

GUY DEBORD : *de son cinéma en son art et en son temps*

par Guy-Claude MARIE

Membre du GNCR et auteur du livre éponyme publié aux Editions Vrin (2009) dans la Collection "Cinéma et philosophie", initiateur du projet *imagopublica*.

"Nous ne sommes pas sur cette planète pour quelque chose. Le tout est de passer le temps ce n'est déjà pas très facile. Tous les moyens employés (poésie, action, amours) laissent un drôle de goût dans la bouche. C'est pourtant ce que nous avons de mieux. Il faut donc s'opposer à tout ce qui limite leur utilisation. C'est pourquoi l'action et l'écriture n'ont de valeur que libératrices. C'est pour cela que j'ai dit que le poète doit être un incendiaire et je le maintiens"- début 1951



Dans ces quelques mots d'une lettre à un ami de ce jeune homme de vingt ans (né en 1931, il met fin à ses jours le 30 novembre 1994) se lisent déjà les grands axes de la trajectoire d'une vie ; et l'on peut entendre dans cette évocation du *feu* de la quête poétique un étonnant *antécédent* à son dernier film : *In girum imus nocte et consumimur igni*. S'inscrit ainsi de son début à sa fin la permanence qu'évoque, dans une parfaite adéquation au propos, le palindrome du titre : *Nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes consumés par le feu*.

Toute une vie : ce n'est pas rien ; il y faut la constance de la révolte poétique. Et si les retours à sa jeunesse y sont particulièrement présents ce n'est pas tant accents de nostalgie, qui habillent si communément les propos de l'âge mûr, c'est bien plutôt qu'il est resté *le même* ; et, puisqu'on ne saurait être mieux que son temps, ce temps fut et restera *le sien* : il l'aura décrit et combattu, il lui aura même donné un nom qui lui restera : *La Société du spectacle*.



Il faut préciser qu'il n'y a pas de cinéma de l'avant-garde situationniste mais que, dans la trajectoire situationniste (1957-1971), il n'y a de cinéma que de Debord, dont la production *dans ce champ-là comme en d'autres* excède celle-ci, et en *amont* et en *aval* ! Et les quelques lignes qui tracent ici leur admiration pour cet auteur indispensable n'ont pas d'autre objet, comme mon livre également auquel je ne peux que renvoyer pour de plus amples développements, que de transmettre l'incontournable nécessité et bonheur d'avoir à découvrir son œuvre cinématographique.

En 1952 avec "*Hurlements en faveur de Sade*" Guy-Ernest Debord impose au public une *situation construite de désaveu*. La salle de cinéma, où celui-ci est retenu, au moins en partie, par la chair des voix et les "dialogues" entrecoupés de silences, avec cette alternance de blanc et de noir, de lumière et de ténèbres, est devenue cette caverne de Platon où se *hurle*, sinon l'achèvement du cinéma, du moins que ce champ de l'expression pas plus qu'un autre ne saurait rester étranger aux ruptures, aux crises de la représentation. De cette façon, et sur ce mode là, il inscrit véritablement, et pour la première fois, le cinéma dans l'histoire de l'art, à la même hauteur réflexive que l'œuvre de Malevitch a pu avoir en peinture, c'est à dire au carrefour de la philosophie et de l'esthétique, de la théorie critique et de leurs interactions avec la question pratique, bref au cœur même de la question de la représentation du réel et de sa transformation révolutionnaire.

VIVONS-NOUS, PROLÉTAIRES, VIVONS-
NOUS ? CET AGE QUE NOUS COMPTONS,
ET OU TOUT CE QUE NOUS COMPTONS
N'EST PLUS A NOUS, EST-CE UNE VIE ?
ET POUVONS-NOUS N'APERCEVOIR PAS
CE QUE NOUS PERDONS SANS CESSÉ
AVEC LES ANNÉES ?

En 1956, avec Gil J. Wolman, Guy Debord signe un texte capital : *Mode d'emploi du détournement* qui indique les véritables possibilités de sortir de l'impasse artistique.

