

**“UN SUJET IMPORTANT: MOI-MÊME” : UNE ÉTUDE DU CINÉMA
AUTOBIOGRAPHIQUE DE GUY DEBORD**

Gabriel Ferreira Zacarias*

Critique de la séparation (França, 1961, 17')

Direção: Guy Deborg

Imagem: André Mrugalski

Montagem: Chantal Delattre

Música: François Couperin

Assistant opérateur: Bernard Davidson

Introduction

L'œuvre de Guy Debord subit aujourd'hui une remarquable redécouverte. Cela tient au fait qu'après la mort de l'auteur un nombre significatif de ses œuvres sont devenues à nouveau accessibles. Parmi tous ces œuvres, ressortent notamment les films de Debord, réédités en 2005, et dont la distribution avait été interdite par l'auteur lui-même après la morte mystérieuse de son producteur et ami Gérard Lebovici, en 1984.

En lignes générales, tous les films réalisés par Debord ont un rapport direct au cinéma documentaire, soit parce que l'auteur y fait l'usage d'un grand nombre de séquences documentaires “détournés”, soit parce que la vie réelle de l'auteur y est toujours présente. Cela est vrai même pour son premier film, *Hurléments en faveur de Sade*, un “anti-film” sans images. *La Société du Spectacle*, en tant que version cinématographique du livre homonyme, est le seul film où la portée autobiographique est entièrement absente.

Je voudrais m'attaquer précisément à cette valeur autobiographique des films de Debord, en essayant de mettre en relief la manière toute particulière que

* Mestrando. “Master Erasmus Mundus en Cultures Littéraires Européennes” pelas Université de Strasbourg (França) e Université degli Studi di Bologna (It lia).

L'auteur a élaborée de raconter sa vie. Le film où l'auteur assume explicitement cette tâche est le long-métrage de 1978, *In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni*. Pourtant, je voudrais montrer comment la structure formelle de ce film a un lien étroit avec un autre film de l'auteur, *Critique de la séparation*. Dans ce film, réalisé en 1961, Debord critique directement la structure formelle du cinéma documentaire.

Or, tenant en considération que la trajectoire de Debord est connue d'un nombre encore réduit de spécialistes, avant de parler de la façon dont l'auteur nous raconte sa vie, je crois que c'est nécessaire d'offrir à l'introduction de cet article quelques points de repère biographiques fondamentaux.

Une vie d'avant-garde

Le parcours artistique de Debord commence en 1951. Le jeune poète, qui vivait à Cannes, déménage à Paris afin de rejoindre le groupe " lettriste ", avant-garde artistique dont le chef de file était le poète roumain Isidore Isou. Une année plus tard, Debord réalise sa première œuvre, qui compte aussi comme son premier scandale : *Hurlements en faveur de Sade*, film dépourvu d'images, dont la projection sera interrompue à cause de la révolte du public. A la même époque, le jeune cinéaste fonde une dissidence du groupe lettriste, l'Internationale Lettriste, une sorte de radicalisation politique du groupe d'Isou. La première action de l'I.L. sera une attaque à une conférence de presse tenue par Charles Chaplin à l'Hôtel Ritz de Paris pour la promotion de son film *Limelight*. A cette occasion les international-lettristes lancent le tract *Fini les pieds plats*. Le tract plaira à René Magritte qui invitera les lettristes à contribuer à la revue *Carte d'après nature*. (Duwa, 2008: 57) En 1954 le groupe essayera aussi une collaboration avec les surréalistes de Breton, qui échouera à la fin¹. L'Internationale Lettriste a nourri, pourtant, des bonnes relations avec le groupe surréaliste belge de Marcel Mariën.

¹ Cette brève relation a donné origine à deux tracts successifs : *Ça commence bien ! ; Et ça fini mal*. Cf. Guy Debord, *Œuvres*, Paris : Editions Gallimard, 2006, p.159-165

Même si l'I.L. a son propre bulletin, c'est dans la revue de Marcel Mariën, *Les lèvres nues*, que Debord choisit de publier les textes plus importants qu'il écrit à cette époque. Parmi ces textes nous remarquons le *Mode d'emploi du détournement*, écrit avec son compagnon Gil Joseph Wolman, où l'on rencontre les bases théoriques du "détournement", technique qui est au cœur de l'art de Debord.

Quelques années plus tard, Debord s'approchera d'Asger Jorn, peintre danois, ancien membre du groupe CoBrA et, à cette époque-là, animateur du Mouvement International pour une Bauhaus Imaginiste. Le groupe de Jorn et celui de Debord finiront par se fondre, signalant la naissance de l'Internationale Situationniste en 1957. L'I.S. mènera diverses activités dans les domaines artistiques jusqu'à 1961. Pendant cette période, Debord tournera aussi deux films de court-métrage : *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) et *Critique de la séparation* (1961).

