

Guy Debord : de la critique situationniste

Hervé ZENOUDA

Université de Toulon

« Notre action sur le comportement, en liaison avec les autres aspects souhaitables d'une révolution dans les mœurs, peut se définir sommairement par l'invention de jeux d'une essence nouvelle. Le but le plus général doit être d'élargir la part non médiocre de la vie, d'en diminuer, autant qu'il est possible, les moments nuls. On peut donc en parler comme d'une entreprise d'augmentation quantitative de la vie humaine, plus sérieuse que les procédés biologiques étudiés actuellement. Par là même, elle implique une augmentation qualitative dont les développements sont imprévisibles. Le jeu situationniste se distingue de la conception classique du jeu par la négation radicale des caractères ludiques de compétition, et de séparation de la vie courante. Par contre, le jeu situationniste n'apparaît pas distinct d'un choix moral, qui est la prise de parti pour ce qui assure le règne futur de la liberté et du jeu. Ceci est évidemment lié à la certitude de l'augmentation continuelle et rapide des loisirs, au niveau de forces productives où parvient notre époque. C'est également lié à la reconnaissance du fait que se livre sous nos yeux une bataille des loisirs, dont l'importance dans la lutte de classes n'a pas été suffisamment analysée. »

Guy Ernest Debord, *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (Paris, 1957 – plaquette in-12, texte fondateur de l'Internationale Situationniste).



Le retour de la colonne Durruti, Internationale Situationniste, Octobre 1966.

Si l'on pouvait, vingt ans après mai 1968, déplorer l'occultation de Guy Ernest Debord et des situationnistes des analyses politiques et sociologiques de l'époque, force est de constater qu'aujourd'hui, près de trente années plus tard, la situation a radicalement changé, tant la renommée qu'a acquise, depuis, l'auteur de *La Société du Spectacle*, est aujourd'hui patente¹.

Alors pourquoi, après ce constat, écrire un nouvel article sur Debord ?

Il nous est tout d'abord apparu important de rappeler, du point de vue de l'histoire des idées, la place que Debord occupe, à la croisée de nombreuses problématiques en gestation comme les rapports art/vie, l'esthétisation du politique, la préfiguration de la société de l'information, de la connaissance et des industries créatives, la question de l'industrialisation des représentations et des biens symboliques, la virtualisation de la société, le dépassement du marxisme traditionnel : autant de thématiques qui se développeront largement dans les décennies suivantes.

De surcroît, la démarche singulière de Debord lui octroie une place toute particulière liée – et ceci au-delà de la dimension quasi « prophétique » de son analyse de la société contemporaine – à la grande cohérence de sa démarche qui relie les différents aspects de son activité : ses livres théoriques, ses productions filmiques, son activité de révolutionnaire, son rôle d'animateur d'un groupe d'artistes d'avant-garde dans les années 1950 ou sa pratique de l'alcool et de la fête. Ainsi, Debord personnalise une forme de « critique artiste » (Boltanski, Chiapello, 1999), qu'éclairent, tant ses positions théoriques (postures anti-autoritaires, individualisme, valorisation de la créativité et du plaisir comme facteur de déconditionnement) que sa vie personnelle, sa pratique révolutionnaire et artistique, ainsi que ses « esthétiques » et « méthodes » (utilisation du détournement dans des textes théoriques, création d'un nouveau genre cinématographique : l'essai filmique théorique...). Cette posture d'artiste/théoricien impose, si on prend la pensée de Debord au sérieux, d'intégrer la dimension créative et une certaine subjectivité dans une approche qui se veut théorique. En effet, Debord, « docteur en rien », est difficile à aborder de manière institutionnelle. Ce constat repose sur son style autant que sur le statut particulier de ses œuvres. Son style assertif ne cherche jamais à démontrer ou à convaincre mais à montrer. Ainsi, Debord ne rentre que rarement en dialogue avec d'autres auteurs, il applique le principe du détournement à ses textes théoriques, il cite rarement ses sources et références et son positionnement est radicalement subjectif. Dans ses livres comme dans ses films², cette posture, héritée d'une certaine avant-garde artistique³, implique une affirmation radicale de soi. Affirmation du subjectif comme point de départ de tout parcours artistique ou théorique et comprise comme principale réponse à la réification généralisée du monde contemporain. Aussi, les livres et les films de Debord sont surtout à saisir comme des armes au service d'une œuvre plus large : la révolution sociale, armes théoriques et esthétiques conçues par un penseur qui se veut en premier lieu stratège. Cette inséparabilité entre œuvre, vie et pratique rend plus difficile l'appropriation de l'œuvre théorique de Debord. Un ouvrage comme *La société du spectacle* (1967) qui se présente comme un livre de théorie critique peut être appréhendé, en dernière analyse,