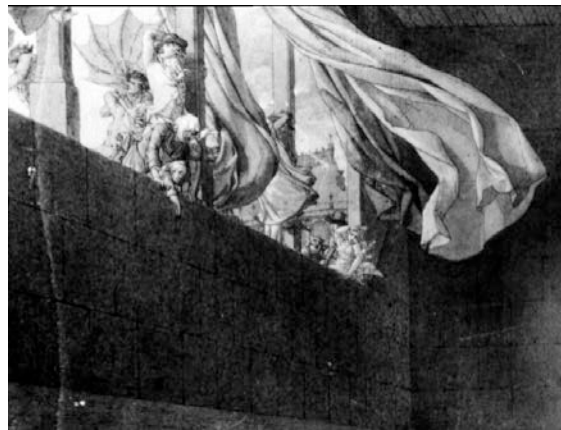
Loin des *found footage* et des collages ou *bricolages fashion* d'aujourd'hui qui ne sont qu'autre façon d'accommoder les restes de l'esthétique, le détournement, quelle que soit l'origine de l'*élément préfabriqué*, suppose le projet d'une énonciation ou d'une perspective plus juste, ou poétiquement ou sensiblement plus *influentielle* ; tant, et selon le moment, du point de vue de l'expression de la *vie réelle* que de celui de la *critique*. C'est dans les divers entrelacs images/images et images/texte que surgit la force subversive de cette stratégie du détournement dans les tonalités les plus différentes : de la critique la plus acerbe et ironique au lyrisme le plus envoûtant... Tous ses films seront donc ainsi faits... de plans *tournés* (peu nombreux) et de plans *détournés*. Les extraits y sont si parfaitement intégrés à l'oeuvre nouvelle qu'ils lui appartiennent, pourrait-on dire, désormais en propre au point qu'*après coup* on ne peut revoir *Johnny Guitar*, *Shangai Gesture*, *Potemkine*, *Les Visiteurs du soir*, *Les enfants du paradis*... sans les inscrire dans la perspective debordienne de la négation et du dépassement du monde tel qu'il est ; et de même, *après coup*, toute la médiocrité du discours publicitaire, et de ses enjeux, se trouve investie d'une puissance de *feu critique* bien involontaire (voir en annexe ci-dessous : **Dialectique de la jolie fille dans *La Société du spectacle***).



La négation de l'art n'est pas la négation de son histoire. Toute l'oeuvre de Guy Debord s'est nourrie de tous les moyens que celle-ci pouvait lui procurer ; il n'y a jamais eu pour lui de solution de continuité entre, notamment, ce qui serait de l'écrit et ce qui serait du cinéma. Quand justement certains commentaient alors : *cela* n'est pas du cinéma; mais qu'est-ce que le cinéma si ce n'est aussi *cela*! C'est qu'il y va toujours de la poésie, de la beauté du négatif, de la détermination radicale de faire de chaque moment de la vie, collectivement et individuellement, un moment de vraie passion : quelque moyen qu'elle ait choisi pour se manifester! Pour Guy Debord la négation de l'art est devenue un art de la négation: "**son art**". Lui dont l'oeuvre est précisément cet ensemble indissociable de livres, films, interventions, amitiés, amours... en "**son temps**", n'aura jamais eu d'autre critérium pour la question du *style*, que celui de la *grandeur*, du *sublime*.



Il aura redonné dans le cinéma de l'essai toutes ses lettres de noblesse à la voix off. Elle est tellement celle de sa pensée même que ce cinéma dit aussi qu'il ne s'agit pas de laisser parler le réel en ses contradictions ou de laisser croire qu'un prélèvement tout à fait subtil des images et des sons articulés en un montage particulier pourraient par eux-mêmes produire une critique capable d'aller au-delà d'un certain *sens commun*. Ce retour de la parole est aussi celui du sujet : voici ce que je suis, vois ce que j'ai fait, ce sont les hommes qui font l'histoire.



