

UNIVERSITÉ «BABEȘ-BOLYAI», CLUJ-NAPOCA
LA FACULTÉ DES LETTRES

**SPECTACULAIRE ET CARNAVALESQUE. GUY DEBORD, UNE VISION
DE LA BEAUTÉ SUBVERSIVE**

RÉSUMÉ

CANDIDAT: ANAMARIA SELU (căs. CADAR)

**COORDONNATEUR SCIENTIFIQUE:
PROF. UNIV. DR. ȘTEFAN BORBÉLY**

2018

TABLE DES MATIÈRES

ARGUMENT	
INTRODUCTION	
CHAPITRE 1 LES HYPOSTASES D'UN ANTI-PORTRAIT. LA CONTEXTUALISATION DE LA VIE ET DE L'ACTIVITÉ DE GUY DEBORD. LES CONCEPTS FONDAMENTAUX DE LA THÉORIE SITUATIONNISTE.....	
1.1 Et pourtant, Guy Debord, c'est qui ?.....	
1.2 La paradigme du spectaculaire.....	
1.3 Sous le pavé spectaculaire, le carnaval. Structures transgressives dans l'architecture de la vie quotidienne.....	
1.4 L'Anatomie du faux. Corps et société spectaculaires.....	
CHAPITRE 2 INFRASPATIAL. UNE CARTE DE LA VIE QUOTIDIENNE.....	
2.1 Le fantastique social et «la machine à habiter» corbusienne. Commentaires sur des visions spatiales contradictoires.....	
2.2 Dérive, plaques tournantes, turbillones et autres jeux.....	
2.3 Le corps carnavalesque de la ville	
CHAPITRE 3 LE TEMPS COMME VOLONTÉ ET REPRÉSENTATION. L'HISTOIRE ET LE MUSÉE.....	
3.1 Délimitations conceptuelles entre la vision marxiste de l'histoire et le concept d'histoire de la vie quotidienne dans la théorie de Guy Debord.....	
3.2 Debord et le sentiment du temps transitoire. Entre Baroque et Carnavalesc....	
3.3 L'Histoire comme jeu et combat.....	
3.4 La métamorphose du concept du temps de son hypostase transgressive au spectaculaire. La place de la théorie de Debord dans cette équation.....	
CHAPITRE 4 UNE MISE EN SCÈNE HABILE: L'IDENTITÉ.....	
4.1 Articuler un discours théorique entre le sujet et l'objet.....	
4.2 Le prolétariat, sujet d'une histoire de l'aliénation.....	
4.3 L'art, un sujet révolutionnaire.....	

CHAPITRE 5 LA LETTRE ET LE GESTE. «LE STYLE DE LA NÉGATION» DANS LA THÉORIE DE GUY DEBORD ET DANS SA CRÉATION CINÉMATOGRAPHIQUE.....

5.1 Anti-portrait et «écriture» dans le discours théorique de Guy Debord.....

5.2 Anti-cinéma. Commentaires sur l'oeuvre cinématographique de Debord.....

CONCLUSIONS. À *REPRENDRE DEPUIS LE DÉBUT*.....

BIBLIOGRAPHIE.....

ANEXES.....

MOTS-CLÉ: Internationale Situationniste, Lettrisme, postmodernisme, néo-avant-garde, contre-culture, marxisme, carnavalesque, structures transgressives, psychogéographie, urbanisme unitaire, dérive, détournement,

Mais ces images scintillantes, toutes ces images qui arrivaient en foule, qui se précipitaient au devant d'eux, qui coulaient en un flot saccadé, intarissable, ces images de vertige, de vitesse, de lumière, de triomphe, il leur semblait d'abord qu'elles s'enchaînaient avec une nécessité surprenante, selon une harmonie sans limites, comme si, devant leurs yeux émerveillés, s'étaient dressés tout à coup un paysage achevé, une totalité spectaculaire et triomphale, une complète image du monde, une organisation cohérente qu'ils pouvaient enfin comprendre, déchiffrer. Il leur semblait d'abord que leurs sensations se découplaient, que s'amplifiaient à l'infini leurs facultés de voir et de sentir (...). Mais ils étouffaient sous l'amoncellement des détails. Les images s'estompaient, se brouillaient (...). Non plus un mouvement d'ensemble, mais des tableaux isolés, non plus une unité sereine, mais une fragmentation crispée...

