

Debord contre le cinéma



Couverture de l'édition originale de *Contre le cinéma*, août 1964

Stéphane Zagdanski

« Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément – rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui – rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. »

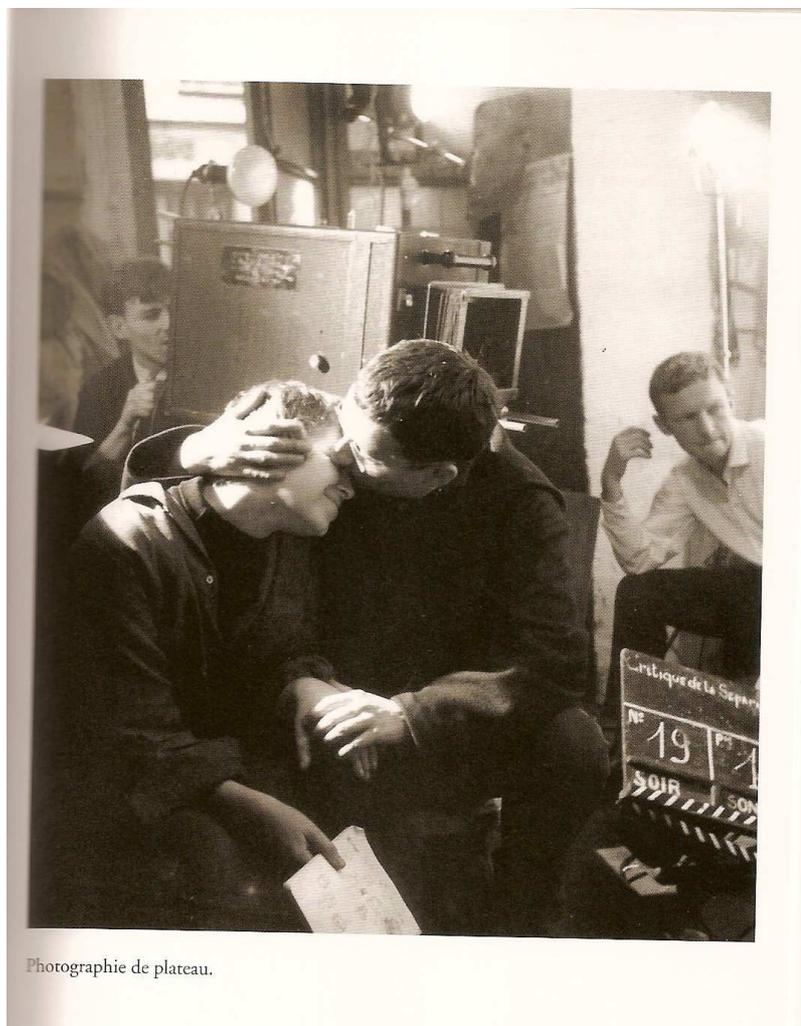
Proust, *Le Temps retrouvé*

Pourquoi les plus héroïques révolutionnaires du langage au XX^{ème} siècle ont-ils, *sans exception*, sinon critiqué avec véhémence du moins dédaigné sans modération le cinéma ? Pourquoi Proust, contemporain du cinématographe, le révoque-t-il explicitement comme modèle d'écriture dans *Le Temps retrouvé*, alors que l'aéroplane ou le téléphone, inventions non moins récentes, lui suggèrent d'inouïes métaphores ? Pourquoi Hemingway considérait-il l'adaptation de ses œuvres par Hollywood comme une souillure ? Pourquoi Faulkner, qui dut aller s'y échine, compare-t-il le celluloid à une épidémie dévastant l'Amérique ? Pourquoi Joyce s'en soucia-t-il si peu ? Pourquoi Kafka y vit-il un « volet de fer » posé sur la fenêtre de l'âme ? Pourquoi Nabokov considéra-t-il le cinéma comme une source intarissable de clichés ? Pourquoi Céline associa-t-il spontanément le cinéma et la mort ? Pourquoi Artaud décida-t-il, *précisément en 1933*, de déclarer le cinéma précocément sénile ? Pourquoi Heidegger enfin, dans son merveilleux dialogue imaginaire *D'un entretien de la parole*, énonce-t-il – avant d'évoquer l'inauthenticité du plus intransigeant cinéma japonais comparé au théâtre nô – un « aveuglement croissant » ?