Pourtant, après une série d'exclusions et démissions successives, les artistes plus célèbres quittent le groupe². L'I.S. prend ainsi un tournant politique qui sera manifesté notamment dans les écrits de Raoul Vaneigem et Guy Debord, ce dernier suspendant entièrement son travail cinématographique. La célébrité des deux auteurs augmente en 1967 grâce à deux ouvrages publiés cette année - le *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, de Vaneigem, et *La société du spectacle*, de Debord -, ouvrages qui auront un grand impacte surtout dans les milieux étudiants, plaçant finalement l'I.S. parmi les groupes les plus influents dans le mouvement de Mai/Juin 1968.

En dépit de la notoriété acquise, ou sans doute à cause d'elle, Debord opte pour la dissolution de l'I.S. après quatre ans. En 1972, Debord déménage à Florence et publie, en collaboration avec l'écrivain italien Gianfranco Sanguinetti, *La véritable scission dans l'Internationale Situationniste*. Debord continue une certaine errance jusqu'à la fin de sa vie, en passant par l'Italie (Florence et

² Dans une lettre à Jorn datée du 23 août 1962, Debord parle des exclusions dans l'I.S. : « La pratique de l'exclusion me paraît absolument contraire à l'utilisation des gens : c'est bien plutôt les obliger à être libres seuls – en le restant soi-même – si on ne peut s'employer dans une liberté commune ». Cf. Guy Debord, *Œuvres*, Paris : Editions Gallimard, 2006, p.608.

Venise), l'Espagne (Barcelone et Séville) et la France (Arles, Champot et Paris). Dans les années 70, l'auteur reprend son activité cinématographique. En 1973, il réalise la version filmée de son ouvrage *La société du spectacle*. Trois ans plus tard, il tourne un court-métrage qui tient pour cible les commentaires sur le film parus dans la presse : *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film " La Société du spectacle "*. En 1978, Debord réalise ce qui sera son dernier film : *In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni*. Le film marque à la fois un tournant esthétique et autobiographique dans la trajectoire de l'auteur. Le même effort de " réfutation des jugements " parus dans la presse sera réalisé à travers la publication, cette fois-ci, d'un livre : *Ordures et décombres déballés à la sortie du film "In girum imus nocte et consumimur igni "*, par différentes sources autorisées, publié en 1981.

A la fin des années 80, Debord retournera une dernière fois au domaine de la théorie critique, avec la publication de *Commentaires sur la société du spectacle*, en 1988. Toutefois, l'année suivante il retourne à la problématique autobiographique et publie *Panegyrique, tome premier*. Dans la même voie, Debord publie *Cette mauvaise réputation*, en 1993, où il est encore question de son image dans la presse. Quelques mois après, il fait paraître la première édition commerciale de *Mémoires*, livre qui était resté presque inaccessible depuis les années 50. Affligé par une maladie incurable, Debord se suicide le 30 novembre 1994, dans sa maison de Champot. Ses cendres seront dispersées dans la Seine, à la pointe du Vert-Galant, par sa veuve.³ Trois mois après la mort de Debord, la chaîne privée Canal + diffusera *Guy Debord, son art, son temps*, film réalisé par Brigitte Cornand d'après le scénario et les directions laissées par l'auteur.

Critique du cinéma et cinéma critique

Les films de Debord présentent une structure formelle analogue. On peut y distinguer quatre ordres d'éléments, deux dans le champ visuel et deux dans le

³ Selon ce que nous raconte Vincent Kaufmann à l'introduction de la dernière partie des *Œuvres complètes* de Guy Debord. Cf. Guy Debord, *Œuvres*, Paris : Editions Gallimard, 2006, p.1650.

champ sonore. Premièrement il y a les images, lesquelles sont organisées selon deux types de séquences : a) une séquence tournée par l'auteur, normalement minoritaire dans le film ; b) une séquence composée par le montage d'images "détournées". À ces deux types de séquences il s'ajoute l'utilisation de cartons de texte et la superposition de sous-titres aux images, ce qui insère l'élément textuel dans le plan visuel. Dans le champ sonore, on entend une voix-off, plus souvent celle de l'auteur lui-même, qui lit un texte dont la forme n'est pas tout à fait analogue ni au texte dramatique ni au texte documentaire, étant plus proche parfois de la poésie ou de l'essai. Le dernier élément c'est la musique, un même thème musicale qui sert comme ponctuation du discours du narrateur.