(Georges Perec, *Les choses. Une histoire des années 60*)

Il y a 50 ans, en Mai 1968, éclatait le plus important mouvement populaire de l'histoire de la France et la seule insurrection générale du monde occidental d'après La Deuxième Guerre Mondiale. Le phénomène est bulversant non seulement par son ampleur, mais aussi par sa modalité de se manifester, comme une réaction instinctive et extrêmement organisée contre tout ce qui signifie l'État capitaliste ou d'autres «ismes», contre les valeurs patriarcales, la hiérarchie du pouvoir ou de la culture officielle. Le citoyen, travailleur, étudiant ou intellectuel, se réveille dans un cauchemar des objets-marchandise, réagit viscéralement en refusant d'être métabolisé en image par un système spectaculaire. À l'époque de Reagan, Thatcher ou Mitterrand, cependant, le phénomène contraculturel, subversif-carnavalesque est traité plus tard comme un événement culturel, un mois bohème, mois bohème d'expression libre et juvénile, une révolution sexuelle ou une transformation bénigne des habitudes et du mode de vie occidentaux. L'événement devient l'une des étapes du capitalisme qui fait possible une postmodernité lisse et sans fractures. Une société du spectacle dans laquelle «tout ce qui a été vécu directement a été exilé dans une représentation» comble l'absence, dans son discours idéologique.

Écrire un livre sur la société du spectacle, qui n'était pas encore complètement formé, était, il y a cinquante ans, une grande nouveauté. Germé dans l'atmosphère convulsive de la dernière avant-garde d'après-guerre, dans des environnements «maudits» peuplés des consciences créatives doublées par «des entrepreneurs de la démolition», puis, dans l'atmosphère de certains groupes organisés tels que L'Internationale Lettriste ou L'Internationale Situationniste, le livre de Guy Debord, *La Société du Spectacle*, paraît en 1967, se confondant avec le phénomène de Mai 1968. En même temps, il partage son destin, tout aussi spectaculairement récupéré dans une perspective officielle. Un état d'irritation, de scandale, qui déclenche la récupération du mode de vie conscient, contradictoire et créatif est la première étape de l'aventure de ce «personnage» controversé de la France dans les années 1960 et 1970. Debord a annoncé que nous vivons une époque morte, abstraite, et que nos relations avec les semblables et l'espace sont chaque fois médiées par des images, réduites à des signes dans un langage existentiel pauvre, alors que nos créations répètent des schémas mentaux infiniment débordés, et que les villes se sont transformées en mécanismes aberrants pour reproduire une existence fictive. L'histoire des sociétés humaines, écrivait Debord dans les années 1960, est un arrangement stérile de moments recyclés dans un discours qui légitime une idéologie spectaculaire. Nous vivons, les situationnistes affirment, l'illusion de l'éternité à travers les scénarios proposés pour l'identification, mais qui nous excluent de l'existence

privée, revendiquant seulement la qualité d'une représentation plus noble. La vie quotidienne a été aliénée, l'image offre plus que son propre contenu existentiel, s'adapte plus facilement, est incontournable. L'image a toute la fascination du mécanisme scientifico-utopique qui annonce qu'elle peut vaincre la vie (implicitement, la mort) en la substituant. L'oubli nous rend éternels, et les rares moments où apparaissent des bribes de vie authentique, ils sont détournés dans des situations inoffensives à travers des créations artistiques ou des outils médiatiques. En d'autres termes, Debord soutient que nous vivons plus ou moins consciemment dans une structure idéologique trompée et abstraite dans laquelle nous construisons des identités, des systèmes et des institutions, nous faisons des révolutions et nous cherchons des spécialistes pour arbitrer entre différents secteurs d'existence, parce que nous manquons à chaque fois la rencontre directe et scandaleuse dans la nudité du concept avec la vie. *Le Spectacle*, en général, comme « le renversement concret de la vie, est le mouvement autonome du non-vivant », nous dit-on dans *La Société du Spectacle*.

L'originalité de Guy Debord ne réside pas tant dans la profondeur des idées philosophiques (la plupart d'entre elles se confessant aux théories de Marx, Lukács, Karl Korsch ou Walter Benjamin), mais dans la «nouvelle disposition» de ces idées.

Par «disposition», nous ne comprendrons pas une recontextualisation historique ou culturelle bénigne, mais un jeu stratégique dans lequel la forme du discours reconstruit la configuration des significations par le détournement des significations. Pourquoi alors est-il nécessaire aujourd'hui, cinquante ans après la parution de *La Société du Spectacle* et près de vingt-quatre ans après la disparition de notre auteur, de parler encore de Guy Debord? Nous soulignerons dès le début que ni l'exotisme d'un personnage controversé qui s'est auto-exilé en dehors de la sphère intellectuelle ni le manque d'étude théorique en Roumanie sur sa création n'a pas été la motivation principale pour la rédaction de cette thèse. Le défi consiste à s'efforcer d'écrire un travail « qui se refuse », puisque, par sa nature académique, il est d'emblée en contraste avec la matière « passagère », anti-institutionnelle et contraculturelle qu'il analyse.

