

Le cinéma est mort Il ne peut plus y avoir de films

Marc Mercier

Cinéma et nouvelles technologies
Number 129, October–November 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10162ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mercier, M. (2006). Le cinéma est mort : il ne peut plus y avoir de films. *24 images*, (129), 46–47.

Le cinéma est mort. Il ne peut plus y avoir de films.

Passons, si vous voulez, au débat.

par Marc Mercier

À l'occasion de la présentation de six des films de Guy Debord par le Festival du nouveau cinéma, Marc Mercier, directeur des Instants vidéo, manifestation basée à Marseille, a abordé pour nous cette œuvre unique et déroutante.

Si vous aimez *passionnément* les films de Guy Debord, tant pis pour vous! Deux fois tant pis! D'abord, parce que vous êtes condamnés à ne plus choisir que les chaises éjectables des salles de cinéma pour le restant de vos jours : toute pellicule impressionnée aura désormais pour vous un arrière-goût de moisissure culturelle ou *spectaculaire*. Ensuite, parce que la reconnaissance *post mortem* rendue aujourd'hui à son œuvre (édition DVD, programmations dans des festivals, publications de livres de et sur lui...) mouille le pétard qui devait dynamiter non seulement le langage mais aussi et surtout nos modes de vie : Debord rejoint la poussière des cimetières du patrimoine artistique. Aimer *passionnément* Debord est donc s'aventurer sur les voies délicieuses de la déception.

Déception. C'est justement ce qui m'a toujours attiré dans l'œuvre de Debord, littéraire, politique, cinématographique, si tant est que l'on puisse la découper ainsi sans se trancher le doigt. Et j'insiste sur le fait que les films de Debord ne peuvent s'aborder que passionnément, c'est-à-dire libéré des facilités du jugement hypocrite ou condescendant, ce que le fin Baudelaire appelait la *prostitution fraternelle*. La passion est la voie royale de la déception, la seule qui mérite d'être vécue pour qui fuit, combat, défie l'ennui monstrueux d'un quotidien *atone*, sécurisé et attristant.

La déception merveilleuse, celle qui fait suite aux yeux qui brillent, à l'insolente fièvre de liberté absolue, teintée d'une mélancolie comparable à une brume vénitienne, est toute contenue dans la phrase qui clôt le premier film de Debord, *Hurlements en faveur de Sade*, (1952) : « Nous vivons en enfants perdus nos aventures incomplètes. » Encore que *clôre* soit médire : la phrase en question précède vingt-quatre minutes de silence et de noir absolu. « Le spectateur, privé de tout, sera désormais privé d'images. »

Avec Debord, le cinéma ne peut plus être un *passé-temps*, le loisir préféré des pestiférés des plaisirs vils, car du temps il n'y en a plus. Tout juste avons-nous une fausse conscience de celui-ci dès lors qu'il est employé à satisfaire les appétits grossiers des producteurs de marchandises et nos ridicules rêves de confort petits-bourgeois. Il n'y a plus de temps, seulement des *emplois du temps* où entre le boulot, les courses, les enfants, nous glissons une heure trente de détente cinématographique. Mais à force de tirer sur la détente, on finit toujours par se trouver le pied ou le cœur.

Le temps qui compte est celui qui ne se compte pas. Celui que Debord situait dans un Moyen Âge idyllique présenté comme le temps de l'unité, de la conception au produit fini, le temps de l'artisan (contre la mécanisation, la marchandisation et le fonctionnalisme) et du savoir-faire, le temps d'avant la division du travail, de la communauté idéale, de la production pour l'usage et non pour la vente, le temps d'avant la falsi-



Critique de la séparation (1961)

fication et l'ersatz. C'est aussi celui d'une jeunesse qui hanta les rues et les cafés du quartier Saint-Germain-des-Prés pendant la courte unité de temps de l'âge d'or des années 1952-1953. Ce sont des images des façades d'immeubles de cet espace perdu avec lesquelles commence le film *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959). Images que l'on ne peut pas qualifier d'archives tant elles sont là pour évoquer l'oubli, l'effacement d'une réalité anéantie par sa représentation : « Ils disaient que l'oubli était leur passion dominante. Ils voulaient tout réinventer chaque jour ; se rendre maîtres et possesseurs de leur propre vie. »

Les « enfants perdus » s'affranchissent de leur mémoire et de ce qu'ils ont été. La mémoire est l'arme de ceux qui nous ont précédés pour nous assujettir au passé. Dans ce contexte, le cinéma est une scène où fantômes et revenants, parents, ancêtres, amitiés et amours déchues, rêves inaboutis s'invitent, nous dépossèdent de notre vie et de notre temps. Pire, ils nous moulent dans un langage dont nous héritons comme la couleur de notre peau. Le film de 1959 énonce donc sans ambiguïté ce qui fut une constante de l'Internationale situationniste : « On ne conteste jamais réellement une organisation de l'existence sans contester toutes les formes du langage qui appartiennent à cette organisation. » Et le cinéma n'y échappera pas.

Les « enfants perdus », parce qu'ils sont les enfants de la guerre, n'ont plus rien à perdre. Ou presque. Il leur reste à auto-dissoudre ce qui demeure d'illusions dans leur vie même. Ce travail du négatif est somme toute périlleux. La *société du spectacle* est une machine formidablement performante en matière de récupération de tout ce qui tente de lui nuire. Ce qui fait dire à Debord, dans le numéro 3 de la revue *L'Internationale situationniste*, dans un article

intitulé « Le cinéma après Alain Resnais », que « le trait fondamental du spectacle est la mise en scène de sa propre ruine. » Debord rend alors hommage à *Hiroshima mon amour* : « C'est l'importance du film de Resnais, assurément conçu en dehors de cette perspective historique, d'y ajouter une nouvelle confirmation. » Il voit dans ce film un mouvement d'autodestruction guidant le cinéma vers les limites de ses contradictions, une remise en cause des principes de linéarité narrative et esthétique, un objet irréductible et autonome dans la production cinématographique.