Cette voix aura accompagné tout son cinéma avant de s'abîmer dans le silence de son dernier opus *Guy Debord, son art et son temps* (1994) où se lisent seuls des cartons pendant que s'entend la musique de Lino Léonardi d'après *Le Testament* de Villon. On le voit bien, toutes les musiques dans tous les films sont très soigneusement choisies : le baroque de Michel Corette dans *La Société du spectacle* (1974), le thème des *Aventures* de Haendel dans *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), le jazz d'Art Blakey dans *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978).

Le dernier film comprend également un plan détourné, un seul, jamais signalé ; il s'agit d'un carton de *L'Âge d'or* : "**Parfois le dimanche...**", suivi d'un plan d'immeubles qui s'effondrent. La voix disparaît, le cinéma également dans ses avatars télévisuels, et pour le signifier il faut au moins une trace de cette disparition.

D'abord présente dans les chœurs des deux premiers films ensuite seule, cette voix, dans ce *timbre* qui aura été si constamment le sien (dès *Hurléments...*), est si singulière, habitée par cette *distance si mélancolique*, et cette *énonciation si régulière*, comme l'écoulement d'un fleuve au milieu de son cours, que, l'entendant, on entendrait aussi que *le temps passe en effet et nous passons avec lui*.



Dans *In girum...*, alors qu'un lent panoramique découvre une photographie célèbre qui fait trace d'une "performance" dadaïste, la voix de Guy Debord commence, au début même de ce mouvement, la lecture d'un poème d'Omar Khayyam:

"Quand nous étions jeunes - (image: panoramique de gauche à droite, débutant sur Breton, de cette photographie des dadaïstes), nous avons quelque temps fréquenté un maître - (image: le cardinal de Retz), quelque temps nous fûmes heureux de nos progrès - (image: Clausewitz). Vois le fond de tout cela: - (travelling, jusqu'en fin de séquence, depuis un avion qui mitraille des troupes débarquées sur une plage, les dispersant) que nous arriva-t-il? - Nous étions venus comme de l'eau, nous sommes partis comme le vent."

Il existe dans tout développement de la pensée et de la créativité humaine des moments cruciaux. Directement ou indirectement, immédiatement ou par une onde de choc plus tardive, les conditions sont nouvelles, les repères sont modifiés, les perspectives essentielles sont définitivement changées pour tous.

Il y aura eu, au cinéma comme ailleurs, un avant et un après Guy DEBORD.

Toutes les images reproduites ici sont présentes dans le livre avec l'aimable autorisation d'Alice Debord

Guy Debord : de son cinéma en son art et en son temps par Guy-Claude Marie
- Editions Vrin – 2009 - Collection "Cinéma et philosophie", 224 p., 31 ill., **9.80€**

*Depuis 2005, tous les films sont accessibles en coffret, 3 DVD accompagnés d'un livre (136 p.) comprenant des documents et un très intéressant entretien avec Olivier Assayas qui a contribué à cette édition et à la restauration des films pour leur ressortie en 2005, Gaumont Vidéo, **39,90€**.*

*Depuis 2006 tous les textes et tous les scénarios des films sont regroupés dans "Guy DEBORD Œuvres", édition établie et annotée par Jean-Louis Rançon, en collaboration avec Alice Debord, préface et introductions de Vincent Kaufmann, Quarto, Ed. Gallimard, 1902 p., **31€***

EXPOSITION GUY DEBORD UN ART DE LA GUERRE à la BNF :

http://www.bnf.fr/fr/evenements_et_culture/calendrier_expositions/f.debord.html

ANNEXE :

Dialectique de la jolie fille dans *La Société du spectacle*

Il me paraît intéressant de faire part ici de trois extraits conséquents de mon livre, *GUY DEBORD : DE SON CINÉMA EN SON ART ET EN SON TEMPS* - Editions Vrin - 2009, qui évoquent cette récurrence de l'emploi, particulièrement dans son film *La Société du spectacle*, d'images féminines. Si j'avais choisi à l'époque de regrouper ces réflexions pour une approche thématique, et non l'analyse séquences par séquences comme je l'ai fait (je m'en explique dans le livre), j'aurais pu intituler cela : **Dialectique de la jolie fille dans *La Société du spectacle***.