Dans *Critique de la séparation*, la séquence tournée par Debord est centrée sur une jeune femme qui se promène pour Paris : elle rencontre des gens, sans qu'il y ait proprement une intrigue. Aujourd'hui on peut reconnaître, dans sa promenade, des endroits liés à l'imaginaire situationniste, ou bien d'anciens membres de l'I.S. Debord lui-même apparaît dans l'écran à côté de la jeune fille. Toutefois, rien de cela n'est clarifié dans le film. En ce qui concerne la séquence d'images détournées, il y a notamment une abondance d'images documentaires, extraites surtout d'émissions télévisées, et qui ressortent de grands mythes spectaculaires de l'époque : les leaders politiques, la course spatiale. Alternées à ses images, on voit des photos de personnages pas facilement reconnaissables par le public. Encore une fois, Debord nous montre ses compagnes situationnistes, comme Asger Jorn et Constant, dont les photos apparaissent à plusieurs reprises, ou bien des compagnes de la période lettriste, comme Jean-Michel Mension. Tandis qu'on voit ses deux séquences qui s'alternent sur l'écran on entend la voix de Debord, de temps en temps ponctuée par une composition de François Couperin. Les éléments les plus dérangeants sont, pourtant, les sous-titres qui, juxtaposés à la fois aux images et à la narration, produisent une surcharge d'information, soit dans le champ visuel, soit dans le champ narratif. La compréhension devient encore plus troublée lorsque l'on se rend compte qu'il s'agit des citations détournées.

Critique de la séparation s'ouvre avec une voix féminine qui nous lit une citation à titre d'épigraphe. Elle est extraite du livre d'André Martinet, *Éléments de linguistique générale*: "Quant on songe combien il est naturel et avantageux pour l'homme d'identifier sa langue et la réalité, on devine quel degré de sophistication il a fallu attendre pour les dissocier et faire de chacune un objet d'étude".

A l'épigraphe suit une séquence documentaire détournée où l'on voit des manifestants noirs qui sont matraqués par des policiers également noirs. (Le scénario du film nous apprend qu'il s'agit d'une émeute au Congo.) Tout l'incipit du film émule la formule établie d'une bande-annonce. Les images sont de temps en temps entrecoupées par des cartons où on peut lire: "Bientôt sur cet écran / *Critique de la séparation* / Un des plus grands anti-films de tous les temps / des personnages VRAIS ! une histoire AUTHENTIQUE ! / Sur un thème comme le cinéma n'a jamais osé en traiter..."

Parmi tout cela, la même voix féminine annonce : "Le documentaire que vous allez voir s'appelle *Critique de la séparation*. Il a été écrit et réalisé par Guy Debord". Pourtant, peu de temps après, la voix du réalisateur entre en scène et nous propose : "Pour démystifier le cinéma documentaire, il faut dissoudre ce que l'on appelle son sujet". Comment interpréter ce début apparemment paradoxal?

D'abord, il faut reconnaître que, dans le contexte de l'époque, la séquence initiale frustre vite les attentes de tous ceux qui pourraient attendre un documentaire politique. Les images de l'émeute au Congo mises au tout début du film jouent avec l'expectative d'un documentaire centré sur les injustices du monde colonial. La frustration de cette attente se complète dans la continuation de la narration : "Avant d'avoir su faire, ou dire, ce qu'il fallait, on s'est déjà éloigné. On a traversé la rue. On est allé outre-mer" (Debord, 2006: 542).⁴ Ainsi, l'enjeu tient premièrement au rapport entre ce "savoir faire" et ce "savoir dire". Si le film est, selon l'auteur, une "critique générale de la séparation", cela tient au fait qu'il s'attaque notamment à cette distance qui s'est introduite entre le langage et

⁴ Pour faciliter le repérage des passages cinématographiques cités, je donnerai, toujours que possible, la référence des scénarios publiés dans les *Œuvres* de Guy Debord.

la réalité – comme signale la citation de Martinet. Et pour comprendre cette séparation instaurée entre l’homme et son langage, entre ce qui est concrètement vécu et ce qui est repris en tant que représentation dans le langage, il faut d’abord mettre en question toute forme de langage établie. C’est la raison pour laquelle la promesse de documentaire est immédiatement frustrée, étant déjà cette frustration même “un thème comme le cinéma n’a jamais osé en traiter”.

Pour comprendre le projet critique de Debord il convient de rappeler les débuts de son expérience cinématographique. Debord s’est décidé à joindre le milieu d’avant-garde parisien après avoir assisté à la scandaleuse intervention lettriste au Festival de Cannes de 1951. Selon Bourseiller, il se serait identifié promptement à ces jeunes “si résolus dans leur volonté de détruire le cinéma” (Bourseiller, 2001: 66). Debord a donc intégré un projet “anti-cinématographique” lettriste où les jeunes artistes tentaient d’aller plus loin dans le chemin indiqué par Isou dans *Traité de bave et d’éternité*. C’est ainsi qu’il présente en 1952 son premier film *Hurlements en faveur de Sade*.

Le moyen-métrage de Debord peut être envisagé comme un refus du cinéma dans son ensemble. *Hurlements en faveur de Sade* est un film dépourvu d’images, où l’écran noir et l’écran blanc s’alternent successivement, accompagnés d’une bande sonore composé de fragments textuelles et improvisations lettristes. Pourtant, Debord ne proposait pas le refus complet du cinéma, mais plutôt le refus d’un poids traditionnel qui semblait réduire les potentialités de cet art aux possibilités déjà épuisées par la littérature du siècle précédent. Le cinéma serait, dans l’optique lettriste, toujours emprisonné dans les valeurs traditionnelles d’œuvre d’art et de sens préalablement mis en cause dans les domaines littéraires et plastiques par les avant-gardes. Ainsi, *Hurlements...* doit être compris non pas comme une pure et simple négation du cinéma, mais plutôt l’exhibition des conditions de possibilité de cet art, comme l’a remarqué Giorgio Agamben: “Ce que Debord veut dire par là, c’est justement la répétition et l’arrêt, indissolubles en tant que conditions transcendantales du montage. Le noir et le blanc, le fond où les images sont si présentes qu’on ne peut plus le voir, et le vide où il n’y a aucune image” (Agamben, 2004: 93).