Ce faisant, nous nous trouvons face à un paradoxe: réaliser, d'une part, le portrait d'un «personnage» qui, malgré le caractère histrionique de la création, refuse le «rôle» officiel, d'autre part, l'image d'une société du spectacle dans lequel «l'image» fétichiste est le symptôme de sa maladie. La méthode par laquelle nous entendons approcher ce paradoxe est dérivée de techniques situationnistes, consistant en une «nouvelle disposition» du matériau offert par Debord dans le scénario des structures carnavalesques, analysé de manière sémiotique par Mihail Bahtin et revu par Stallybrass et Allon White dans les dernières années. Le but d'un travail sur la création de Debord est plus que la confirmation d'une «société du spectacle» dans toutes les sphères de la période que nous traversons, ou des réactions anti-institutionnelles auxquelles nous assistons, l'identification d'un langage approprié pour expliquer ces théories, sans perdre l'ambivalence carnavalesque du discours avec le "geste", de la théorie avec sa mise en action. En ce sens, nous partons de l'observation que l'imaginaire carnavalesc illustre une ambivalence du collectif et du principe individuel, un réflexe rituel et contestataire inscrit dans les données des collectivités, mais aussi une nature totalisante et utopique dans l'hypostase critique. Partant de la conception de Castoriadis de la société en tant qu'entité fonctionnelle et fictive, nous prendrons également en considération la nature représentationnelle de la société, une construction mentale et imaginaire dans un champ de forces économiques, culturelles et politiques qui la revendiquent également. Le carnaval s'oppose à l'abstraction comme modèle du fonctionnement social par lequel une identité fixe s'impose au masque, proposant plutôt la perspective ludique et polémique de l'exubérance comme tension construite. L'évasion joyeuse du carnaval devient un projet révolutionnaire et progressiste des Lumières, usiné pour correspondre à la fois à des visions philosophiques et idéologiques, utilitaristes. La domination de la nature par la raison, puis le filtre artistique définissent désormais une humanité abstraite, l'être

solitaire, non un corps social concret et dynamique. Le détournement des structures carnavalesques s'approfondit au XXe siècle, gagnant des formes spectaculaires et aliénantes, une contestation sociale illusoire, une utopie abstraite, en abolissant la distance ironique, essentielle dans le carnaval médiéval, entre le masque, l'acteur et le spectateur. Le spectacle social devient un artifice messianique qui oppose à l'expérience vive une liberté abstraite. Guy Debord affirme la nécessité de retrouver le regard subversif du trickster et de le transformer en une pratique existentielle créative. En ce sens, cette thèse évitera une interprétation sociologique, idéologique ou artistique de la création de Debord, proposant son intégration dans un phénomène plus large qui, à travers sa structure constamment subversive et hétérogène, a accompagné des constructions culturelles, sociales ou révolutionnaires dans l'histoire. La proximité entre la vision carnavalesque du monde et le phénomène avant-gardiste, contracultural ou postmoderne est un autre point de recherche.

LA STRUCTURE DE LA THÈSE

A. Dans l'*Introduction* nous allons regarder la délimitation des reprises «spectaculaires», philosophiques, idéologiques ou sociologiques appliquées à Debord, surtout depuis les années 1980, devenant plus nombreuses après 2000, aboutissant à une quasi-mitisation en tant qu'«artiste maudit» ou comme «théoricien révolutionnaire».

L'intention de l'œuvre n'est pas de construire un portrait, les situationnistes refusant une identité fermée ou le concept d'«opéra». À ce stade, nous verrons également comme une méthode transgressive le questionnement et la transformation des concepts de «réalité», «création artistique» ou «histoire» en une théorie situationniste du passage et de la transition. L'identité de Guy Debord, telle qu'elle apparaît dans les créations situationnistes ou les œuvres mémorielles, est l'effet de ces techniques transgressives. La déspectacularisation de Debord implique une contextualisation de son travail dans l'histoire de l'entre-deux-guerres et de l'après-guerre du XXe siècle.