À ces questions qui devraient aller de soi mais que nul ne s'empresse de poser – et quand les cinéphiles (Bazin, Godard, Daney, Deleuze...) les abordent, c'est pour réagir en idéologues à côté de la plaque –, j'ai assez répondu dans *La mort dans l'œil*¹ et n'y reviendrai pas. On m'a un jour demandé pourquoi, dans ce livre, j'ai peu évoqué Debord, qui méritait

¹ *La mort dans l'œil, critique du cinéma comme vision, domination, falsification, éradication, fascination, manipulation, dévastation, usurpation*, Maren Sell Editeurs, 2004.

autant qu'Artaud d'y être commenté. C'est sans doute qu'il attendait son propre essai à part², mais aussi parce qu'une telle étude allait si bien de soi qu'à la rigueur elle était superflue...



Photographie de plateau.

Debord, « se disant cinéaste »³, n'aimait pas le cinéma.

Comment l'ennemi déclaré de la « falsification généralisée des produits aussi bien que du raisonnement »⁴ aurait-il pu apprécier cette industrie de la fausseté envoûtante qui triompha là où le zoo humain avait échoué. S'il est un domaine où le faux-semblant régna d'emblée (il trône désormais partout, et le vrai même, comme savent les lecteurs de Debord, n'est plus qu'un « moment du faux »), c'est bien celui-là : faux jours, fausses nuits, fausses lumières, fausses rues, faux sons, fausse nature, fausses couleurs (d'où l'usage systématique

² *Debord ou la diffraction du temps*, Gallimard, 2008.

³ *Note biographique* pour Gérard Lebovici, 29 juin 1971.

⁴ *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film « La Société du spectacle »*.

du noir et blanc par Debord), faux sentiments... Ce n'est pas un hasard si, dans l'ultime film de Debord⁵, le faux Pont-Neuf de Leos Carax apparaît comme illustration de l'expropriation planétaire.

Debord n'aimait pas le cinéma mais, en augustinien paradoxal, il aima son amour de quelques films dans sa jeunesse. À 22 ans, dans une lettre à Ivan Chtcheglov⁶, accusant Breton et les Surréalistes de se contenter d'intervenir moralement en art, il emprunte une position *en apparence* esthétique-cinéphilique classique – alors que son propre premier film *Hurllements en faveur de Sade*, conçu un an plus tôt, a d'ores et déjà rendu cette position intenable – : « Griffith, un des plus grands créateurs du cinéma, est raciste. Le type est à abattre concrètement, mais *Naissance d'une Nation*, bien que faisant l'éloge du Klu Klux Klan, est un des dix plus grands films qu'on ait fait. » La suite de la lettre à Chtcheglov formule, toujours contre les Surréalistes, un éloge ambigu de Bresson – « le seul metteur en scène qui ait osé faiblement pressentir une suprématie de la parole sur l'image » –, ambigu car Debord révèle aussi l'ennui suscité par le *Journal d'un curé de campagne*.

La *suprématie de la parole sur l'image* est évidemment une des clés de *Hurllements...*, film sciemment conçu en 1952 pour assassiner le cinéma, sans images et d'ailleurs sans hurlements mais, en revanche, significativement parcouru par de longues plages de silence⁷. Lequel silence n'est nullement contradictoire avec la parole : « Le *dire* de la pensée est un *taire* explicite », énonce Heidegger dans *Nietzsche I*. « Ce dire-là correspond aussi à la plus profonde essence du langage lequel découle du silence. » Le « silence gardé » qui « cloue le bec au on-dit », n'est-il pas, dès *Être et Temps*, une caractéristique de la « résolution » du *Dasein*...