Après avoir fait table rase du cinéma, Debord revient à l'activité de réalisateur toujours en menant une sorte de guerre à tout ce qui pourrait être aperçu comme une forme établie de composition cinématographique. Certes, la raison pour cela tient à la critique plus générale de la contemporanéité que rejaillit sur la perte de la communication, ce qui n'empêche guère l'individuation de formes spécifiques dans le discours de l'auteur. Ainsi, dans *Critique de la séparation*, Debord se propose de faire un documentaire, raison pour laquelle il parle, avant tout, de "démystifier le cinéma documentaire". Et pour le faire, c'est tout simple, il suffit de "dissoudre ce que l'on appelle son sujet". (Debord, 2006: 542) Le sujet, ainsi envisagé, serait ce qui attribuerait à la fois l'unité et le sens à la réalisation documentaire. Un film sur un sujet quelconque est ici compris comme une construction linéaire où tout ce qui est montré et tout ce qui est dit converge toujours dans un point d'achèvement. Pourtant, pour Debord, cette cohérence formelle dans le plan de la représentation cinématographique est la manifestation inversée de l'incohérence réelle d'une vie sociale traversée par la séparation : " La fonction du cinéma est de présenter une fausse cohérence isolée, dramatique ou documentaire, comme remplacement d'une communication et d'une activité absentes ". (idem, idem). Ce qui est reprochable au cinéma, soit documentaire soit dramatique, c'est l'absence d'une communication réelle, absence indépassable par une variation formelle quelle que ce soit, puisque son fondement est ailleurs. On voit par là que chez Debord la critique du cinéma n'est jamais dissociée de la critique de la " société du spectacle " dans son ensemble. Le cinéma serait donc lui aussi manifestation du spectacle, qui " réunit le séparé en tant que séparé " (Debord, 2006: 774).

Le documentaire de Debord, proposé à l'incipit comme un " anti-film ", est un " anti-documentaire " à partir du moment où il suit ses propres règles, c'est-à-dire, à partir du moment où il opère la dissolution du sujet. Il le fait premièrement par dissociation, avec un récitatif qui n'explique pas les images, et des images qui, à son tour, n'illustrent pas forcément le texte. Debord a toujours été un défenseur de l'insubordination du texte aux images à l'intérieur du cinéma. Nous remarquons cette défense dans un article sur *Hiroshima, mon amour* d'Alain

Resnais, paru en 1959 dans la revue *Internationale Situationniste*, probablement écrit par Michèle Bernstein: “*Hiroshima*, sans renoncer à une maîtrise des pouvoirs de l’image, est fondé sur la prééminence du son : l’importance de la parole procède non seulement d’une quantité et même d’une qualité inhabituelles, mais du fait que le déroulement du film est beaucoup moins présenté par les gestes des personnages filmés que par leur récitatif”. (*Internationale Situationniste*, 2004: 76).

Dans *Critique de la séparation* l’auteur revient sur ce sujet : “ Une recette bien établie fait savoir que, dans un film, tout ce qui est dit autrement que par l’image doit être répété, sinon le sens en échappera aux spectateurs ”. Debord comprend que dans le documentaire classique le texte et l’image doivent transmettre toujours la même signification en s’ajoutant l’un à l’autre. Pourtant, selon l’auteur, cela masque le fait que “cette incompréhension est partout dans les rencontres quotidiennes”. (Debord, 2006: 542)

La dissolution du sujet peut résulter aussi d’un mouvement inverse, c’est-à-dire, d’une association excessive, quand il y a trop de messages synchroniquement transmis au spectateur en raison de la superposition de différents niveaux d’appréhension visuelle et narrative. Cela arrive notamment quand on accumule l’image, le texte, et les sous-titres. Finalement, la dissolution du sujet peut avoir lieu aussi par le biais du piège et de la révélation. Le réalisateur nous présente une jeune fille qui est censée être le personnage principal du documentaire en question. C’est seulement à la fin du film que l’on apprend que l’on a été piégé: “ je ne parle pas d’elle”, nous dit Debord, “Faux visage. Faux rapport”. Pourtant, au moment même où on entend cette révélation, on voit, à côté de l’actrice, Michèle Bernstein, membre fondatrice de l’I.S. et épouse de Debord à l’époque. Tout se passe comme si Debord était, tout ce temps-là, en train de nous montrer ses “ vrais rapports ”, les “personnages VRAIS” promis à l’incipit. Mais le spectateur, trop habitué, se laisse distraire par la jeune fille et par l’histoire qu’il attendait déjà.

