

# Le cinéma de Guy Debord

## Image et mémoire Giorgio Agamben, 1995

Ce texte est la transcription - revue par Agamben - d'une conférence prononcée dans le cadre d'un séminaire consacré à Guy Debord, accompagné d'une rétrospective de ses films, lors de la 6ème Semaine internationale de video à Saint-Gervais, Genève, en novembre 1995.

Texte intégral, éditions Hoëbeke, 1998, collection Arts & esthétique, (pp. 65 à 76), publié avec trois autres articles, dans un recueil intitulé : AGAMBEN, Image et mémoire.

---

Mon propos est de définir ici certains aspects de la poétique ou plutôt de la technique compositionnelle de Guy Debord dans le domaine du cinéma. Je fais exprès d'éviter la formule "œuvre cinématographique", car il a lui-même exclu qu'on puisse s'en servir à son sujet. "A considérer l'histoire de ma vie, a-t-il écrit dans *In girum imus nocte et consumimur igni* [1978], je ne pouvais pas faire ce que l'on appelle une œuvre cinématographique." D'ailleurs je crois non seulement que le concept d'œuvre n'est pas utile dans le cas de Debord, mais je me demande surtout si aujourd'hui, chaque fois qu'on veut analyser ce qu'on appelle une œuvre, qu'elle soit littéraire, cinématographique ou autre, il ne faudrait pas mettre en question son statut même. Au lieu d'interroger l'œuvre en tant que telle, je pense qu'il faut se demander quelle relation il y a entre ce qu'on pouvait faire et ce qui a été fait. Une fois, comme j'étais tenté (et je le suis encore) de le considérer comme un philosophe, Debord m'a dit : "Je ne suis pas un philosophe, je suis un stratège." Il a vu son temps comme une guerre incessante où sa vie entière était engagée dans une stratégie. C'est pourquoi je pense qu'il faut se demander quel est le sens du cinéma dans cette stratégie. Pourquoi le cinéma et non pas, par exemple, la poésie, comme cela a été le cas pour Isou, qui avait été si important pour les situationnistes, ou pourquoi pas la peinture, comme pour un autre de ses amis, Asger Jorn ?

Je crois que cela tient au lien étroit qu'il y a entre le cinéma et l'histoire. D'où vient ce lien, et de quelle histoire s'agit-il ?

Cela tient à la fonction spécifique de l'image et à son caractère éminemment historique. Il ne faut ici préciser quelques détails importants. L'homme est le seul être qui s'intéresse aux images en tant que telles. Les animaux s'intéressent beaucoup aux images, mais dans la mesure où ils en sont dupes. On peut montrer à un poisson l'image d'une femelle, et il va éjecter son sperme, ou montrer à un oiseau l'image d'un autre oiseau pour le piéger, il en sera dupe. Mais quand l'animal se rend compte qu'il s'agit d'une image, il s'en désintéresse totalement. Or l'homme est un animal qui s'intéresse aux images une fois qu'il les a reconnues en tant que telles. C'est pour cela qu'il s'intéresse à la peinture et va au cinéma. Une définition de l'homme de notre point de vue spécifique pourrait être que l'homme est l'animal qui va au cinéma. Il s'intéresse aux images une fois qu'il a reconnu que ce ne sont pas des êtres véritables. L'autre point est que, comme l'a montré Gilles Deleuze, l'image dans le cinéma (et

pas seulement dans le cinéma, mais en général dans les Temps modernes) n'est plus quelque chose d'immobile, n'est plus un archétype, c'est-à-dire quelque chose hors de l'histoire : c'est une coupe elle-même mobile, une image-mouvement, chargée en tant que telle d'une tension dynamique. C'est cette charge dynamique qu'on voit très bien dans les photos de Marey et de Muybridge qui sont à l'origine du cinéma, des images chargées de mouvement. C'est une charge de ce genre que Benjamin voyait dans ce qu'il appelait une *image dialectique*, qui était pour lui l'élément même de l'expérience historique. L'expérience historique se fait par l'image, et les images sont elles-mêmes chargées d'histoire. On pourrait considérer notre rapport à la peinture sous cet aspect : ce ne sont pas des images immobiles, mais plutôt des photogrammes chargés de mouvement qui proviennent d'un film qui nous manque. Il faudrait les rendre à ce film (vous aurez reconnu le projet d'Aby Warburg).