Extrait pages 78-80

[Car enfin de quoi le spectacle est-il le spectacle?]

Cette séquence [qui ouvre le film et que bouleverse l'irruption concomitante de la musique de Michel Corrette] de photos en portrait ou en pied, d'Alice Debord [sur lesquelles vient s'inscrire comme en sous-titres cette phrase de Hegel : « *Puisque chaque sentiment particulier n'est que la vie partielle, et non la vie tout entière, la vie brûle de se répandre à travers la diversité des sentiments, et ainsi de se retrouver dans cette somme de la diversité. Dans l'amour, le séparé existe encore, mais non plus comme séparé : comme uni, et le vivant rencontre le vivant* »], et dont les sourires et les poses, notamment avec les seins nus, inscrivent sans aucun doute ces prises dans le cadre d'un jeu amoureux¹, s'achève sur une photo, connue par ailleurs d'Alice et Guy Debord, recadrée sur la seule Alice, casquette en gavroche, cigarette en bouche. Elle est suivie d'un carton : « Ce film est dédié à Alice Becker-Ho » en même temps que s'arrête la musique.

Cette très belle dédicace, comporte, approximativement en son milieu, curieusement, une photo de magazine probablement, de deux filles nues : l'une, blanche, agenouillée, fessant l'autre, noire, allongée, regardant le spectateur et feignant la douleur (?). Cette *intrusion* interroge! Très précisément apposée à cette partie de la citation de Hegel, « la vie brûle de se répandre à travers la diversité des sentiments », cette photographie peut sembler évoquer certains aspects de cette « diversité des sentiments »... et des pratiques ; mais on peut penser également qu'elle vient rompre un certain classicisme dans cette adresse, en même temps qu'évoquer, par cette rupture même, la permanence du *séparé* dans la quête de l'*unité*.

Plus loin ce sera une photo d'Alice Debord poitrine nue, l'une de celles justement que l'on voit dans cette dédicace, qui viendra se mêler à des images dont la séquence est introduite dans les *Œuvres Cinématographiques Complètes* (Ed. Champ-Libre, 1978, p. 106) par l'indication « Des amoureuses, comme souvenirs », images qui sont à l'évidence d'origines diverses : des photos fixes de pin-up de magazine mais aussi d'une actrice reconnaissable, une photo et deux films qui donnent le sentiment d'une d'origine peut-être plus personnelle.

Car enfin de quoi le spectacle est-il le spectacle ? N'est ce pas de s'ancrer sur la réalité du désir que le spectacle nourrit son processus d'aliénation ; et, dialectiquement, la séduction spectaculaire n'arme-t-elle pas, au moins parfois, sa fascination sur de très réelles beautés? D'où probablement, cette double figure cinématographique inversée, et quasiment rhétorique, de l'irruption du réifié dans l'amour et de l'irruption de l'amour dans le spectacle qui contribue à rendre ainsi *visible*, si l'on peut dire, (et le pourrait-on mieux ?) cette proposition hégélienne que reprend plus loin Debord en la détournant : « Dans le monde réellement renversé, le vrai est un moment du faux ».

Extrait pages 100-102

[En quelque sorte la démonstration de ce renversement dialectique du détournement publicitaire!]

Des images de strip-tease, une ou deux filles à la plage, un défilé de mode, annoncent la récurrence, dans le film, d'images féminines de sources diverses : documentaires mais aussi *pin-ups* de magazines spécialisés etc. Dans une note de 1973 à propos de *La Société du spectacle*, publiée dans le livret accompagnant l'édition des films en DVD, Guy Debord indique :

« IMAGES. Si très souvent, au lieu de pollution – guerre – urbanisme affreux – encombrements – on avait en images *la beauté de ce monde* : les filles, les décors modernes, la publicité du whisky ou de la montagne – *le commentaire** théorique serait parfait là.

Avoir tout ce qu'il y a de beau dans films "spectaculaires", par exemple télévisés (émissions sur la mode, sur les vedettes, danse, mouvements de caméra comme, le 31 décembre 1971 sur Marie Laforêt de dos et de profil) ».