¹ Celle-ci se matérialise notamment par un nombre conséquent de publications et de conférences qui lui sont consacrées ainsi que l'exposition/hommage à la BNF de Paris : « Guy Debord. Un art de la guerre » (27 mars 2013 – 13 juillet 2013). Le foisonnement de publications peut être contrebalancé par la manière caustique dont en parle le situationniste Gianfranco Sanguinetti dans une lettre de mise au point datant de décembre 2012 (<http://debord-encore.blogspot.fr/2013/07/les-mises-au-point-de-gianfranco.html>) : « Il voulait rester seul. Il n'est donc pas exagéré de dire, qu'à partir de ce moment, il s'emploiera à minimiser systématiquement le rôle joué par tous les membres du groupe... l'une des conséquences de cette dégradation, ce sont tous ces livres lamentables écrits à la gloire de Guy, les biographies courtisanes et les pseudo-histoires surveillées de l'I.S. par une multitude d'« historiens » révisionnistes ou par des « philosophes » nécessairement, professeurs, journalistes, etc., qui se sont laissés guider, fouetter et censurer honteusement par Alice ; ou encore cette prolifération d'éditions d'essayistes, d'archivistes, de laborieux et indigents arrivistes à la recherche de quelque gloriole de mouche du coche. Cela n'est pas arrivé par hasard : il a été voulu et promu par Alice, mais déjà avant par Guy ».

² Où tout est dit à la première personne avec la mise en scène de sa voix, devenue célèbre, qui rapprocherait le cinéma de Debord de celui d'un Sacha Guitry moderne et révolutionnaire.

³ Cf. le film d'Isidore Isou : *Traité de bare et d'éternité* (1951).

comme un manifeste artistique d'un genre particulier puisque porteur d'aucune théorie esthétique (prônant la réalisation de l'art par son dépassement).

Nous avons donc choisi de revenir ici sur les principaux concepts développés par Debord, en essayant de montrer son apport dans l'actualisation de concepts marxistes classiques comme la *réification*, *l'aliénation* ou le *fétichisme de la marchandise*. Il s'agit donc à la fois de remettre la pensée de Debord dans son contexte historique et d'en montrer sa validité pour le lecteur d'aujourd'hui.

Tous ces différents aspects (réactualisation de concepts marxistes dans la société de l'information, rapports art et politique, industrialisation de la représentation, valeur de l'approche subjective et artistique dans une démarche théorique qui se veut rigoureuse) justifient l'importance de Debord dans les approches critiques contemporaines mais aussi, et plus particulièrement pour nous, la réhabilitation de sa pensée dans le champ des Sciences de l'Information et de la Communication (domaine dont le champ d'étude est justement la place de la représentation et de la médiation dans la société contemporaine) où son absence est particulièrement criante.

Nous avons choisi de présenter les principaux concepts de la pensée de Debord en les regroupant en deux parties : une première reprend les concepts associés à la période dite « artiste » de Debord et des situationnistes, la seconde ceux associés à la période dite « politique ». D'évidence, cette distinction ne se fait pas toujours simplement et de nombreux concepts se renvoient les uns les autres en s'éclairant mutuellement (celui de création de situation avec ceux de dérive ou de détournement, la réification et la séparation au cœur de la question du spectacle et du spectateur, etc.). Notons enfin, pour clore ces remarques préalables, que les concepts issus de la première période Lettriste et Situationniste (détournement, dérive, etc.) ont souvent été le fruit d'un travail collectif au sein de ses différentes avant-gardes. Sans nier celle-ci, il nous est apparu difficile d'éclaircir, dans ce court texte, les apports de chacun et nous avons considéré que le rôle de premier plan que Debord a joué dans la formalisation de ces concepts justifie, au moins dans ce cadre, qu'ils lui soient attribués.

Les principaux concepts

Créé en Juillet 1957 du regroupement de plusieurs groupuscules d'avant-garde artistique (principalement l'Internationale Lettriste, le Bauhaus imaginaire, le comité psycho-géographique de Londres...), l'Internationale Situationniste a évolué au cours de ses années d'existence (1957-1969) de préoccupations principalement esthétiques et artistiques (regroupées autour des notions de création de situations, d'urbanisme unitaire et de dérive) vers des préoccupations plus directement politiques de transformations sociales (dont la notion de spectacle, appliquée de manière systématique comme concept critique à partir du début des années 1960, est le véritable pivot de cette radicalisation).