Mais de quelle histoire s'agit-il ? Il faut préciser là qu'il ne s'agit pas d'une histoire chronologique, mais à proprement parler d'une histoire messianique. L'histoire messianique se définit avant tout par deux caractères. C'est une histoire du Salut, il faut sauver quelque chose. Et c'est une histoire dernière, c'est une histoire eschatologique, où quelque chose doit être accompli, jugé, doit se passer ici, mais dans un autre temps, doit donc se soustraire à la chronologie, sans sortir dans un ailleurs. C'est la raison pour laquelle l'histoire messianique est incalculable. Dans la tradition juive, il y a toute une ironie du calcul, les rabbins faisaient des calculs très compliqués pour prévoir le jour de l'arrivée du Messie, mais ils ne cessaient de répéter que c'étaient des calculs interdits, car l'arrivée du Messie est incalculable. Mais en même temps chaque moment historique est celui de son arrivée, le Messie est toujours déjà arrivé, il est toujours déjà là. Chaque moment, chaque image est chargée d'histoire, parce qu'elle est la petite porte par laquelle le Messie entre. C'est cette situation messianique du cinéma que Debord partage avec le Godard des *Histoire(s) du cinéma*. Malgré leur ancienne rivalité - Debord avait dit en 68 de Godard qu'il était le plus con des Suisses prochinois -, Godard a retrouvé le même paradigme que Debord avait été le premier à tracer. Quel est ce paradigme, quelle est cette technique de composition ? Serge Daney, à propos des *Histoire(s)* de Godard, a expliqué que c'est le montage : "Le cinéma cherchait une chose, le montage, et c'est de cette chose que l'homme du XX<sup>e</sup> siècle avait terriblement besoin." C'est ce que montre Godard dans les *Histoire(s) du cinéma*.

Le caractère le plus propre du cinéma est le montage. Mais qu'est-ce que le montage, ou plutôt, quelles sont les conditions de possibilité du montage ? En philosophie, depuis Kant on appelle les conditions de possibilité de quelque chose les transcendants. Quels sont donc les transcendants du montage ? Il y a deux conditions transcendantales du montage, la répétition et l'arrêt. Cela, Debord ne l'a pas inventé, mais il l'a fait sortir à la lumière, il a exhibé ces transcendants en tant que tels. Et Godard fera de même dans ses *Histoire(s)*. On n'a plus besoin de tourner ; on ne fera que répéter et arrêter. C'est là une nouvelle forme époquale par rapport à l'histoire du cinéma. Ce phénomène m'a beaucoup frappé à Locarno en 1995. La technique compositionnelle n'a pas changé, c'est toujours le montage, mais maintenant le montage passe au premier plan, et on le montre en tant que tel. C'est pour cela qu'on peut considérer que le cinéma entre dans une zone d'indifférence où tous les genres tendent à coïncider ; le documentaire et la narration, la réalité et la fiction. On fait du cinéma à partir des images du cinéma.

Mais revenons aux conditions de possibilité du cinéma, la répétition et l'arrêt. Qu'est-ce qu'une répétition ? Il y a dans la Modernité quatre grands penseurs de la répétition : Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger et Gilles Deleuze. Tous les quatre nous ont montré que la répétition n'est pas le retour de l'identique, le même en tant que tel qui revient. La force et la grâce de la répétition, la nouveauté qu'elle apporte, c'est le retour en possibilité de ce qui a été. La répétition restitue la possibilité de ce qui a été, le rend à nouveau possible. Répéter une chose, c'est la rendre à nouveau possible. C'est là que réside la proximité entre la répétition et la mémoire. Car la mémoire ne peut pas non plus nous rendre tel quel ce qui a été. Ce serait l'enfer. La mémoire restitue au passé sa possibilité. C'est le sens de cette expérience