*En marge : « Très important ».

Cette note rapide, qui semble surtout pour lui-même, ne surprendra pas qui aura convenu du commentaire que je fais à propos de l'exergue. L'aliénation spectaculaire, la passivité organisée détournent dans les flux du système marchand, notamment par la prégnance médiatique et urbaine des « discours » publicitaires, les fantasmes, les pulsions, les désirs qui structurent *volens nolens* les comportements humains^{II}. La critique de la Société du spectacle est aussi une anthropologie critique. **Qui pourrait dire que ces images féminines, par delà les archétypes changeants liés aux modes éphémères, n'ont pas aussi quelque *réalité* dans la séduction et la fascination qu'elles exercent ?**

Les expropriateurs doivent être expropriés à leur tour ; dans leur ambiguïté et contradiction paradoxale ces images, qui sont à la fois celles de ces filles de papier glacé enchanteresses de toutes les marchandises mais aussi celles de ces corps féminins, probablement parfaits, habitant de leurs sourires notre incertaine planète, viennent, dans une sorte d'inversion des ressorts même de la publicité, jouer le rôle de sirènes de cette critique radicale.

Texte du film :

« *La séparation fait elle-même partie de l'unité du monde, de la praxis sociale globale qui s'est scindée en réalité et en image. La pratique sociale, devant laquelle se pose le spectacle autonome, est aussi la réalité qui contient le spectacle. Mais la scission dans cette totalité la mutile au point de faire apparaître le spectacle comme son but. Dans le monde réellement renversé, le vrai est un moment du faux.* »

Et peut-être pour souligner la mise en scène dialectique de ces représentations féminines dans le cours de son film, Guy Debord, dès les premières minutes de cette première séquence, à part celles d'un strip-tease et d'un défilé de mode(s) chez Courrèges, nous montre, à la fin du commentaire ci-dessus, commençant sur des images d'*ouvriers au travail, sur les chaînes de diverses usines*, les premières images d'un corps féminin apparemment « choisi » dans le plan d'une jeune fille qui, sortant de l'eau, telle une Aphrodite contemporaine, rejoint la plage. Cadrée taille et ayant pied, elle se dirige vers la caméra lorsque qu'une vaguelette manquant de lui faire perdre son maillot elle le rattrape dans un mouvement assez naturel, en continuant de sourire et d'avancer, tandis que, précisément, le commentaire énonce : « Dans le monde réellement renversé le vrai est un moment du faux »^{III}.



Extrait page 158-160

[dans lequel je reprends quelques aspects de cette réflexion, avec un éclairage un peu différent!]

(0h43'56") Image :

Des amoureuses, comme souvenirs.



Texte du film :

« Comme autre côté de la déficience historique générale, la vie individuelle n'a pas encore d'histoire. [...] D'autre part, ce qui a été réellement vécu est sans relation avec le temps irréversible officiel de la société, et en opposition directe au rythme pseudo-cyclique du sous-produit consommable de ce temps. Ce vécu individuel de la vie quotidienne séparée reste sans langage, sans concept, sans accès critique à son propre passé qui n'est consigné nulle part. Il ne se communique pas. Il est incompris et oublié au profit de la fausse mémoire spectaculaire du non-mémorable. »

Le groupe d'images qui accompagne ce passage, ici simplement indiquées dans les *Œuvres Cinématographiques Complètes* de façon assez mystérieuse « Des amoureuses, comme souvenirs », et qui dure presque une minute, est composé d'éléments de sources multiples mélangeant apparemment des extraits de films documentaires, ou éléments de reportages voire publicitaires, avec des photographies, elles aussi de statuts différents dont quelques évidentes photos de cover-girls ou aussi, par exemple, une photo, probablement de presse, de Mia Farrow comme surprise dans une sorte d'incognito relatif. Les plans de films retenus peuvent même donner la vague impression d'avoir une origine un peu plus personnelle, notamment quelques plans montrant une femme dansant dans une soirée et manifestant une complicité, apparemment mutine, avec la personne qui filme^{IV}.