L’histoire, une autre histoire, certes, est quand même présente. C’est l’histoire d’une aventure, l’aventure situationniste, telle quelle vécue par Debord

Un sujet important: moi-même ...

et ses copains. Elle se construit à travers les indices qui s'accumulent peu à peu, et ne peut être saisie que par ceux qui l'ont vécue. Le film suit ici le modèle de *Mémoires*, libre-potlatch réalisé par Debord et Jorn en 1958 et dont quelques pages sont insérées dans une séquence du film. Alors, même si Debord propose *Critique de la séparation* comme un "document de la non-communication", on peut l'interpréter aussi autrement. *Critique de la séparation* peut être compris comme une tentative, d'ailleurs typiquement avant-gardiste, d'élaborer une "forme critique" de documentaire. Une fois établie, il serait à partir de cette forme que l'auteur pourrait raconter sa vie.

In Girum et "l'effet de distanciation"

Nous pouvons passer donc au deuxième moment de notre analyse. Il s'agit de comprendre comment Debord, qui en 1961 avait défendu la dissolution du sujet au documentaire, a pu réaliser, une quinzaine d'années plus tard, ce qui pourrait être pris par un documentaire autobiographique, puisque la vie de l'auteur y est explicitement le sujet. Passons donc à l'étude d'*In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni*.

Le début d'*In Girum...* est une longue séquence centrée sur un seul *still*, une photo publicitaire où l'on voit une salle de cinéma pleine. Tandis que la caméra se promène sur la photo, Debord décèle une critique dure au cinéma et, plus notamment, à son public. "Je ne ferais dans ce film aucune concession au public", on l'entend dire au tout début du film, "Plusieurs excellentes raisons justifient, à mes yeux, une telle conduite; et je vais les dire". Il y a dans cette première séquence une atmosphère brechtienne. En effet, la photo travaillée par la caméra de Debord illustre presque parfaitement un passage de *Petit organon pour le théâtre*: "Pénétrons dans une de ces salles et observons l'effet qu'il exerce sur les spectateurs. Regardant autour de soi, on aperçoit des silhouettes plutôt inertes, dans un état étrange: elles semblent tendre tous leurs muscles en un effort intense, à moins que ceux-ci n'aient cédé à un intense épuisement. Elles ne communiquent guère entre elles, on dirait une assemblée de dormeurs mais de ce genre de

dormeurs dont le sommeil est agité parce que, comme le peuple dit de ceux qui font des cauchemars, ils sont couchés sur les dos. Certes, ils ont les yeux ouverts, mais ils ne regardent pas: ils fixent, de même qu'ils n'écoutent pas, mais épient." (Brecht, 1963: 29).

La façon dont Brecht décrit le théâtre, comme une "assemblée de dormeurs" qui "ne se communiquent guère", qui ouvrent les yeux mais "ne regardent pas", correspond à merveille à la façon dont Debord nous présente la salle de cinéma. La métaphore du cauchemar, employée ici par Brecht, résonne d'ailleurs comme la thèse 21 de *La société du spectacle*, où on lit: "Le spectacle est le mauvais rêve de la société moderne enchaînée, qui n'exprime finalement que son désir de dormir". (Debord, 2006: 771) La première séquence d'*In Girum* est donc un essai d'éveiller le public, de briser les chaînes de ce cauchemar.

"Le théâtre, tel que nous le trouvons, ne montre pas la structure de la société (reproduite sur la scène) comme influençable par la société (dans la salle)" (Brecht, 1963: 34). La passivité du public, que Brecht dénonce comme reproduite dans la structure théâtrale classique, passe telle quelle au cinéma, comme le montre Debord: "On n'y retrouve rien d'autre que les vieux personnages du théâtre, mais sur une scène plus spacieuse et plus mobile". (Debord, 2006: 1348) Et son effort est d'abord de briser cette passivité. Pour faire cela Debord assume d'emblée "l'effet de distanciation" proposé par Brecht. En employant le discours à la première personne, Debord doit se prévenir contre tout risque d'identification. Ainsi, avant de montrer sa vie au spectateur il le met face à sa propre image, un effet de miroir – "dans le miroir glacé de l'écran" – dont le but est de marquer la distance qui les sépare. (Debord, 2006: 1334). Debord veut éviter surtout que sa vie se transforme elle aussi dans une marchandise de plus dans ce marché de représentations qui est devenu le cinéma: "Les manipulateurs de la publicité, avec le cynisme traditionnel de ceux qui savent que les gens sont portés à justifier les affronts dont ils ne se vengent pas, lui annoncent aujourd'hui tranquillement que " quand on aime la vie, on va au cinéma". Mais cette vie et ce cinéma sont également peu de chose; et c'est par là qu'ils sont effectivement échangeables avec indifférence". (Idem: 1335).