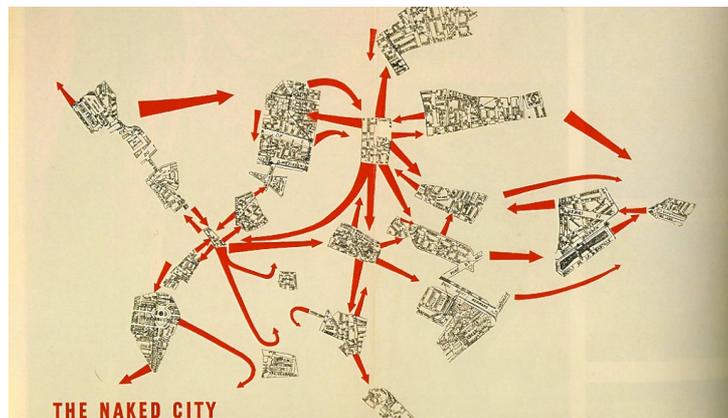
L'activisme culturel

« Vers une internationale situationniste : notre idée centrale est celle de la construction de situations, c'est-à-dire la construction concrète d'ambiances momentanées de la vie, et leur transformation en une qualité passionnelle supérieure. Nous devons mettre au point une intervention ordonnée sur les facteurs complexes de deux grandes composantes en perpétuelle interaction : le décor matériel de la vie ; les comportements qu'il entraîne et qui le bouleversent » (Debord, 1957).

Comme l'indique cet extrait du texte fondateur de l'I.S., la création de situations favorisant l'écllosion de comportements nouveaux est la principale motivation de Debord et des situationnistes. De là découleront d'autres concepts situationnistes comme la dérive ou le détournement, le dépassement de l'art dans l'action révolutionnaire comprise comme jaillissement créatif, etc. Cette volonté de déconditionnement libérateur débute donc par une

interrogation sur les interactions entre l'homme et son environnement avec la psycho-géographie et l'urbanisme unitaire et la *dérive* comme pratique privilégiée d'ouverture au nouveau. Elle se développera dans une réflexion sur « l'action culturelle » avec le refus d'une pratique artistique séparée du reste de la vie et l'utilisation du détournement comme retournement de la non communication du discours médiatisé et figé par le spectacle. Par la suite, Debord et les situationnistes verront dans l'action révolutionnaire, l'autogestion généralisée des conseils ouvriers ou les grèves sauvages comme mouvement collectif en révolte contre les classes dirigeantes, mais également contre les syndicats, le cadre idéal de la création de situations nouvelles individuelles et collectives.

La notion de *dérive* est directement liée à celle de *psycho-géographie*. Si celle-ci est définie par Debord en 1955 comme « l'étude des lois exactes, et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur les émotions et le comportement des individus », il énonce l'année suivante sa définition de la dérive : « Entre les divers procédés situationnistes, la dérive se définit comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psycho-géographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade » (Debord, 1958 : 19)⁴. Il s'agit donc, pour les personnes qui tentent l'expérience de la dérive, de partir à l'aventure dans une ville en étant disponibles aux ambiances et effets de celle-ci sur l'imaginaire et la sensibilité personnelle. Selon les règles proposées par Debord, une dérive peut se vivre seul ou en groupe restreint et pour une durée d'une ou de plusieurs journées. De ces expériences sans autre but que de vivre le moment présent en interaction avec son environnement humain et urbain, les lettristes et les situationnistes dessinèrent des cartes psycho-géographiques avec l'objectif de trouver des correspondances entre les différents quartiers et les états intérieurs favorisés par l'organisation des différents lieux. La dérive comme pratique expérimentale de la psycho-géographie est au service d'un projet global de critique de l'urbanisme fonctionnaliste : l'urbanisme unitaire qui met au cœur de ses préoccupations l'individu porteur de désirs et d'imaginaires et a pour but de favoriser le développement de la subjectivité individuelle dans la ville.



« *The Naked City* », Guy Debord, 1957 (les flèches rouges indiquent le parcours de la dérive reliant différentes expériences dans des quartiers divers)

Autre notion centrale dans la pratique artistique situationniste conçue comme activisme culturel, celle de détournement. Sensibles à la forme, Debord et les situationnistes ont toujours soutenu que pour s'opposer au renversement spectaculaire, la pensée critique devait se forger son propre langage, celui du détournement construit sur le renversement dialectique. Dès 1956, Debord signe avec Gilles Wolman, dans la revue lettriste *Lèvres nues*, un article intitulé « Mode d'emploi du détournement », qui en propose la théorie, et appliquera ce langage critique à ses films jusqu'à la

⁴ « Théorie de la dérive », initialement publié dans le n° 9 de la revue *Les Lèvres nues* (1956)

fin de sa vie⁵, ainsi qu'à certains passages de ses livres. Il lui consacra plusieurs thèses dans le chapitre 8 « La négation et la consommation dans la culture » de son livre *La société du spectacle* :

« La théorie critique doit se communiquer dans son propre langage. C'est le langage de la contradiction, qui doit être dialectique dans sa forme comme il l'est dans son contenu... Il n'est pas une négation du style, mais le style de la négation ». Et plus loin : « Le détournement est le contraire de la citation, de l'autorité théorique toujours falsifiée du seul fait qu'elle est devenue citation ; fragment arraché à son contexte, à son mouvement, et finalement à son époque comme référence globale... Le détournement est le langage fluide de l'anti-idéologie... » (Debord, 1967, thèses 204 et 208 : 104-105).