théologique que Benjamin voyait dans la mémoire, lorsqu'il disait que le souvenir fait de l'inaccompli un accompli, et de l'accompli un inaccompli. La mémoire est pour ainsi dire l'organe de modalisation du réel, ce qui peut transformer le réel en possible et le possible en réel. Or si on y réfléchit, c'est aussi la définition du cinéma. Le cinéma ne fait-il pas toujours ça, transformer le réel en possible, et le possible en réel ? On peut définir le déjà vu comme le fait de "percevoir quelque chose de présent comme si cela avait déjà été", et l'inverse, le fait de percevoir comme présent quelque chose qui a été. Le cinéma a lieu dans cette zone d'indifférence. On comprend alors pourquoi un travail avec des images peut avoir une telle importance historique et messianique, parce que c'est une façon de projeter la puissance et la possibilité vers ce qui est impossible par définition, vers le passé. Le cinéma fait donc le contraire de ce que font les médias. Les médias nous donnent toujours le fait, ce qui a été, sans sa possibilité, sans sa puissance, ils nous donnent donc un fait par rapport auquel on est impuissant. Les médias aiment le citoyen indigné, mais impuissant. C'est même le but du journal télévisé. C'est la mauvaise mémoire, celle qui produit l'homme du ressentiment.

En posant la répétition au centre de sa technique compositionnelle, Debord rend à nouveau possible ce qu'il nous montre, ou plutôt il ouvre une zone d'indécidabilité entre le réel et le possible. Lorsqu'il montre un extrait de journal télévisé, la force de la répétition, c'est que cela cesse d'être un fait accompli, et redevient pour ainsi dire possible. On se demande : "Comment cela a-t-il été possible ?" - première réaction -, mais en même temps on comprend que oui, tout est possible, même l'horreur qu'on est en train de nous faire voir. Hannah Arendt a défini un jour l'expérience ultime des camps comme le principe du "tout est possible". C'est aussi dans ce sens extrême que la répétition restitue la possibilité.

Le deuxième élément, la deuxième condition transcendantale du cinéma, c'est l'arrêt. C'est le pouvoir d'interrompre, l'"interruption révolutionnaire" dont parlait Benjamin. C'est très important au cinéma, mais, encore une fois, pas seulement au cinéma. C'est ce qui fait la différence entre le cinéma et la narration, la prose narrative, avec laquelle on a tendance à comparer le cinéma. L'arrêt nous montre au contraire que le cinéma est plus proche de la poésie que de la prose. Les théoriciens de la littérature ont toujours eu beaucoup de mal à définir la différence entre la prose et la poésie. Beaucoup d'éléments qui caractérisent la poésie peuvent passer dans la prose (qui, par exemple, du point de vue du nombre des syllabes, peut contenir des vers). La seule chose qu'on peut faire dans la poésie et pas dans la prose, ce sont les enjambements et les césures. Le poète peut opposer une limite sonore, métrique, à une limite syntaxique. Ce n'est pas seulement une pause, c'est une non-coïncidence, une disjonction entre le son et le sens. C'est pourquoi Valéry a pu donner une fois cette définition si belle du poème : "Le poème, une hésitation prolongée entre le son et le sens." C'est pour cela aussi que Hölderlin a pu dire que la césure, en arrêtant le rythme et le déroulement des mots et des représentations, fait apparaître le mot et la représentation en tant que tels. Arrêter le mot, c'est le soustraire au flux du sens pour l'exhiber en tant que tel. On pourrait dire la même chose de l'arrêt tel que Debord le pratique, en tant que constitutif d'une condition transcendantale du montage. On pourrait reprendre la définition de Valéry et dire du cinéma, du moins d'un certain cinéma, qu'il est une hésitation prolongée entre l'image et le sens. Il ne s'agit pas d'un arrêt au sens d'une pause, chronologique, c'est plutôt une puissance d'arrêt qui travaille l'image elle-même, qui la soustrait au pouvoir narratif pour l'exposer en tant que telle. C'est dans ce sens que Debord dans ses films et Godard dans ses *Histoire(s)* travaillent avec cette puissance de l'arrêt.

Ces deux conditions transcendantales ne peuvent jamais être séparées, elles font système ensemble. Dans le dernier film de Debord, il y a un texte très important tout au début : "J'ai montré que le cinéma peut se réduire à cet écran blanc, puis à cet écran noir." 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 les voir, et le vide où il n'y a aucune image. Il y a là des analogies avec le travail théorique de Debord. Si on prend par exemple le concept de "situation construite" qui a donné

son nom au situationnisme, une situation est une zone d'indécidabilité, d'indifférence entre une unicité et une répétition. Quand Debord dit qu'il faut construire des situations, c'est toujours quelque chose qu'on peut répéter et aussi quelque chose d'unique.