Étant pris les précautions, étant établie la distance, l'auteur fixe le sujet de son film : "au lieu d'ajouter un film à des milliers de films quelconques, je préfère exposer ici pourquoi je ne ferais rien de tel. Ceci revient à remplacer les aventures futiles que conte le cinéma par l'examen d'un sujet important : moi-même". (Idem: 1352). Le contrat autobiographique proposé par Philippe Lejeune est ici signifié (Lejeune, 1996: 26). Debord annonce la suite du film comme un documentaire sur sa vie. Il le fera, pourtant, en maintenant les principes formels énoncés dans *Critique de la séparation*. Les sous-titres sont désormais absents, mais le travail dissociatif est toujours le même, de même que l'insubordination du texte à l'image. Ensuite, le réalisateur donne sa formule: "On m'avait parfois reproché, mais à tort je crois, de faire des films difficiles : je vais pour finir en faire un. À qui se fâche de ne pas comprendre toutes les allusions, ou qui même s'avoue incapable de distinguer nettement mes intentions, je répondrai seulement qu'il doit se désoler de son inculture et de sa stérilité, et non de mes façons ; il a perdu son temps à l'Université, où se revendent à la sauvette des petits stocks de connaissances abîmées." (Idem:1353).

En effet, le sens de ce qui est raconté doit être reconstitué par la mise en relation de ces différentes allusions. Le film de Debord est, dans ce sens, ce que Peter Bürger appelle une " œuvre d'art allégorique ", c'est-à-dire, dont le sens se réalise à l'extérieur de l'œuvre par la médiation nécessaire du spectateur. (Bürger, 1974: 36) Si le spectateur a " perdu son temps à l'Université ", il n'arrivera pas à comprendre le film. En revanche, s'il a suivi les pas du chef de file situationniste, il peut se mettre à l'épreuve. L'intention de Debord n'est pas celle de cacher sa vie. Il veut la montrer précisément puisqu'il la tient pour un contre-exemple à la vie unidimensionnel du capitalisme spectaculaire. Sauf qu'en exigeant la médiation du spectateur, Debord entend briser sa passivité.

La bonne aventure

On a vu que l'objectif assumé par Debord dans *In Girum...* était de "remplacer les aventures futiles que conte le cinéma" par l'examen de sa propre

vie (Idem: 1352) On pourrait comprendre par là que Debord tient sa vie pour une “aventure”. En effet le mot “aventure” apparaissait déjà au cœur de *Critique de la séparation*. Dans le documentaire de 1961, Debord nous dit : “ aucune aventure ne se constitue directement pour nous. Elle participe d’abord, en tant qu’aventure, de l’ensemble des légendes transmises, par le cinéma ou autrement ; de toute la pacotille spectaculaire de l’histoire ” (idem: 544) Tandis que ce texte est lit, on voit une alternance de photographies. D’une part, il y a une photographie extraite d’un film hollywoodien quelconque, dont le sujet est pareil à celui de la légende des chevaliers de la table ronde. On y voit un chevalier qui défie un autre. D’autre part on voit les photos des situationnistes. A tout cela s’ajoutent les sous-titres: “Camarades, l’urbanisme unitaire est dynamique, c’est-à-dire en rapport étroit avec des styles de comportement”; “On a assez interprété les passions. Il s’agit maintenant d’en trouver d’autres”; “La beauté nouvelle sera de situation”. On se rend compte par là que le sujet central ici c’est “l’aventure situationniste”. La photo des chevaliers représente la “ légende transmise”, “ la pacotille spectaculaire de l’histoire”. Les photos des situationnistes sont le contrepoids. Elles représentent une aventure réellement vécue, mais dont le sens n’est pas livré. C’est des sous-titres qui ressortent la substance de cette aventure. Les formules situationnistes y reproduites, d’ailleurs des détournements de Marx et Breton, annoncent la tâche de l’avant-garde situationniste: créer des aventures – c’est cela que signifiait construire des situations.

Or, si l’on revient à *In Girum...* on voit que le procédé est au peu près le même. Debord construit sa propre persona à partir du détournement d’autres personnages cinématographiques, comme Zorro ou Robin des Bois. Il détourne ces “aventuriers” de leur route fictionnelle et les utilise pour raconter son aventure réelle. Parmi tous les personnages détournés par Debord dans son film, le cas le plus intéressant est sans aucun doute celui de Lacenaire. Debord s’approprie du personnage de Lacenaire tel qu’il est représenté dans le film *Les enfants du paradis* de Marcel Carné, tourné en 1946 à partir d’un scénario du poète Jacques Prévert. L’appropriation de ce personnage met en scène toute la complexité du détournement, comme défini en 1956 par Guy Debord et Gil J. Wolman dans *Le*

mode d'emploi du détournement (Debord, 2006: 221). D'une part, il se justifie entièrement dans son contexte nouveau : les paroles énoncées par Lacenaire sont assumées comme le discours de Debord lui-même : " depuis longtemps, j'ai déclaré la guerre à la société". D'autre part, la distance par rapport au contexte premier est aussi significative. Quand on retourne au film de Marcel Carné, on voit que Lacenaire est un personnage dont plusieurs caractéristiques non rapportées à *In Girum...* pourraient également composer la persona de Debord. Dans un film où le théâtre est au centre, Lacenaire est celui qui met en scène une vraie comédie, c'est-à-dire, une comédie que n'est pas jouée sur scène mais dans la vie réelle. En outre, Lacenaire est un personnage créé par Prévert à partir de la figure historique du criminel et écrivain qui fascinait Debord. Le personnage de Prévert est donc lui aussi une sorte de détournement.