Debord, donc, aima avoir aimé quelques films. Or l'amour est, avec le cinéma, le seul domaine où il n'hésita pas à témoigner une forme *apparente* de nostalgie. Cela est manifeste avec les citations de *Johnny Guitar* qu'il fait dans *La Société du Spectacle*, dont il révélera le sens le 31 mai 1989 dans une *Note sur l'emploi des films volés* : « *Johnny Guitar* évoque les réels souvenirs de l'amour. » Mais s'agit-il vraiment de nostalgie ? *La Société du Spectacle* (le film) est dédié, on le sait, « à Alice Becker-Ho », et s'ouvre sur une citation de Hegel concernant l'amour où « le vivant rencontre le vivant ». La nostalgie au contraire, ce sentiment si peu révolutionnaire, traduit un rapport dégradé, infirme, réifié, au temps vivant

⁵ *Guy Debord, son art et son temps*, Canal Plus, 1994.

⁶ Le 23 novembre 1953.

⁷ Asger Jorn, dans *Guy Debord et le problème du maudit*, rappelle ce que les « silences » de John Cage doivent à *Hurllements...*, comme ce que l'art américain des années 60 doit au détournement des *comics* inventé également par Debord, « le grand inspirateur secret de l'art mondial pendant une dizaine d'années ».

conçu comme irréversiblement perdu. Debord le sait mieux que personne. Le détournement, qu'il pratiquera si abondamment dans ses films et ses textes, est précisément conçu comme un vaccin contre la nostalgie⁸.

La révolution et l'amour participent d'une même récusation de la chronologie infrangible, une même critique de l'idéologie de la temporalité dominante. Le 4 septembre 1972, Debord écrit à Mimma (cette Florentine dont la photo apparaîtra dans *In girum...* accompagnée du commentaire : « Celle qui était là comme une étrangère dans sa ville ») : « Et on pourra se voir quand tu voudras : à Paris, à Florence, à la Pieve le mois prochain, à Saint-Moritz cet hiver, partout. Garde ton beau sourire terrible ; et essaie de commencer à te conduire selon tout ce que ce sourire exprime. Mais quoi qu'il arrive, je serai heureux de t'avoir connue, comme ta ville et comme l'Arno la nuit. »

Je serai heureux de t'avoir connue : nulle nostalgie dans cette *décision* d'assumer tous les instants d'une vie réellement vécue. « Le temps n'attend pas », cette formule machiavélienne cruciale, si prisée par Debord, n'a jamais été synonyme d'irréversibilité. C'est l'acuité du *kairos* qui est ici posée, pas la cruauté du chronomètre... « Pas d'avant ni d'après dans la Torah », édicte la pensée juive. « Une heure n'est pas qu'une heure... », exprime Proust, et Debord pour sa part, dès 19 ans, dans ses lettres à Hervé Falcou : « Le temps est ici et là. » Application avec Mimma : *On pourra se voir quand tu voudras... partout.*

⁸ « Évidemment », explique-t-il à Constant le 28 février 1959, « partout nous retrouvons des éléments du passé. Et nous devons combattre la nostalgie du passé, sous toutes ses formes. Mais c'est là que se pose sans doute le problème du détournement. »



Guy Debord au mixage.

La question Temps est le grand déficit du cinéma, rivé à son quota d'images frigides par secondes gélifiées. Pour des raisons complexes et profondes que j'ai déjà explicitées, le faux temps cinématographique n'est autre que celui qui, depuis sa mise en œuvre comme « *image mobile* » dans le *Timée*, fournit, en Occident, la substance métaphysique de toute domination.

En 1952, *Hurlements en faveur de Sade*, cette « entreprise de terrorisme cinématographique »⁹, est la première salve portée contre le cinéma, non seulement par l'expressive rupture qu'il introduit dans sa courte histoire, mais au sein même du film par la manière dont l'image de l'image – soit la conception que le spectateur se fait du cinéma – est

⁹ *Manifeste pour une construction de situations*, 1953.

contrecarrée. Outre le scénario du film¹⁰, plusieurs textes et tracts de cette période insistent tous sur la fin du cinéma¹¹.

Je dois ici me citer, pour la raison que je ne saurais mieux dire ce que j'ai déjà écrit dans *Debord ou la diffraction du temps* :

L'absence d'illustrations dans *Hurlements en faveur de Sade* tel qu'il fut projeté en 1952, répond à la réflexion naissante de Debord sur la fusion des discours et de leurs décors, sur la mainmise *politique* que constitue l'*adéquation* entre le langage et les images...