Tout au long de leurs années d'activité, les situationnistes produiront de nombreux détournements (tracts, affiches, bande-dessinée, films érotiques ou de Kung-fu⁶ ou des pamphlets politiques tel *Véridique rapport sur les dernières chances de sauver le capitalisme en Italie* que Gianfranco Sanguinetti, signera sous le nom de Censor – 1976). Sous ce pseudonyme, l'auteur se présente comme un membre éminent de la droite italienne justifiant une alliance nationale entre le parti communiste et les démocrates-chrétiens pour contenir la montée des mouvements révolutionnaires prolétariens difficilement contrôlables par les syndicats et la gauche classique. Ce texte envoyé à cinq cents personnalités importantes du pays (journalistes, hommes politiques, etc.) a été jugé par nombre d'entre eux comme parfaitement crédible et particulièrement pertinent. Jusqu'au dénouement consistant à dévoiler l'imposture publiquement. Aujourd'hui, cette tradition du canular est reprise par de nombreux activistes qui se revendiquent des situationnistes et des pratiques du détournement. Un des exemples les plus réussis étant certainement l'action du collectif Yes Men, contre le groupe industriel Dow Chemical. Pour rappel, suite à un quiproquo lié à la mise en place d'un faux site Web dédié à l'entreprise Dow Chemical, les Yes Men sont contactés par des journalistes de la chaîne de télévision BBC World afin d'être interviewés à l'occasion du vingtième anniversaire de la catastrophe de Bhopal. Un activiste des Yes Men apparaît ainsi sur la chaîne, se présentant comme porte-parole de la firme et annonce publiquement que celle-ci reconnaît enfin ses responsabilités dans cet accident industriel et s'engage à dédommager les victimes et nettoyer le site contaminé. Suite à cette fausse annonce, la valeur en bourse de la firme chute de manière spectaculaire et le démenti officiel de la compagnie ne fait qu'empirer son image médiatique. Avec ce canular qui met en scène tout un dispositif médiatique (faux site internet, faux entretien télévisé, diffusion de l'information en temps réel à un grand nombre de journalistes pour contrer les réactions de la firme), les Yes Men renversent le discours médiatique officiel des entreprises. En adoptant de manière « spectaculaire » la posture morale que le monde était en droit d'attendre de Dow Chemical, ils pointent et éclairent son immoralité réelle.

L'apport principal de Debord et des situationnistes dans le domaine de la culture reste le dépassement de l'art et l'hybridation de l'esthétique avec l'activité politique révolutionnaire. Debord et les situationnistes ont poussé à l'extrême la problématique des rapports art/vie qui a traversé tout l'art moderne du vingtième siècle. Si l'on voit clairement, dans l'aventure situationniste, la marque des avant-gardes artistiques du XX^e siècle (Futurisme, Dadaïsme, Surréalisme, Lettrisme), à la différence des pratiques et courants artistiques qui ont suivi (principalement les arts de la performance ainsi que Fluxus), avec qui ils partagent certaines problématiques, Debord et des situationnistes ont toujours prôné une sortie du champ spécialisé de l'art par son dépassement dans la révolution sociale et individuelle.

⁵ L'ensemble des six films signés par Debord contiennent relativement peu d'images originales et sont plutôt organisés à partir d'images d'archives sur lesquelles se pose la voix du réalisateur dont le discours détourne régulièrement leur sens.

⁶ Cf. les films de René Viennet : « *Les filles de Ka-ma-ré* » (1974) et « *La dialectique peut-elle casser des briques ?* » (1973).

« C'est ainsi qu'à partir de l'art moderne – de la poésie – de son dépassement, de ce que l'art moderne a cherché et promis, à partir de la place nette, pour ainsi dire, qu'il a su faire dans les valeurs et les règles du comportement quotidien, on va voir maintenant reparaitre la théorie révolutionnaire qui était venue dans la première moitié du XIX^e siècle à partir de la philosophie (de la réflexion critique sur la philosophie, de la crise et de la mort de la philosophie) » (*Internationale situationniste*, 1963 : 11).