Si l'on reprend le schéma de Debord et Wolman, le détournement du film de Carné peut être considéré comme un type de "détournement abusif", c'est-à-dire, le détournement d'un élément significatif en soi-même. Pourtant, il peut aussi devenir un "détournement mineur" (Idem, ibidem). Cela arrive quand une scène de moindre importance est appropriée. Par exemple, quand Debord introduit dans *In Girum...* une séquence de *Hurlements...* suivie d'une brève scène du film de Marcel Carné, où l'on voit précisément les "enfants du paradis", c'est-à-dire, les pauvres spectateurs du Funambule. On comprend alors comme Debord réalise ses allusions. Tandis que l'écran blanc nous présente le caractère radical de son premier film, *Hurlements en faveur de Sade*, l'agitation des spectateurs du Funambule, ainsi détournée, représente à son tour l'effet du film sur le public, lors de sa première projection en 1952, à Paris.

Suggestion et silence

Dans son livre *Panegyrique*, Debord mentionne la "page blanche" de Mallarmé. (Debord, 2006: 1675) Comme nous rappelle Henri Meschonnic, Mallarmé "a dit l'universel fondateur de la poésie, la différence entre nommer et suggérer". (Meschonnic, 1998: 4) A l'instar de Mallarmé, Debord devient aussi un

poète de la suggestion. Dans *Critique de la séparation*, il nous prévient lui-même de la valeur du silence dans son film: “Tout ceci, il faut en convenir, n’est pas clair. C’est un monologue d’ivrogne, tout à fait classique, avec ses allusions incompréhensibles, et son débit fatigant. Avec ses phrases vaines, qui n’attendent pas de réponse, et ses explications sentencieuses. Et ses silences.” (Debord, 2006: 549) Cette dernière phrase est suivie d’un écran noir. En effet, cette conjonction de l’écran noir et du silence, explorée pour une durée de 24 minutes dans *Hurlements...*, manifeste une de deux dimensions fondamentales identifiées par Agamben au cinéma de Debord: “l’arrêt”. C’est par le biais de l’arrêt que le cinéma de Debord se montre poésie. Selon Agamben, le cinéma est plus proche de la poésie que de la prose, puisqu’on y retrouve la même possibilité poétique, déjà aperçue par Hölderlin, de faire apparaître la représentation en tant que telle en arrêtant le rythme et le déroulement des mots. Il est permis au poète d’arrêter les mots, à travers les enjambements et les césures, et de faire du poème, comme voulait Paul Valéry, “une hésitation prolongée entre le son et le sens”. Pour Agamben, le cinéma de Guy Debord serait donc “une hésitation prolongée entre l’image et le sens” (Agamben, 2004: 93). Or, en paraphrasant Wittgenstein, nous pourrions dire encore que c’est dans cette suspension du sens de l’image que s’insinue la distance entre ce que peut être dit et ce qui peut être montré, le silence marquant ce sur quoi on ne peut que se taire.

Pourtant, plus qu’à l’instar de Mallarmé, l’art de Debord était fait à l’instar de Lautréamont: “Rien dans l’art ne m’a paru donner cette impression de l’éclat sans retour, excepté la prose que Lautréamont a employée dans l’exposé programmatique qu’il a appelé *Poésies*” (Debord, 2006: 1675). De *Poésies*, Debord prenait surtout la défense du plagiat: “Le plagiat est nécessaire. Le progrès l’implique” (Ducasse [Lautréamont], 1973: 306). Cela était à la base du détournement, technique qui rejaillissait soit sur la façon de dire soit sur la façon de montrer. En ce qui concerne le détournement des images dans *In Girum...*, Debord présente, dans un texte intitulé *Note sur l’emploi des films volés*, une distinction importante: “Il y a un déplacement dans *In Girum...*, qui tient à plusieurs importantes différences (...) le thème du film n’est pas le spectacle

mais au contraire la vie réelle. Il reste que les films qui interrompent le discours viennent plutôt le soutenir positivement, même s'il y a une certaine dimension ironique (Lacenaire, le Diable, le fragment de Cocteau, ou l'anéantissement du régime de Custer). *La Charge de la Brigade légère* veut "représenter", très lourdement et élogieusement, une dizaine d'années de l'action de l'I.S." (Debord, 2006: 1412).