L'axe de Debord dans *Hurlements* ne consiste pas tant à accorder un *sens* à l'absence d'images du film – c'était le propos d'Isou inventant le «cinéma discrédant», où la bande-son est revalorisée par sa dissociation complète d'avec les images –, qu'à abolir le sens sclérosé de tout ce qui s'est produit jusque-là sous le nom de cinéma.

Le cinéma n'est pas un art – en tant que tel, il est mort, énonce *Hurlements* –, c'est l'avant-coureur expérimental, quoique d'ores et déjà planétaire, du règne économico-politique du Capital sous la forme lénifiante du divertissement...

Dans la revue *Ion*, en avril 1952, détaillant son intention, il évoque la « mort du cinéma » à laquelle il est parvenu par le « rapport de deux non-sens (images et paroles parfaitement insignifiantes) ». On aurait donc tort de ne voir dans *Hurlements* qu'une œuvre scandaleuse conforme à la période lettriste du jeune « docteur en rien ». Bien sûr, Debord ne dédaigne pas le scandale provoqué par le film, interrompu après dix minutes lors de sa première projection en juin 52, de même qu'il se réjouira en juin 1974, dans une lettre à Sanguinetti, des bagarres suscitées à la projection de *La Société du Spectacle*. « Jamais tant de violence directe n'avait accompagné si dignement un film, lui-même sans doute le plus violent qu'on ait jamais pu voir. » Mais il ne le recherche pas.

Le premier scénario – indice excellent des intentions du second – de la première œuvre personnelle de Debord annonce par conséquent sa volonté de n'accorder aucun sens à la succession d'images qui, pour finir et logiquement, disparaîtront : « Pendant le reste du film, succession d'images absolument quelconques; en dehors de toute intention d'humour, de montage, ou de provocation. »...

Ce premier film exhibe d'ores et déjà une ferme volonté de *diffraction* – brisure et impénétrabilité – opérant à la lisière d'une société dévastée de lumière artificielle.

On constate comme je me distingue de l'interprétation de Giorgio Agambem dans son étude de 1995 *Le cinéma de Guy Debord*. Ralliant à sa cause cinéphilique Godard et Deleuze, Agambem – qui n'a manifestement pas saisi les enjeux du messianisme juif : il évoque une « tâche messianique du cinéma » ! –, reprenant le lieu-commun de la rédemption de l'image par le montage, ne tient aucun compte de la réélaboration du statut *économico-politique* de

¹⁰ « Au moment où la projection allait commencer, Guy-Ernest Debord devait monter sur la scène pour prononcer quelques mots d'introduction. Il aurait dit simplement: Il n'y a pas de film. Le cinéma est mort. Il ne peut plus y avoir de film. Passons, si vous voulez, au débat. » *Hurlements*...

¹¹ Par exemple dans la *Notice pour la fédération française des ciné-clubs, Éclaircissements sur le film Hurlements en faveur de Sade* : « Le spectacle est permanent. L'importance de l'esthétique fait encore, après boire, un assez beau sujet de plaisanteries. Nous sommes sortis du cinéma. Le scandale n'est que trop légitime. Jamais je ne donnerai d'explications. »

l'« Image » que Debord entreprend avec *Hurlements...*, et qu'il parachèvera dès les premières lignes de la *Société du Spectacle* dans son détournement fameux de Marx.

En réalité il n'y a pas de « cinéma de Guy Debord » : il y a une pensée et une vie traduites en œuvres diverses – livres, revues, tracts, lettres, tableaux, jeu, traductions, chansons, notes (les *Notes sur le poker* de 1990 sont une splendeur), films, voyages, embrasements révolutionnaires concrets, coups d'éclats dans l'ombre –, dont les triomphes tactiques (Mai 68, qui doit tant à Debord) ne sont pas les moindres. Telle est la raison pour laquelle on ne saurait considérer les films de Debord isolément. Comme l'a noté son ami Asger Jorn : « On ignore que son activité filmique n'est qu'une saisie, au hasard, d'un instrument quelconque, pour faire une démonstration précise de capacités plus générales. »

Prendre parti contre le cinéma, à la fois comme mode d'expression et modèle de vie, sera une caractéristique de tous les films suivants de Debord. *Contre le cinéma* est le titre qu'il donne logiquement au recueil de ses premiers scénarios. Plus tard, la publication de ses *Œuvres cinématographiques complètes* en un volume indiquera assez la prévalence jamais démentie du texte sur l'image.