Ainsi, si Debord et les situationnistes ont cherché à réaliser la poésie en inscrivant leurs pas dans ceux de l'art moderne, c'est pour aussitôt prôner le dépassement de l'art dans la création de situations et l'action révolutionnaire (à partir de la cinquième conférence de l'I.S. en août 1961 à Göteborg, toute œuvre artistique réalisée par un membre du groupe est déclarée « anti-situationniste »). De même, la critique de la culture comme marchandise idéale (celle qui n'aurait qu'une valeur d'échange sans valeur d'usage) est analysée du point de vue de son dépassement. Dans son article « L'industrie culturelle et l'apothéose de la marchandise absolue », Gérard Briche (2010) date de l'exposition universelle de Paris, en 1855, l'instauration de l'équivalence entre culture et industrie (la notion d'art comme production, corollaire de la vision de la production industrielle comme art). Il décrit la lente perte d'*aura* des œuvres d'art qui glissent progressivement de figures magiques (avec une forte valeur d'usage liée à un surcroît de puissance imaginaire qui exclut de fait ces objets de la sphère marchande) vers de simples marchandises culturelles. La plus-value symbolique s'incarne alors dans l'*aura* produite par l'argent et la distinction sociale. Ce qui était pure valeur d'usage (magique) sans valeur d'échange devient pure valeur d'échange sans valeur d'usage (sa valeur d'usage symbolique étant directement liée à sa valeur d'échange). Ce mouvement parallèle et complémentaire de marchandisation de l'art d'un côté, et d'artificialisation des marchandises de l'autre, est bien au cœur de la pensée de Debord et de sa théorie du spectacle. Et si l'on peut facilement rapprocher la phrase de Theodor W. Adorno : « L'œuvre d'art absolue se confond avec la marchandise absolue » (Adorno, 1995 : 43), avec celle de Debord : « La culture devenue intégralement marchandise doit aussi devenir la marchandise vedette de la société spectaculaire » (Debord, 1967, thèse 193 : 99), les deux auteurs parlent à partir d'un positionnement différent. En effet, Adorno et l'école de Francfort (jamais cités, à notre connaissance par Debord), développent le concept d'*industrie culturelle* en défense des arts savants contre les « arts populaires industrialisés » (les positions critiques sur le jazz ou la musique de film à mettre en parallèle avec la défense de la musique sérieuse). Au contraire, une nouvelle fois, Debord et les situationnistes prônent le dépassement de l'art, le refus de toute pratique artistique « séparée » et valorisent l'organisation de situations nouvelles individuelles et sociales comme seule pratique réellement artistique et révolutionnaire, laquelle a vocation à renverser le renversement opéré par la société spectaculaire marchande. Si Adorno et l'école de Francfort formalisent l'émergence des industries culturelles, sphère spécifique de l'économie des sociétés avancées, Debord et les situationnistes proposent un regard global sur la société contemporaine en reconnaissant le phénomène d'« artificialisation » du monde (son esthétisation – Lipovetsky, 2013) par le spectacle (l'image et la représentation au cœur de tout échange marchand ou l'« abstraction réelle » devenue image). Par là même, ils anticipent de quelques décennies les approches critiques des futures industries créatives.

Vers une transformation radicale de la société spectaculaire marchande

A partir de concepts marxistes, comme la *réification*, *l'aliénation* ou la *séparation*, Debord va élaborer la notion centrale de *Spectacle* dans deux ouvrages célèbres de théorie critique (*La société du spectacle* (Debord, 1967) et *Commentaires sur la société du spectacle* (Debord, 1988)). Concept Marxien largement repris et développé par Georg Lukács et Joseph Gabel, le phénomène de *réification* lié à l'oubli de la richesse de l'expérience vécue, à la séparation du contexte et à l'absence d'une dynamique dialectique, est au cœur de la description du spectacle comme idéologie matérialisée. Si Lukács décrit le phénomène de *réification*, dynamisé par l'économie et la mécanisation de la

production, comme un processus de dépossession, Debord va prolonger cette analyse en généralisant le rôle de l'image, de la communication et de l'industrialisation des représentations à toutes les sphères du social et de l'intime. En effet, le risque de réification, présent dans toute représentation, est démultiplié par son industrialisation et les dispositifs techno-médiatiques généralisés. Aujourd'hui, la notion de réification est toujours sujette à discussion et publication, en particulier avec le travail de Axel Honneth (2005) ou le récent travail collectif dirigé par Vincent Chanson, Alexis Cikier et Frédéric Montferrand (2014). De même, la rationalisation numérique et les systèmes d'évaluation qui touchent tous les pans de la société contemporaine (les industries, la culture, le sensible...) apportent de nouvelles formes de réification, de marchandisation et de coercition (Sadin, 2015) et repoussent les frontières entre l'humain, la machine et l'animal (Benamor, Renucci, Zénouda, 2013).

Le *spectacle*, introduit par Debord dès les débuts de l'aventure situationniste (1957), est utilisé comme concept critique de manière systématique à partir du début des années 1960. Il accompagne le glissement progressif du mouvement du champ artistique vers le champ de l'action politique. Il est à noter que la critique du spectacle est présente à deux niveaux dans la pensée de Debord. Le premier s'inscrit dans une critique relativement classique des média de masse (le flux d'images comme contrôle social), et le second à un niveau plus profond dans la lignée de la critique de l'économie politique avec le spectacle comme nouveau stade du fétichisme de la marchandise. Ces deux aspects sont présents dans les textes de Debord et sont mis en avant différemment, suivant les commentateurs et les sensibilités de l'époque. Si dans un premier temps, sa pensée a été assimilée au courant de la critique des média de masse (Chomsky, 2008), le niveau lié au fétichisme de la marchandise a pris de plus en plus d'importance en particulier avec le livre référence qu'Anselm Jappe a consacré à sa pensée (Jappe, 1993) et par la suite avec le courant actuel de la critique radicale de la valeur⁷. Pourtant, dès la célèbre première thèse de *La société du spectacle* : « Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation » (Debord, 1967, thèse 1 : 8), détournement de la non moins célèbre thèse du *Capital* de Karl Marx publié à un siècle d'écart : « La richesse des sociétés dans lesquelles règne le mode de production capitaliste s'annonce comme une immense accumulation de marchandises » (Marx, 1867 : 39), le passage de la notion de *marchandise* à celle de *spectacle* souligne la filiation des deux notions et décrit le spectacle comme nouveau stade de la marchandise. Debord entreprend ainsi une réactualisation de la pensée de Marx adaptée à la nouvelle société post-industrielle, construite sur le marketing et la consommation, laquelle se met en place dans les années 1950. La seconde partie de la thèse souligne la question de la représentation comprise comme celle de son *industrialisation* avec ses enjeux économiques et de pouvoir et la perte d'expérience directement vécue.