B. Le premier chapitre, *L'Avatar d'un anti-portrait. Contextualiser la vie et l'activité de Guy Debord. Les concepts fondamentaux de la théorie situationniste* identifie l'atmosphère des années d'après-guerre comme un carrefour où la confusion entre le rationalisme et les impulsions nihilistes caractérise une «avant-garde de l'absence». Définitoires pour son orientation théorique ultérieure seront la rencontre avec le groupe d'Isidore Isou, la période lettriste et les premières expériences cinématographiques. Délimitant son profil par rapport à l'avant-garde, Debord se positionne dans une «avant-garde de la présence», rejetant le nihilisme et l'isolement autonome de l'art. La radicalisation du groupement sous la forme de L'Internationale Lettriste se manifeste par le refus de se limiter à la sphère autonome de l'art et par la délimitation de la révolution surréaliste. Le concept de la vie quotidienne est reformulé comme une totalité ouverte et ludique. Il suit les années critiques d'exclusions ou de démissions massives du groupement. Les influences marxistes sont de plus en plus visibles, Debord collaborant avec Henri Lefebvre pendant un moment. L'Internationale Situationniste est née en 1957, mettant en place la situation comme «la construction concrète d'une ambiance éphémère de la vie et sa transformation en qualité supérieure passionnelle»¹ ou «un moment de vie concrètement et délibérément construit par une

¹ Guy Debord, «Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale», dans *Internationale Situationniste*, 1957

organisation collective d'un ambiance unitaire et un jeu d'événements.»² Debord conçoit la révolution de la vie quotidienne du point de vue du stratège, influencé par la vision de Lefebvre, mais aussi par Clausewitz, le Cardinal Retz ou Machiavel. Au cours de cette période, les concepts d'urbanisme unitaire, dérive ou détournement sont introduits. Mai 1968 en France coïncide avec les théories situationnistes, mais marque nettement le début de la dislocation de ce groupe en 1972, causée par des accusations telles que la perte du but originel, la révolution de la vie quotidienne, d'autres formes spectaculaires ou la résignation à l'échec de l'insurrection populaire.

Dans la même partie de la thèse, nous allons délimiter la mémoire spectaculaire de la mémoire transgressive, comme Debord le conçoit dans *Mémoires* ou *Panegyrique*, mais aussi le concept de «société du spectacle». Le phénomène de la spectacularité, issu des thèses de Debord, harmonise les mécanismes rationnels, la logique de la marchandise et les effets de l'aliénation et de la réification. Comme Debord l'indique dans *La Société du Spectacle*, le spectaculaire consiste à prendre tout dans un état fluide dans la vie quotidienne pour l'exploiter sous forme coagulée.

Nous identifierons dans ce processus une stratégie transgressive de la société consommatrice en inversant les relations, la prolifération de la forme, la réification et l'aliénation dans un extérieur, un carnaval retourné en arrière. Le système socialiste bureaucratique, capitaliste ou totalitaire est, selon Debord, un corps fermé, illusoire, non communicant. Nous suivons ce processus dans ses effets sur des concepts tels que: réalité, désir, création, histoire et espace. Le premier chapitre analysera le détournement de telles structures dynamiques dans une syntaxe monologue, tandis que la fonction conceptuelle (vérité, réalité) est remplacée par celle de l'image, dans un système qui impose une séparation et une réification. La théorie de Debord, comme nous aurons l'occasion d'observer, contient aussi des prémisses postmodernes telles que la réalité en tant que régime discursif du pouvoir et le rôle répressif des vérités universelles.

Cependant, sa conception de la création est délimitée de celle du postmodernisme: l'art n'apparaît pas comme un produit esthétique autonome, mais comme un phénomène de transition qui poursuit une transformation ontologique. Dans une structure transgressive, l'art est nié comme une réalité distincte, entrant dans le circuit de la vie et de l'histoire. La notion de conflit comme stratégie assumée fait partie du corps dialectique de la théorie de Debord, combinant la lucidité des manœuvres avec le jeu imprévisible des mouvements possibles. Le concept de totalité rencontre la vision de Lukács ou du hégélien, *le spectacle social* falsifiant les hypostases ouvertes de cette totalité ou de ce conflit, y compris la relation de soi au monde, comme le prétend Marx. Verbalisation, discours du désir remplacent l'expérimentation directe.

Dans la deuxième partie du chapitre, nous dirigerons l'analyse vers certaines structures transgressives dans l'architecture de la vie quotidienne, Debord identifiant de telles constructions de transition comme *des situations*. Par la répression, puis par la verbalisation, discutant et la mise en scène dans un autre registre, en imitant les techniques transgressives et carnavalesques, la *société du spectacle* détourne l'essence: la totalité ouverte et perméable est remplacée par une totalité autoréférentielle; la subjectivité indifférenciée du corps collectif devient une individualité détachée; l'abondance des formes d'existence et leur mélange se traduisent par l'abondance de produits spécialisés; la cosmicité du corps ancestral du peuple se réduit à une éternité abstraite, à un présent immobile; la relation dialectique entre le

² Guy Debord, «Définitions», dans *Internationale Situationniste*, Paris, juin, 1958

sujet et l'objet est remplacée par la relation mécanique et géométrique. Entre les structures du pouvoir et les structures festives, les relations carnavalesques fonctionnaient constamment en deux temps: la répression et le discours.