En 1959, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, second film de Debord, déploie son attaque du Spectacle (« le vieux monde du spectacle et des souvenirs », derniers mots du film) dont le cinéma est un fleuron majeur.

Le film est à la fois un témoignage de la marginalité revendiquée des situationnistes (« une micro-société provisoire ») et une remise en question de la totalité des choix d'une époque qui assure sa mainmise sur la vie par une solidarité réticulaire entre toutes ses formes d'expression et de production. « Ici », y énonce-t-on sur une photographie de Debord, Jorn, Bernstein et Colette Gaillard dans un troquet, « était mis en actes le doute systématique à l'égard de tous les divertissements et travaux d'une société, une critique globale de son idée du bonheur. »

Plus loin, sur une « citation » de *Hurlements...* : à savoir un écran blanc, la belle voix de Debord énonce le principe d'une critique sans concession de l'aliénation totale, laquelle est d'abord réfutation sans limites de tous les discours et *les imageries* régnants : « On ne conteste jamais réellement une organisation de l'existence sans contester toutes les formes de langage qui appartiennent à cette organisation. » Cela inclut le langage cinématographique, comme le démontre par l'exemple le film – qui pouvait encore passer jusque-là, à tort, pour un documentaire d'avant-garde. « La forme correspond au contenu », dira Debord. Cette auto-citation de l'écran blanc est si essentielle qu'elle sera réitérée dans *In girum...* et dans le dernier film de 1994 diffusé sur Canal Plus. Le 26 janvier 1960, Debord écrit à André Frankin : « Avec l'apparition du premier blanc, le film commence à se démentir lui-même sur toute la ligne – et devient ainsi *plus clair, son auteur prenant parti contre lui.* »

Même disruption avec le second blanc du film, laissant jaillir une remise en question de « l'atomisation des fonctions sociales » traitée par le documentaire classique, à laquelle celui-ci, dès le retour des images (d'émeutes et de répressions), entend résolument échapper puisque s'y articule, à un refus de l'économie marchande et de l'activité esthétique, une condamnation de l'existence grisâtre des contemporains : « Ils ne voyaient pas l'insuffisance de leur ville. Ils croyaient naturelle l'insuffisance de leur vie. »

Quelques thèmes majeurs de la pensée de Debord sont donc déjà présents dans ce film, sur quoi se greffe une critique radicale du film lui-même (comme du cinéma en soi) qui « ne sera jamais qu'une reconstitution – pauvre et fausse comme ce travelling manqué ». Conclusion : « Le cinéma est à détruire aussi. »



Debord n'était bien entendu pas inconscient de la portée esthétique de ses films. Aussi s'appliqua-t-il toujours à décevoir la cinéphilie à cet égard. Dans *In girum...*, avant la citation de l'écran blanc, un carton annonce : « Ici les spectateurs privés de tout, seront en outre privés d'images. » À la douzième minute de *La Société du Spectacle* un carton énonce : « On pourrait reconnaître encore quelque valeur cinématographique à ce film si ce rythme se maintenait ; et il ne se maintiendra pas »,

En ce qui me concerne, je pourrais sans peine poursuivre la description des enjeux anti-cinématographiques de chacun des films suivants de Debord : *Critique de la séparation*, en 1961 (« Le secteur des dirigeants est celui-là même du spectacle. Le cinéma leur va bien. ») ; *La Société du Spectacle*, en 1973 (« La spécialisation des images du monde se retrouve, accomplie, dans le monde de l'image autonomisé, où le mensonger s'est menti à lui-même. ») ; *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film « La Société du Spectacle »*, en 1975 (« Quand on est à la fois révolutionnaire et cinéaste, on démontre aisément que leur aigreur générale découle de cette évidence que le film en question est la critique exacte de la société qu'ils ne savent pas combattre ; et un premier exemple du cinéma qu'ils ne savent pas faire. ») ; *In girum imus nocte et consumimur igni*, en 1978 (« On n'a jamais vu d'erreur s'écrouler faute d'une bonne

image. ») ; *Guy Debord, son art et son temps*, en 1994 (« On a cru que l'économie était une science ; on se trompait évidemment. »)...