Debord le dit aussi à la fin de *In girum imus nocte et consumimur igni*, quand, au lieu du traditionnel mot "Fin", apparaît la phrase : "A reprendre depuis le début." Il y a également là le principe qui travaille dans le titre même du film, qui est un palindrome, une phrase qui s'enroule sur elle-même. En ce sens, il y a une palindromie essentielle du cinéma de Debord.

Ensemble, la répétition et l'arrêt réalisent la tâche messianique du cinéma dont on parlait. Cette tâche a essentiellement à faire avec la création. Mais ce n'est pas une nouvelle création après la première. Il ne faut pas considérer le travail de l'artiste uniquement en termes de création : au contraire, au cœur de tout acte de création, il y a un acte de dé-création. Deleuze a dit un jour, à propos du cinéma, que tout acte de création est toujours un acte de résistance. Mais que signifie résister ? C'est avant tout avoir la force de dé-crée ce qui existe, dé-crée le réel, être plus fort que le fait qui est là. Tout acte de création est aussi un acte de pensée, et un acte de pensée est un acte créatif, car la pensée se définit avant tout par sa capacité de dé-crée le réel.

Si telle est la tâche du cinéma, qu'est-ce qu'une image qui a ainsi été travaillée par les puissances de la répétition et de l'arrêt ? Qu'est-ce qui change dans le statut de l'image ? Il faut repenser ici toute notre conception traditionnelle de l'expression. La conception courante de l'expression est dominée par le modèle hégélien d'après lequel toute expression se réalise par un *medium*, que ce soit une image, une parole ou une couleur, qui à la fin doit disparaître dans l'expression accomplie. L'acte expressif est accompli une fois que le moyen, le *medium*, n'est plus perçu en tant que tel. Il faut que le *medium* disparaisse dans ce qu'il nous donne à voir, dans l'absolu qui se montre, qui resplendit en lui. Au contraire, l'image qui a été travaillée par la répétition et l'arrêt est un moyen, un *medium* qui ne disparaît pas dans ce qu'il nous donne à voir. C'est ce que j'appellerais un "moyen pur", qui se montre en tant que tel. L'image se donne elle-même à voir au lieu de disparaître dans ce qu'elle nous donne à voir. Les historiens du cinéma ont remarqué comme une nouveauté déconcertante le fait que, dans *Monika* de Bergman (1952), la protagoniste, Harriet Andersson, fixe tout à coup son regard dans l'objectif de la caméra. Bergman lui-même a écrit à propos de cette séquence : "Ici et pour la première fois dans l'histoire du cinéma s'établit soudain un contact direct avec le spectateur." Depuis, la pornographie et la publicité ont banalisé ce procédé. Nous sommes habitués au regard de la star du porno qui, pendant qu'elle fait ce qu'elle doit faire, regarde fixement la caméra, montrant ainsi qu'elle s'intéresse plus aux spectateurs qu'à son *partner*.

Dès ses premiers films et de façon de plus en plus claire, Debord nous montre l'image en tant que telle, c'est-à-dire, selon un des principes théoriques fondamentaux de *La Société du spectacle*, en tant que zone d'indécidabilité entre le vrai et le faux. Mais il y a deux façons de montrer une image. L'image exposée en tant que telle n'est plus image de rien, elle est elle-même sans image. La seule chose dont on ne puisse faire une image, c'est pour ainsi dire l'être image de l'image. Le signe peut tout signifier, sauf le fait *qu'il est en train de signifier*. Wittgenstein disait que ce qu'on ne peut signifier ; ou dire dans un discours, ce qui est en quelque sorte indicible, cela se montre dans le discours. Il y a deux façons de montrer ce rapport avec le "sans-image", deux façons de donner à voir qu'il n'y a plus rien à voir. L'une, c'est le porno et la publicité qui font comme s'il y avait toujours à voir ; toujours encore des images derrière les images ; l'autre qui, dans cette image exposée en tant qu'image, laisse apparaître ce "sans-image" qui est, comme disait Benjamin, le refuge de toute image. C'est dans cette différence que se jouent toute l'éthique et toute la politique du cinéma.