Dans le sous-chapitre *Anatomie du Faux. Corps et société spectaculaire*, nous analyserons la connexion entre le paradigme du corps individuel et celui du corps social, l'impérieuse nécessité, après la Renaissance, de corporaliser par la représentation somatique l'État, tout en imposant des mécanismes positivistes pour spectaculariser cette représentation. En contemplant les instruments et les organismes «externes» du système de pouvoir, la subjectivité humaine se place dans une extériorité abstraite et aliénée. Le corps social devient perçu comme un système ordonné et fermé, mystérieux. En revanche, les stratégies de carnaval transgressive, telles que *les situations*, récomposent la matérialité concrète, mais aussi la substance dialectique de ce corps.

C. Le deuxième chapitre, *Infraspacial. Une carte de la vie quotidienne* sera construite sur l'opposition entre le corps aseptique, fonctionnel et abstrait de la ville dans *la société du spectacle* et le corps hybride et ludique, carnavalesque dans la vision de Guy Debord et des membres de L'Internationale Situationniste. Deux «constructions» semblent coaguler la dernière représentation de l'espace: le «Palais Idéal» fantaisiste construit à partir de matériaux improvisés par Ferdinand de Cheval et Les Halles, un espace du fantastique social et des dérives situationnistes, détruit dans les années 1970 pour faire place au nouveau centre de la ville.

L'histoire des Halles représente les étapes et les tentatives répétées des autorités de l'État pour abolir ce topos du mélange impur, le désordre, peut-être une source d'épidémies. Il y a toute une littérature issue de l'imaginaire de ces topos dominés par l'organicisme (intestins, estomac, coeur, sexe se trouvent dans ces constructions comme archétypes dominants). Nous illustrerons, à partir de cet épisode de l'histoire de Paris, le concept d'un corps urbain dans la société capitaliste, structure avec une mécanique bien réglée, sujet d'études spécialisées, homogène, générant une construction identitaire de l'habitant-spectateur. Les villes de Corbusier ont été le modèle d'une unité totalitaire des fonctions de vie-travail-loisirs, un métabolisme idéologique, un modèle parfait de la *société du spectacle*. Le Corbusier, détesté par Debord et les situationnistes, a créé une unification rationnelle et fonctionnelle illusoire de l'espace qui exprime le besoin d'ordre, de transparence, d'hygiène et de propreté vitrée du système spectaculaire. En opposition, les «constructions» situationnistes, même si elles restent au stade de projet, reflèteront une résistance à l'idéologie haussmannienne ou corbusienne. Nous parlerons de l'expérimentation avec l'espace de l'architecte situationniste Constant, "jeu créatif avec un milieu de vie traditionnel et imaginaire", appelé par Debord "Le Nouveau Babylone", puis les deux livres composés par Debord et Asger Jorn à travers des images et des textes détournés sous la forme de cartes d'une "ville flottante". Il s'agit de *Mémoires* (1959) et *Fin de Copenhague* (1957). Comme le discours, l'espace de la ville est composé de rythmes qui se confondent organiquement, métaboliquement dans une architecture aussi ludique et rationnelle-scientifique. Les situationnistes, nous allons le souligner, conçoivent la ville dans une double perspective: flottante (ludique-subversive) et épidermique (concrète, rationnelle). L'espace, dans cette vision, n'apparaît pas comme une enclave topographique, mais comme une voie d'orientation dans la vie quotidienne. Le concept de vie quotidienne, au sens général composée de la mécanique répétitive des gestes quotidiens,