Je m'en abstiendrai.

D'abord parce que j'ai écrit l'essentiel dans *Debord ou la diffraction du temps* et que j'aime peu me répéter. Mais surtout parce qu'il me semble non moins important de montrer quelques facettes de la *manière* de Debord de faire des films, que de commenter leur forme et leur contenu.

Il y a d'abord, incontestablement, un argument qu'aucun cinéaste ni cinéophile ne concèdera jamais, lequel pourtant dicte tout : « l'argent facile » qui afflue dans le cadre d'un film et permet de vivre plusieurs années confortablement pour seulement quelques semaines de « travail ». C'est un des sous-entendus du principe cité dans *Guy Debord son art et son temps* : « À cheval donné, on ne regarde pas la bride. » Debord évoque explicitement la question à propos du film *La Société du Spectacle* dans une lettre du 9 décembre 1972 à Mimma : « C'est quelque chose dans le genre des écrits de moi que tu connais, et qui pourtant, tant l'époque est devenue étrange, fournira une assez grande quantité d'argent. Ce qui est bien opportun, car il me semble que nous allons en avoir besoin. »

Il y a ensuite le plaisir de la « fierté tranchante » à l'égard de tous les intermédiaires habituels de cette industrie d'esclaves régnants. Le contrat pour *La Société du Spectacle* fustige qui aurait pu s'imaginer qu'il ne s'agirait pas d'une œuvre de Guy Debord aussi intransigeante que ses livres et sa vie : « L'auteur accomplira ce travail en toute liberté sans contrôle de quiconque, et sans même entendre quelque observation que ce soit, sur aucun aspect du contenu ni de la forme cinématographique qui lui paraîtra convenable de donner à ce film. »

Il fallait donc que Lebovici fût l'ami de Debord pour devenir son producteur. L'inverse était loin d'être vrai. Une lettre à Voyer du 9 août 1972, où il est question de Jean-Pierre Rassam, confirme que s'il fit tout ce qu'il put pour draguer Debord, il n'y gagna qu'un virulent mépris : « Cet imbécile a, paraît-il, joué devant vous à "l'homme pratique", voire au lecteur compétent de Machiavel. Il n'a pas craint de dire qu'il y aurait quelque "timidité" de ma part à refuser de le voir ; lui donc aussi bien que mille autres médiocres que je me flatte de savoir piétiner en cinq minutes, par la parole et tout autre moyen, en quelque lieu que ce soit. »

Un autre avantage non négligeable d'un film sur un livre ou une revue, est, selon Debord, son efficacité *ponctuelle* dans l'ordre du désordre (efficacité relative, selon moi, tandis que les remous révolutionnaire d'un bon livre sont perpétuels). « Le cinéma », précise

Debord à Eduardo Rohte le 21 février 1974, « a, quand il est bien manié, une puissance *d'agitation* devant laquelle paraît pauvre le meilleur numéro d'*I. S.* » Dans cette perspective *révolutionnaire*, Debord déclare ailleurs que le cinéma n'est pas davantage « métaphysiquement maudit » que l'auto ou le complet-veston. Il cite à ce propos le *Rapport sur la construction de situations* : « On doit pouvoir en faire un usage terrible, à condition de n'avoir aucune illusion, et certaines perspectives. »

Pourtant les films de Debord sont *d'abord* des textes, autant que des gestes. Longtemps je ne les ai connus que par la lecture des *Œuvres cinématographiques complètes*. Tout est citable d'un chef-d'œuvre absolu comme *In girum...*, qui s'introduit par un violent camouflet lancé au public de cinéma (« Quel respect d'enfants pour des images ! »), se poursuit par une critique de l'image en soi (« Que faudrait-il prouver par des images ? Rien n'est jamais prouvé que par le mouvement réel qui dissout les conditions existantes, c'est-à-dire l'organisation des rapports de production d'une époque, et les formes de fausse conscience qui ont grandi sur cette base. »), puis démontre comme ce film précis ne s'insère dans nulle cinématographie, mais seulement dans la vie et les œuvres de Guy Debord : « Voici par exemple un film où je ne dis que des vérités sur des images qui, toutes, sont insignifiantes ou fausses ; un film qui méprise cette poussière d'images qui le compose. »