Pour rappel, le fétichisme de la marchandise est un concept construit à partir de la double face de l'objet marchand (valeur d'échange et valeur d'usage opposant, pour le dire rapidement, l'abstrait et le concret) qui souligne la dimension sociale de la valeur d'échange (fixée, chez Marx, socialement par le temps de travail abstrait) et l'argent comme équivalent général reliant entre eux des objets de natures différentes. L'abstraction imposée ainsi sur la vie sociale devient alors la caractéristique principale du capitalisme. Debord souligne la victoire de la valeur d'échange sur la valeur d'usage où le quantitatif prend le pas sur le qualitatif et où l'économie s'autonomise (la logique de la valeur ou de la plus-value devenant le moteur quasi unique de la société capitaliste : son *sujet automatisé*) :

« À son niveau le plus profond, le capitalisme n'est donc pas la domination d'une classe sur une autre, mais le fait souligné par le concept de fétichisme de la marchandise, que la société

⁷ Dont les principaux auteurs sont : Robert Kurtz, Moshé Postpone, Anselm Jappe, Roswitha Scholz, Norbert Trenkle, Gérard Friche, les principales revues : *Krisis*, *Exit!*, *Sortir de l'économie* et le site référence : <http://www.palim-psao.fr/>.

tout entière est dominée par des abstractions réelles et anonymes. Il y a des groupes sociaux qui gèrent ce processus et en tirent bénéfices – mais les appeler “classes dominantes” signifierait prendre pour “argent comptant” les apparences. Marx ne dit rien d’autre lorsqu’il appelle la valeur le “sujet automate” du capitalisme » (Chanson, Cukier, Monferrand, 2014 : 77).

Dans les sociétés avancées, les biens se multiplient et de nouveaux marchés doivent s’ouvrir, de nouveaux besoins sont alors suscités principalement par le marketing et la publicité. L’image et les représentations deviennent, de ce fait, le cœur de la valorisation des marchandises. C’est donc sur l’abstraction de la valeur d’échange et de l’argent (cf. le concept d’*abstraction réelle* d’Alfred Sohn-Rethel – 2010) que se construit la nouvelle abstraction du spectacle. Mais si l’image et la représentation sont au cœur de la valorisation, le concept de spectacle de Debord n’est pas à considérer comme une nouvelle théorie de la valeur mais plutôt comme la version achevée de la théorie de la valeur de Marx (Zin, 1997), comme pourrait l’indiquer la thèse 34 qui clôt le premier chapitre de *La société du spectacle*, intitulé « La séparation achevée » : « Le spectacle est le capital à un tel degré d’accumulation qu’il devient image » (Debord, 1967, thèse 34 : 17). Ici, l’échange est au cœur d’un même processus de valorisation, qu’il soit celui de la marchandise ou celui de la communication pour laquelle l’information est devenue marchandise. Dans ces conditions, le temps de travail abstrait ne peut plus être la principale mesure de la valeur. La valeur fixée par le temps de travail abstrait est à réévaluer en partie par la valeur signe (Baudrillard, 1977).

Selon Debord, le spectacle fonctionne comme un miroir où l’image affichée représente un renversement de l’objet initial. L’image étant déjà présente dans le monde de la valorisation des objets marchands, le monde contemporain se présente ainsi de plus en plus irréel face à un spectacle qui, s’il se présente comme illusion, décrit de fait la réalité du monde de la marchandise. Le mouvement incessant et autonome des images reflète alors le mouvement autonome de l’économie et le stimule :

« On ne peut opposer abstraitement le spectacle et l’activité sociale effective ; ce dédoublement est lui-même dédoublé. Le spectacle qui inverse le réel est effectivement produit. En même temps la réalité vécue est matériellement envahie par la contemplation du spectacle, et reprend en elle-même l’ordre spectaculaire en lui donnant une adhésion positive. La réalité objective est présente des deux côtés. Chaque notion ainsi fixée n’a pour fond que son passage dans l’opposé : la réalité surgit dans le spectacle, et le spectacle est réel. Cette aliénation réciproque est l’essence et le soutien de la société existante » (Debord, 1967, thèse 8 : 10).