théoriquement ordonnée par une activité spécialisée comme la sociologie, est reconsidéré par Debord, pour lequel la vie quotidienne ne peut se refléter par une activité isolée, mais par un processus osmotique de production-réflexion-expérimentation dialectique de cet espace. La description fragmentaire correspond à la tendance d'isolement de la société et l'homogénéisation du plan urbain reflète la colonisation de la vie quotidienne. Nous opposerons l'image de la ville-coquille où, dans la conception de Henry Lefebvre, l'être scelle lentement la structure de l'espace à travers ses gestes quotidiens. Au mépris de l'ordre du mélange urbain, l'espace situationniste devient pour Debord un instrument concret et virtuel de sape des mécanismes du pouvoir, l'une des manifestations de la vie quotidienne. Le principe d'orientation est remplacé par celui de l'exploration passionnée de certaines unités d'atmosphère communicantes. La ville, cependant, n'est pas une construction imaginaire, mais a un corps cohérent et des contours sécurisés. Les concepts introduits entre 1954 et 1956 dans la revue *Potlatch* - psychogéographie, détournement, dérive, urbanisme unitaire, situation - ont toujours illustré la proximité des méthodes scientifiques et leur détournement dans des structures de jeu non innocentes. La psychogéographie est définie comme «l'étude de lois précises et des effets spécifiques de l'environnement géographique, conscient ou non, sur les émotions et les comportements individuels».³ L'homogénéisation de l'espace spectaculaire exclut les interstices, les erreurs et les jeux. A travers le concept d'infraspaces nous avons identifié non pas un espace de profondeur accessible seulement aux initiés, mais un comportement urbain permettant aux interstices, aux espaces significatifs, décisifs pour guider un parcours passionné et ludique de la cartographie urbaine, de déterminer la réalité vivante, organique et créative de la vie quotidienne. Nous illustrerons aussi l'importance de concepts tels que la dérive, le mouvement aléatoire, mais aussi rationnellement construit dans le corps ambivalent de la ville, à la recherche d'images refusées ou abolies ou le détournement, la récupération de fragments ou de textes visuels dans un carnaval, de manière ludique. Debord a affirmé que la révolution doit être avant tout une "critique de la géographie humaine" dont les théories caractérisent un stratège de relations transgressives, la nouvelle géographie urbaine qu'il imagine être un corps transitoire, un "passage du Nord-Ouest" concret, identifiable.

D. Concept essentiel dans l'équation des théories de Debord, le temps sera le sujet analysé dans le troisième chapitre. Nous remarquerons le voisinage entre le paradigme du temps carnavalesque et l'histoire de la vie quotidienne, dans une vision situationniste. Stallybrass et White, contrairement au Bahtin, avaient remarqué le fait que, malgré son détournement dans les formes spectaculaires, le carnaval est entré dans l'histoire et y a survécu dans des structures transgressives. Dans la vision de l'histoire de Guy Debord, nous détecterons la présence de telles structures, ce qui conduit à reconsidérer son emplacement dans le voisinage immédiat des courants marxistes. Pour Bahtin, pendant la période du carnaval, le corps collectif a une nature historique et le temps n'est pas statique, mais il est organique, flottant, créant des illusions et des travestissements. La relativité et la présence ici s'opposent à toute revendication d'éternité et d'extra-temporalité. L'accent tombe sur l'avenir à travers la physionomie utopique des rituels,

³ Guy Debord, «Introduction à une critique de la géographie urbaine», dans *Les Lèvres Nues*, no. 6, 1955

étant aussi un temps tangible d'expérience directe. Parlant de l'histoire de la vie quotidienne, Debord opposera le temps subjectif au spectaculaire. On remarquera des traits communs de sa conception avec celle du temps carnavalesque: aspect transitoire, éphémère, collectif (histoire trans-personnelle), sa manifestation concrète et spatiale. Debord démontre une sensibilité particulière pour la vision baroque, une fascination pour les ombres du passé, des ruines dans lesquelles il trouve le «fantastique social». Le passé est une matière pour la reconstruction ludique du présent et du futur. La mesure sociale du temps est substituée par le modèle du jeu («miser sur la fuite du temps»). Le concept de la vie quotidienne est construit sur ce modèle (temps des villes flottantes, situations comme des sommes de possibilités, structures portantes, dérives). Un autre aspect carnavalesque du Temps dans la conception de Debord est son relief concret, de géographie temporelle, comme un cronotop bahtinien. En même temps, la vision convulsive du cataclysme temporel s'entrelace avec sa manière ludique et avec la méthode rationnelle et scientifique de construire à la fois la pratique et la théorie de la vie quotidienne. L'histoire apparaît dans la création de Debord comme une structure portante, un jeu avec des règles rationnelles et une diversion sans fin. En revanche, la société du spectacle prive le Soi aliéné de la propriété de la transition, l'histoire devient l'espace privilégié des gouvernants, et la vie quotidienne est réduite à un présent éternel de production et de consommation. Dans la dernière partie du chapitre, nous examinerons la réflexion des événements de mai 1968 dans la théorie et la pratique situationnistes en tant que réactivation d'un ancien code contre-culturel, celui de la société ludique, transgressive, anti-institutionnelle et anti-hiérarchique.