C'est conformément à cette tactique de l'attaque et déconstruction de la langue cinématographique qu'il faut envisager le recours systématique de Debord au détournement. Au cinéma, le détournement n'a pas la même portée que dans les livres, où, conformément à la formule de Lautréamont sur le plagiat – reprise dans la thèse 207 de *La Société du Spectacle* –, il permet de revivifier une énonciation affadie, fânée, édulcorée, éventée par un usage conventionnel, collectif et intéressé. Dans *La Société du Spectacle* (le livre), Debord consacre à cette question plusieurs pages cruciales au sein d'une théorisation du « style de la négation » : « Le détournement est le langage fluide de l'anti-idéologie ». Mais si le cinéma aussi est un langage, les images n'en sont pas pour autant des mots, et leur stacato industriellement celluloïdé n'est que faussement fluide. Les films sont donc détournés par Debord – au sens sciemment criminel d'un détournement de train –, ils sont « volés », écrit-il, et retournés de la sorte contre leurs producteurs spectaculaires. Dans le film *La Société du Spectacle*, parmi les cartons rajoutés au texte du livre, plusieurs concernent la présence des films dans le film, laquelle a bien entendu une portée politique et anti-économique élargie : « Ce que le spectacle a pris à la réalité », dit l'un d'entre eux, « il faut le lui reprendre. Les expropriateurs spectaculaires doivent être à leur tour expropriés. Le monde est déjà filmé. Il s'agit maintenant de le transformer. »

Toute image – au sens de la reproduction technique d’une visée par le truchement d’outils industriellement manufacturés : appareil photo, caméra, ordinateur... ; une fresque de Lascaux ni un tableau de Picasso ne sont des « images » – est approbation du monde tel qu’il est falsifié, et révocation de l’abolition possible et pensable de cette falsification. L’usure concrètement catastrophique de la planète va de pair avec son filmage perpétuel. Les images sont la pollution de la vie, mais contrairement à la pollution industrielle classique, celle-ci ne saurait être dénoncée dans un film qui ne ferait qu’envenimer le poison sous prétexte de s’en prémunir... En revanche le « vol » des films, associé à leur détournement, exerce *de facto* une lézarde dans les rouages capitalistes de la falsification¹². C’est ce qu’explique Debord dans des notes envoyées à Lebovici le 13 novembre 1973 en prévision « d’éventuels procès » encourus par le film *La Société du Spectacle* pour ses libres « citations » cinématographiques : « Le monde actuel a tellement été transcrit dans les images que l’on peut aujourd’hui lui trouver partout au moins deux propriétaires : celui qui en détient la propriété effective et celui qui possède les droits de l’image qui en a été tirée. De sorte que ce monde risque de devenir paradoxalement *invisible* si, au simple droit monnayable de reproduction, s’ajoute l’exercice, par l’un ou l’autre de ces propriétaires, d’un droit de regard et de censure qui aboutirait vite à interdire de montrer ce monde, dans chacun de ses détails et donc dans l’ensemble, d’une manière qui ne soit pas *apologétique*. »

D’un monde devenu invisible à force de s’exhiber, aucun film de Debord, au fond, ne parle aussi bien que *De l’Espagne*. Cet *opus* dont le contrat date du 5 octobre 1982 ne fut jamais tourné, constituant, en hommage à un pays que Debord aima farouchement, « une profonde statue en rien »¹³.

Ainsi la boucle du silence comme essence de la parole pensante, inaugurée avec *Hurlements...*, est-elle en quelque sorte bouclée, manifestant en un panache inégalé qu’il n’y aura eu pour l’impeccable Guy Debord « ni retour, ni réconciliation »¹⁴.

Stéphane Zagdanski

¹² On imagine comme les agitations contemporaines autour du « piratage » sur internet seraient commentés par Debord. Nul doute qu’il approuverait le téléchargement de ses propres films, d’ailleurs aisément accessibles sur divers sites d’avant-garde pour qui se donne la peine de les dénicher.

¹³ *Lettre* à Jaime Semprun, le 1^{er} juillet 1986.

¹⁴ *In girum...*