Mais ce qui attire surtout l'attention dans ce passage c'est qu'il présente en son début, c'en est le troisième plan, mais tout de même en *son centre de gravité* en quelque sorte, une photographie d'Alice Debord, joyeuse, cadrée taille, bras ouverts comme dans un mouvement dansant, poitrine nue ; c'est une des photos qui composent la dédicace du film. On y retrouve également, une autre photographie de cette femme blanche et de cette femme noire présentes dans l'exergue, mais dans une autre posture. Dans sa construction, ce passage pourrait nous sembler un renversement *rhétorique* de l'exergue.

Et ce qui nous sollicite également c'est aussi la formulation choisie par Guy Debord pour désigner ce groupe d'images. Plutôt que « Comme des souvenirs d'amoureuses », il indique « Des amoureuses, comme souvenirs », certes beaucoup plus joliment mais apportant ainsi quelque chose d'un parfum un peu plus mélancolique par cette tournure dans laquelle le pivot n'est pas le mot « amoureuses » mais au moins tout autant le mot « souvenirs », notamment avec cette virgule après « amoureuses ». On voit bien ici ce que les OCC viennent amplifier, par l'indication concernant ces images, de cette sensation confuse, que cet ensemble image-texte suscite, qu'il s'agit là aussi d'un autre de ces moments du film où se manifeste la sensibilité et la subjectivité de l'auteur. Et ce *mouvement*, assez bref certes, qui s'achève avec une scène de *Johnny Guitar*^V, est d'une émouvante indication par l'articulation et la précision que me paraissent introduire les images par rapport au texte ; et le choix de ces images, quelles qu'en soient les sources, mais dans ce qu'ils pourraient laisser supposer, notamment l'un d'eux, d'une certaine proximité avec le « filmeur » c'est-à-dire ici, dans ce film-essai, par métonymie audiovisuelle, pourrais-je dire, avec l'auteur et sa voix, est ici aussi d'une grande portée dans ce que ce choix parvient effectivement à *évoquer*. Ainsi, il me semble que ce qui s'énonce aussi, avec une certaine douceur paradoxale, c'est que peuvent aussi s'inscrire dans ce qui a été *réellement vécu*, notamment dans l'amour, quelques aspects d'une possible *histoire de la vie individuelle* : Alice Becker-Ho et Guy Debord se sont rencontrés dans le début des années soixante ; elle n'aura cessé depuis d'accompagner et partager le tout de sa vie^{VI}.

^I *Nota-bene* : Alice Debord m'a indiqué que ces photos d'elle-même ont été faites spécialement pour le film. C'est donc une exception dans ce film entièrement fait d'éléments préexistants.

^{II} Certes, dans ce registre, les images dans ce film sont exclusivement féminines. On a pu lui reprocher à cet égard une certaine complaisance. Deux remarques : l'auteur est un homme, mais surtout, les publicités de l'époque utilisaient très majoritairement, et pour toutes sortes de marchandises, les corps féminins. Il est certain par ailleurs que l'érotisation du *corps social* par les représentations érotiques des corps féminins ou masculins charrie aussi de lourdes questions anthropologiques, historiques et politiques.

^{III} *Nota-bene* : Le « Scénario Debord » indique ici : « La jolie fille sort de l'eau »

^{IV} *Nota-bene* : Alice Debord précise que le choix de certaines images de ce passage, sans qu'il s'agisse de toutes, bien sûr, est fait aussi pour évoquer physiquement certaines personnes réelles, ou certains types féminins auxquels Guy Debord pouvait être sensible. Elle m'indique également que toutes ces images proviennent de la presse ou d'actualités télévisées, mais qu'elle ne sait pas pour l'extrait que je viens d'évoquer.

^V *Nota-bene* : Le « scénario Debord » indique : « J.G. : dialogue de la « femme inconnue » ».

^{VI} Ils eurent aussi des goûts identiques pour certaines amoureuses comme la *Correspondance* l'indique, en quelques occasions.