E. Quatrième chapitre, *Une mise-en-scène ingénieuse: l'identité*, vise à mettre en évidence la relation dialectique entre la société et l'individu dans la théorie de Guy Debord, les coordonnées dans lesquelles cette relation évolue, la manière spécifique dont le concept de subjectivité est construit dans la vision situationniste, une manière de maintenir inaltéré le principe de l'ambivalence du carnaval, et enfin, en lien étroit avec les aspects exposés plus haut, la spécificité du discours sur l'art dans l'œuvre de Debord. Alors que pour Marx, Lefebvre ou Kojève l'unité entre l'individu et la société, l'État et les citoyens, les travailleurs et les moyens montre un glissement vers le mythe d'un discours idéologique scientifique, la nature histrionique de Debord entre dans la peau des formes spectaculaires. Sa théorie et sa stratégie évoluent dans le scénario carnavalesque dont les «personnages» sont: le Moi, la subjectivité dominante, non le Moi comme construction sociale, et la Société du spectacle. Nous illustrerons la manière dont la dynamique de cette relation se reflète dans le discours de Debord, malgré ses aspects histrioniques et au-delà de tout périmètre artistique. Le sujet et l'objet de sa théorie traduisent un discours de carnaval dans lequel la relation vivante conduit à une situation paradoxale, dans une position ludique et révolutionnaire en même temps. L'analyse prendra en compte la manière spécifique dont le concept de «moi» s'articule dans la création de Debord, notamment dans les volumes de mémoires ou de correspondances, mais aussi les avatars de l'identité aliénée dans la société du spectacle. Son emplacement stylistique est paradoxal, entre l'esthétique, la théorie et la science, le concept d'identité se construisant à la frontière entre l'art et la vie à la manière carnavalesque, entre l'art et la science, à la manière de la Renaissance et des Lumières. Le livre que nous allons considérer à cet égard est *Cette Mauvaise réputation* (1993), dans lequel Debord rassemble divers portraits délivrés par la critique ou les médias à son époque, qu'il ironise, exprimant un dédain évident pour le discours métaphysique. ou psychanalytiquement sur soi. Dans le présent

chapitre, deux aspects seront analysés en relation étroite avec la notion d'identité: le prolétariat, sujet de l'histoire et l'aliénation, incorporant ici aussi le concept de «révolution» de la vie quotidienne ou la figure du bureaucrate comme absence concrète, et le problème de l'art selon Debord, l'œuvre d'art comme une véritable utopie, auto-référentielle opposée à la situation comme une totalité ouverte et transitoire. Debord s'oppose à l'originalité passive, contemplative, favorisant plutôt l'authenticité dynamique mise à la disposition de l'anonymat pour signaler une absence et vivre une expérience passionnante. Cela nécessite de la distance, la conception de l'œuvre non pas comme une trace de l'auteur, mais comme un fait unique, au-delà de l'identification auctoriale classique.

F. Dans le cinquième chapitre, *La lettre et le geste. «Le style de la négation» dans la théorie et le cinéma de Guy Debord*, nous partons de la question que Debord, ironiquement et rhétoriquement, pose à ses commentateurs: «Quel besoin de faire un portrait de moi?» Debord joue ici dans *Cette mauvaise réputation* le rôle d'un spectateur innocent de la mise en scène spectaculaire de son propre portrait. Son extrême subjectivité est doublée en permanence par un esprit méthodique, détaché et méthodique. Assemblé sous la forme d'une image détournée, la subjectivité est ainsi métamorphosée en un outil stratégique, opérant non seulement individuellement mais aussi collectivement. Nous mettrons en évidence la manière dont à la fois «l'écriture» et le geste quotidien, comme un style de la négation, se projettent comme un objectif et comme un «portrait» d'une génération. Dans le cas de Debord, «écriture» devient un acte d'intervention politique, une masque, un outil et un effet stratégiques. En même temps, nous remarquerons sa proximité avec le «grand style» dont parle Nietzsche, qui n'est «pas seulement un art», mais «la réalité, la vérité et la vie» caractérisé par la simplicité, la pureté, le détachement des émotions immédiates, la discipline des affections de l'esprit. Dans le cas de Debord, comme dans celui de Nietzsche, ce trait n'est pas un signe de classicisme, mais de l'interprétation personnelle des structures carnavalesques. Juste dans le jeu impur, la réalité vivante de l'expérience préserve la pureté du régime humain et suprahumain. Les thèses de Debord sont aphoristiques, la création domine dans le discours, les expressions sont concentrées, souvent obscures. L'auteur n'est pas perdu dans le travail, mais le contrôle en détail. Nous identifierons également des approches entre le discours de Debord et celui de Rousseau, où la théorie et l'autobiographie s'entrecroisent, le style restant profondément oral, déclaratif. Parmi les autres aspects déterminants de «l'écriture» de Debord nous identifierons: la pratique de la clandestinité dans la société du spectacle, la position ambivalente intra et extra-spectaculaire, le refus de se mêler aveuglément à l'objet décrit; "Poétique de la rupture" (Vincent Kaufmann), la sérénité détachée de toute la création (T.J. Clark); style comme détournement. Dans la deuxième partie du chapitre, la création cinématographique de Debord est représentée comme anti-cinéma. Dans ses six films, Debord procédera à un détournement constant de l'image soit par image vide, comme dans *Hurllements en faveur de Sade* (1952), soit en recomposant une image-objet qui reflète son propre mécanisme inerte dans d'autres documentaires. Pour mieux comprendre sa vision cinématographique, nous décrirons le contexte historique du film avant-gardiste ou lettriste des années 1940 et 1950 qui appelle à la disjonction du texte, de la musique, des gestes et des décors. *Hurllements en faveur de Sade* ne propose pas une situation esthétique en sabotant