Cet effet de miroir structurera la pensée de Debord autour d’une série d’*oppositions dialectiques* : entre passivité et activité (au cœur de sa philosophie de l’action), entre fluidité de la vie et l’état coagulé du spectacle et de l’idéologie, entre l’authenticité et le faux, entre le spectateur et l’acteur, entre l’art et la vie, entre la réification et la dimension sensible du vécu, entre la valeur d’échange et la valeur d’usage, entre le signifiant et le signifié, etc. Ces multiples oppositions seront une des sources des critiques émises sur la pensée debordienne qui manquerait de finesse et de nuances et ferait glisser celle-ci d’une pratique dialectique vers un simple manichéisme. C’est oublier que Debord se reconnaît aussi peu dans la figure de l’artiste que dans celle du théoricien et n’acceptait comme désignation que celle de stratège. Ainsi, s’il produit des concepts, c’est d’abord avec l’objectif de désigner un ennemi (le spectacle comme dernier avatar du capital) et d’indiquer des pistes pour le combattre. Ces oppositions frontales sont donc ainsi à resituer dans le cadre du théâtre des opérations de l’action révolutionnaire.

Autre concept marxien, la *séparation* est comprise dans le spectacle de Debord comme étant le reflet de la division du travail, de la séparation entre l’homme et sa production, de la séparation entre l’homme et le monde, entre l’homme et lui-même : « Le système économique fondé sur l’isolement est une production circulaire de l’isolement. L’isolement fonde la technique, et le processus technique isole en retour » (Debord, 1967, thèse 28 : 16). De même, plus loin, il

précise : « Le spectacle est l'idéologie par excellence, parce qu'il expose et manifeste dans sa plénitude l'essence de tout système idéologique : l'appauvrissement, l'asservissement et la négation de la vie réelle. Le spectacle est matériellement "l'expression de la séparation et de l'éloignement entre l'homme et l'homme" » (Debord, 1967, thèse 215 : 108). La séparation qui détruit toute idée de totalité place ainsi l'homme devant un monde réifié qu'il ne peut que contempler. Cette séparation fondamentale se présente paradoxalement dans le spectacle comme unifiée et mondialisée. L'unification qui est le stade ultime de la séparation, achève par la même la prolétarianisation du monde. Ainsi dans le spectacle, l'ouvrier comme le cadre deviennent de simples opérateurs d'un *sujet automate* devenu autonome. Le flux incessant des images permet de réguler la société en unifiant les personnes mais en tant qu'entités séparées.

Face au spectacle, le spectateur devient le symbole de l'homme aliéné, réifié et séparé et est présenté par Debord comme le nouveau prolétaire, celui qui ne contrôle pas la production des représentations et des images mais les consomme de manière passive : « L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne sont plus à lui, mais à un autre qui les lui représente. C'est pourquoi le spectateur ne se sent chez lui nulle part, car le spectacle est partout » (Debord, 1967, thèse 30 : 16). Dans son livre *Le spectateur émancipé* (2008), Jacques Rancière critique cette description du spectateur passif et écrasé par le spectacle. Il souligne la liberté et l'autonomie de chacun dans la manière d'appréhender les représentations et décrit le concept de spectacle comme une simple vision renouvelée de la caverne de Platon, où l'homme confond le réel et l'image, ombre projetée de cette réalité. Mais là où Platon en appelle à dépasser l'illusion de l'image pour remonter à la source de celle-ci, le monde des idées pures, Debord souligne en premier lieu l'industrialisation de la représentation que représente le spectacle. Chez Debord, nul lieu hors de ce monde, mais une seule réalité, celle du capital et de la logique de la valeur dont le spectacle et la réalité sociale aliénée sont les deux faces du même processus. Le spectateur est impuissant face aux images comme il est impuissant sur son lieu de travail. Le spectateur n'est pas soumis au spectacle par une trop grande naïveté face aux images qu'il prendrait pour la réalité, mais par sa condition même de prolétaire (Asiaï, 2011). Debord, élargit ainsi la notion de prolétaire à celle de spectateur et, par là même, pointe l'industrialisation de la représentation comme cœur de la production de la valeur et du capitalisme mondialisé (Stiegler, 2004) qui colonise toujours plus la vie quotidienne. Il désigne, en parfaite cohérence avec les objectifs formulés dans le texte fondateur de l'Internationale Situationniste, le champ des loisirs comme terrain de lutte et de libération : « C'est également lié à la reconnaissance du fait que se livre sous nos yeux une bataille des loisirs, dont l'importance dans la lutte de classes n'a pas été suffisamment analysée » (Debord, 1957 : 18).