Les « enfants perdus » sont donc destinés à ne réaliser que des films *en perdition* comme peuvent l'être des armées assaillies par l'ennemi. Le sabre, le feu, la matraque ne sont pas uniquement des métaphores qui pourraient définir la démarche guerrière de Debord, son goût du conflit permanent contre tous les ordres et toutes les trahisons, ils sont aussi présents dans la plupart de ses films pour miner le cinéma de l'intérieur. *Hurléments en faveur de Sade* : images d'un cuirassé de la guerre russo-japonaise de 1905, lâcher de parachutistes, infanterie française en Indochine... *Sur le passage de quelques personnes...* : affrontements entre des ouvriers japonais et la police, scènes de la guerre d'Algérie... *Critique de la séparation* : un officier le sabre à la main, une émeute au Congo dispersée à coups de crosse... *La société du spectacle* : sous-marins nucléaires, guerre du Vietnam, insurrection de Budapest, les marins anarchistes de Cronstadt réprimés par l'Armée rouge... Ce sont des héros non moins belligérants qui hantent *In girum imus nocte et consumimur igni* : Robin des Bois, Zorro, le général Custer... Des images qui sont comme autant de *remous de la surface du fleuve où s'écoule le temps* : les déchirements de l'Histoire.

Les « enfants perdus » sont aussi des enfants terribles : ils jouent avec le feu. Debord ne cachera d'ailleurs jamais son attirance pour les *mauvais garçons* comme le Lacenaire des *Enfants du paradis* (cité dans *In girum imus nocte...*), préférant la gloire procurée par ses crimes à une brillante carrière littéraire, ni son affection pour les *Visiteurs du soir* de Marcel Carné où le diable envoie sur terre ses enfants pour y installer division et conflit.

Le cinéma de Debord n'est pas fait pour plaire. Il est fait pour décevoir, rencontrer l'hostilité des spectateurs : « Je ne ferai, dans ce film, aucune concession au public ». C'est une déclaration de guerre qui présume qu'aucune négociation n'est à espérer : « Ce public si parfaitement privé de liberté, et qui a tout supporté, mérite moins que tout autre d'être ménagé. »

À qui donc s'adresse Debord ? Son véritable interlocuteur sera révélé en 1975, dans *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film « La Société du spectacle »*, où il déclare avec en toile de fond la Révolution portugaise dite *des œillets* : « Il y a des gens qui comprennent, et d'autres qui ne comprennent pas, que la lutte des classes au Portugal a été d'abord et principalement dominée par l'affrontement direct entre les ouvriers révolutionnaires, organisés en assemblées autonomes, et la bureaucratie stalinienne enrichie de généraux en déroute. Ceux qui comprennent cela sont les mêmes qui peuvent comprendre mon film ; et je ne fais pas de films pour ceux qui ne comprennent pas, ou qui dissimulent cela. »


La démarche, ou stratégie, situationniste s'inscrit en faux contre celle de la Nouvelle Vague issue des *Cahiers du cinéma*. « Nous avons

gagné en faisant admettre le principe qu'un film de Hitchcock, par exemple, est aussi important qu'un livre d'Aragon. Les auteurs de films, grâce à nous, sont entrés définitivement dans l'histoire de l'Art », déclare en 1959 Jean-Luc Godard. Ce mouvement de légitimation du cinéma est aux antipodes des préoccupations des situationnistes : « Dès que le cinéma s'enrichit des pouvoirs de l'art moderne, il rejoint la crise globale de l'art moderne. Ce pas en avant rapproche le cinéma de sa mort, en même temps que de sa liberté : de la preuve de son insuffisance. » Encourager le processus de dépérissement esthétique du langage cinématographique pour concentrer ses efforts sur le seul terrain qui intéresse vraiment l'Internationale situationniste : la révolution de la vie quotidienne !

Un spectateur ne doit pas sortir d'une salle de cinéma en ayant eu un aperçu objectif ou sensible de la réalité, mais en étant profondément déçu par l'air du temps. Il est venu voir un film, mais son attention doit être détournée de l'écran pour n'être plus qu'obsédée par une seule chose : vaincre l'ennui en remplaçant la représentation par la présence. Et ce détournement est le contenu même des films de Debord qui, pour marquer son refus de l'environnement, use du réemploi de séquences déjà existantes, issues des actualités, de publicités ou d'œuvres cinématographiques. Il ne capte pas la réalité sur le vif, il filme le vif du sujet : autrement dit, directement la théorie.

À la fin de *In girum imus nocte...*, alors que s'achève un travelling sur l'eau, d'un bout à l'autre d'un canal de Venise, Debord commente : « C'était déjà l'aube de cette fatigante journée que nous voyons finir, quand le jeune Marx écrivait à Ruge : "Vous ne me direz pas que j'estime trop le temps présent : et si pourtant je n'en désespère pas, ce n'est qu'en raison de sa propre situation désespérée, qui me remplit d'espoir." L'appareillage d'une époque pour la froide histoire n'a rien apaisé, je dois le dire, de ces passions dont j'ai donné de si beaux et si tristes exemples. Comme le montrent encore ces dernières réflexions sur la violence, il n'y aura pour moi ni retour ni réconciliation. La sagesse ne viendra jamais. »

On comprend mieux ainsi la remarque de son plus fidèle complice, Asger Jorn : « Dans la culture moderne, Debord n'est pas mal connu, il est connu comme le mal. »

Ce mal, je l'aime passionnément. 



La société du spectacle (1967)