l'image, mais un engagement critique (raison de passer à la discussion). En *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte période de temps* (1959), Debord a utilisé un vrai sadisme photographique en manipulant les images détournées. Ici, le geste du langage prédomine entre la mélancolie de la réflexion subjective et l'observation théorique. Dans les films de Debord, il y a une imprégnation contagieuse de la Lettre et du Geste, de l'image et de la voix, mais aussi une disjonction violente entre eux. Dans tous les autres films dont nous parlerons dans ce chapitre, Debord utilise la technique de la répétition et du blocage d'images, dans un détournement cinématographique mis en scène comme situation.

G. Les conclusions ne comprendront pas une synthèse de notre chemin, mais une ouverture de la théorie de Debord à des visions plus ou moins congruentes: celle de Sartre, Baudrillard, à la théorie *des moments* de Georges Perec, du théâtre de Brecht, ou de Dario Fo.

On pourrait dire que cette thèse n'apparaît pas dans un contexte tout différent de celui qui avait donné naissance au mouvement situationniste il y a cinquante ans. Des mouvements comme Occupy Wall Street ou Nuit Debout, la récente préoccupation pour le trumpisme, les fake-news, pour la globalisation ou pour l'existence de ces "truthers" soupçonnant une conspiration derrière toute information, ont remise en discussion le concept de société du spectacle et la figure de Guy Debord. La génération post-verité a envie de se reconnaître dans le miroir projeté par le théoricien de la société du spectacle il y a quelques décennies. Dans *The Guardian*, dans le numéro du 30 mars 2012, nous lisons le titre «Guy Debord prédit notre société distraite», signé par John Harris, en 2013 Nathalie Crom publie un autre article intitulé «Guy Debord, une société de reddition radicale» et Robert Zaretsky, dans le New York Times du 20 février 2017, écrit "Trump et la Société du Spectacle". Le fait est que dans une société hystérisée par la propagation aberrante des soi-disant «fausses nouvelles», la paranoïa de la conspiration et les idéologies les plus bizarres, Guy Debord est une manne céleste, une sorte de baleine du Capitaine Ahab, mais aussi panacée pour toutes les maladies de notre siècle. Le plus souvent, Debord est récupéré pour justifier un discours spectaculaire, dans une compréhension fragmentaire du phénomène, sans détecter le caractère concret du projet d'existence proposé par les situationnistes. La théorie et la pratique de Debord sont réduites au premier mouvement, celui profondément critique, révélant, "oubliant" la seconde, la vision d'une révolution dans la vie quotidienne, confirmant les accusations de nihilisme de Debord, incapables de formuler un contenu positif, affirmatif au lieu de la structure niée. En cherchant à identifier les correspondances entre le modèle situationniste de représentation de la vie quotidienne et le modèle carnavalesque, nous chercherons à retrouver l'unité paradoxale entre la théorie et la pratique de la vision révolutionnaire de Guy Debord et à dépasser la syncope des stéréotypes interprétatifs tels que Debord, théoricien marxiste, réalisateur de cinéma d'avant-garde ou « théoricien révolutionnaire ».

Conscient de la faim d'images de sa société, Debord va permettre et même il va encourager un détournement de son profil dans le documentaire *Guy Debord, son art et son temps*, publié en janvier 1995, peu après sa mort ou en publiant ses mémoires à Gallimard. Les critiques se dépêcheront de critiquer un affaiblissement de son instinct subversif, ignorant la pertinence de son dernier geste avant la mort, celui de brûler le troisième volume du manuscrit de *Panegyrique*, un geste qui pourrait se traduire soit par un refus de se voir représenté par une

société spectaculaire, ou comme un détournement terrible. L'essence carnavalesque du geste s'inscrit dans son discours, sa création, agissant de manière subversive dans une société du spectacle.