On voit donc qu'il y a deux types différents d'images détournées, ce qui nous rappelle les deux types de détournement définis par Debord et Wolman. Toutefois, la différence ici rejaillit moins sur l'origine du matériel détourné que sur sa fonction. D'une part, il y a tout ce qui provient des mass media et sert à la critique de la société du spectacle. D'autre part, il y a un certain nombre de passages extraits de films probablement chers à Debord et qui servent à raconter l'aventure situationniste et la vie de l'auteur, composant ainsi une sorte de contre-modèle à la société du spectacle.

Il faut tenir bien en considération ce qu'affirme Debord dans le passage supra-cité: "le thème du film n'est pas le spectacle mais au contraire la vie réelle". C'est là que l'on trouve la distinction entre *In Girum...* et *Critique de la séparation*. Nous avons vu que le film de 1961 est un documentaire au sujet dissolu. Debord y parle de la société, du cinéma, il nous montre ses compagnons situationnistes, il critique les faux rapports, il se donne une tâche: "Je commence à peine à vous faire comprendre que je ne veux pas jouer ce jeu-là" (Debord, 2006: 553). Pourtant, parmi tout cela, il devient impossible de fixer un sujet privilégié dans le film. Dans *In Girum...*, même si la technique compositionnelle reste la même, même si le film demeure allusif et peu compréhensible comme un "monologue d'ivrogne", on connaît le sujet de ce monologue, on sait autour de quoi il est construit. Il s'agit, avant tout, d'une vie réelle. De la société du spectacle, l'auteur en parle toujours. Mais il le fait en préambule, passant par la suite à la narration de sa propre vie pour la croire un exemple concrète de la possibilité de vivre autrement, hors de l'unidimensionnalité du spectacle.

Ainsi, pour conclure, il y a une dernière dimension d'*In Girum...* qui doit être mise en évidence. Il s'agit de la structure circulaire du film. D'abord, il y a le

titre, *In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni*, un palindrome de Virgile dont la traduction fournit par Debord est: “Nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu”. Le caractère de circularité contenu dans le titre s’achève à la toute dernière séquence du film où l’on voit le sous-titre: “à reprendre depuis le début”. Dans les notes que l’auteur a laissées pour guider la traduction du film, il commente cette dernière phrase: “le mot *reprendre* a ici plusieurs sens conjoints dont il faut garder le maximum. D’abord: à relire, ou revoir, depuis le début (évoquant ainsi la structure circulaire du titre palindrome). Ensuite: à refaire (le film ou la vie de l’auteur). Ensuite: à critique, corriger, blâmer.” (Debord, 2006: 1420).

De tous les sens que Debord attribue à la phrase, ce que nous paraît le plus impactant c’est la proposition de refaire la vie de l’auteur. La répétition est, selon Agamben, le deuxième composant structural du cinéma de Debord. Elle est toujours là, dans chaque image ou parole détournée. Mais ce que l’on a ici c’est un film qui se propose la répétition au-delà du niveau formel, au plan même du contenu, de la vie qui nous est présentée. Or, pour Agamben la répétition est ce qui rend le cinéma plus proche de la mémoire. Tous les deux restituent au passé sa possibilité, dans un mouvement de modalisation du réel, une zone d’indifférence entre “ce qui est” et “ce qui a été”. En somme, le cinéma peut, à travers la répétition, transformer “le réel en possible et le possible en réel” (Agamben, 2004: 94). La circularité d’*In Girum...* s’achève ainsi dans cette modalisation où les actes passés redeviennent potentialité dans le présent grâce à une forme spécifique de récit cinématographique.

Références bibliographiques

- AGAMBEN, Giorgio (2004), “Le cinéma de Guy Debord” in *Image et mémoire. Essais sur l’image, la danse et le cinéma*, Paris : Desclée de Brouwer.
- BOURSEILLER, Christophe (2001), *Vie et mort de Guy Debord: 1931-1994*. Paris: Plon.
- BRECHT, Bertolt (1963), *Petit organon pour le théâtre*, Paris: L’Arche.
- BÜRGER, Peter (1974), *Theorie der Avantgarde*. Suhrkamp Verlag.
- DEBORD, Guy (2006), *Œuvres*. Paris: Editions Gallimard.

Un sujet important: moi-même ...

DUWA, Jérôme (2008), *Surréalistes et situationnistes, vies parallèles*. Paris: Editions Dilecta.

DUCASSE, Isidore [Comte de Lautréamont] (1973), *Œuvres complètes*, Paris: Editions Gallimard, Collection Poésie.

Internationale Situationniste (2004), (ouvrage collectif; texte intégral des 12 numéros de la revue, édition augmentée). Paris: A. Fayard.

LEJEUNE, Philippe (1996), *Le pacte autobiographique*. (Nouvelle édition augmentée) Paris: Editions du Seuil.

MESCHONNIC, Henri (1998), “Oralité, Clarté de Mallarmé” in *Revue Europe*, n.78, Janvier-Février, pp.3-11.

Filmographie

Films de Guy Debord:

Hurléments en faveur de Sade (1952)

Critique de la séparation (1961)

In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni (1978)