'il ne faut rien craindre; c'est lorsqu'on est environné de tous les dangers, qu'il n'en faut redouter aucun; c'est lorsqu'on est sans aucune ressource, qu'il faut compter sur toutes; c'est lorsqu'on est surpris, qu'il faut surprendre l'ennemi lui-même.

## BIBLIOGRAPHIE

BENJAMIN, Walter, « Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Œuvres 3*, Paris, Folio, 2000, p.44-66.

\_\_\_\_\_, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres 3, op. cit.*, p.427-443.

\_\_\_\_\_, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2002.

DEBORD, Guy, *Panegyrique tome premier*, Paris, Gallimard, 1993.

\_\_\_\_\_, « In girum imus nocte et consumimur igni », dans *Œuvres cinématographiques complètes 1952-1978*, Paris, Gallimard, 1994, p.192-282.

HOBSBAWN, Eric, *Les bandits*, Paris, François Maspero, 1972.