Ce spectacle théorisé par Debord est dans un premier temps (Debord, 1967) présenté sous deux aspects : le *diffus* et le *concentré* qui renvoient dos à dos les sociétés néo-libérales avancées et les sociétés soumises au communisme stalinien. Il reprend à son compte l'analyse faite par Cornelius Castoriadis et le groupe « Communisme ou Barbarie », décrivant le socialisme réellement existant comme capitalisme d'État. Dans le chapitre III de *La société du spectacle* intitulé « Unité et division dans l'apparence », Debord décrit ainsi le spectacle diffus comme l'état des sociétés avancées soumises à l'économie de marché et au marketing : « Le spectaculaire diffus accompagne l'abondance des marchandises, le développement non perturbé du capitalisme moderne. Ici chaque marchandise prise à part est justifiée au nom de la grandeur de la production de la totalité des objets, dont le spectacle est un catalogue apologétique » (Debord, 1967, thèse 65 : 31), et le spectacle concentré comme son versant présent dans les diverses formes de capitalismes bureaucratiques dont le stalinisme (avec comme caractéristiques principales, le centralisme et le culte de la personnalité) :

« Le spectaculaire concentré appartient essentiellement au capitalisme bureaucratique, encore qu'il puisse être importé comme technique du pouvoir étatique sur des économies mixtes plus arriérées, ou dans certains moments de crise du capitalisme avancé. La propriété bureaucratique en effet est elle-même concentrée en ce sens que le bureaucrate individuel n'a de rapports avec la possession de l'économie globale que par l'intermédiaire de la communauté bureaucratique, qu'en tant que membre de cette communauté... L'image imposée du bien, dans son spectacle, recueille la totalité de ce qui existe officiellement, et se concentre normalement sur un seul homme, qui est le garant de sa cohésion totalitaire. À cette vedette absolue, chacun doit s'identifier magiquement, ou disparaître. Car il s'agit du maître de sa non-consommation, et de l'image héroïque d'un sens acceptable pour l'exploitation absolue qu'est en fait l'accumulation primitive accélérée par la terreur. Si chaque Chinois doit apprendre Mao, et ainsi être Mao, c'est qu'il n'a rien d'autre à être. Là où domine le spectaculaire concentré domine aussi la police » (Debord, 1967, thèse 64 : 30).

Vingt ans après, dans *Commentaires sur la société du spectacle* (1988), Debord prendra en compte l'avancée de la société spectaculaire marchande et son triomphe après la chute du mur de Berlin, ainsi que l'échec des mouvements révolutionnaires issus de mai 1968. Il théoriserait alors une seconde phase du spectaculaire, non plus construit sur l'opposition diffus/concentré, mais comme triomphant sur l'ensemble de la planète et sur tous les aspects de la vie. Le spectacle est alors décrit comme intégré : « La société modernisée jusqu'au stade du spectaculaire intégré se caractérise par l'effet combiné de cinq traits principaux, qui sont : le renouvellement technologique incessant ; la fusion économique étatique ; le secret généralisé ; le faux sans réplique ; un présent perpétuel » (Debord, 1988, thèse V : 7). Il y souligne l'importance de l'économie, mais aussi de la technique dans ce spectacle triomphant sans extériorité où les probabilités d'un renversement révolutionnaire semblent réduites à néant. Debord développe ainsi une vision sombre du monde contemporain où le vrai devient insaisissable (« le secret généralisé et un faux sans réplique »), thématique qui sera prolongée et poussée à son extrême par Jean Baudrillard (1990 ; 1995). Des éléments comme la place du secret ou la collusion mafia/État présente dans sa description du spectacle intégré laissent apparaître dans la pensée de Debord des aspects favorisant des tendances conspirationnistes ou paranoïaques qui lui seront reprochées par de nombreux commentateurs.

Rôle de la revue *Internationale Situationniste*

La revue « Internationale Situationniste » a publié, entre juin 1958 et septembre 1969, douze numéros⁸ qui permettent d'apprécier, pendant ces onze années, l'évolution progressive du mouvement situationniste. Debord en a été le directeur durant toute l'existence de la revue et les comités de rédaction ont évolué constamment au gré de l'investissement de chacun. La majorité des situationnistes ont collaboré à la revue, que ce soit dans l'écriture d'articles collectifs non signés ou d'articles nominatifs. On voit ainsi clairement l'évolution d'un collectif d'artistes d'avant-garde s'intéressant aux nouvelles pratiques et expériences artistiques liées à l'urbanisme (dérive ou psycho-géographie avec plus de onze articles dans les neuf premiers numéros), la construction de situations (cinq articles dans les huit premiers numéros) ou le détournement vers des préoccupations de plus en plus ancrées dans la pratique révolutionnaire (les numéros se font d'ailleurs fréquemment l'écho d'exclusions de membres de l'I.S. pour cause de pratiques artistiques personnelles (Bandini, 1998)). Le concept de spectacle est de plus en plus régulièrement utilisé comme concept critique à partir du numéro 4 de l'I.S. (juin 1960), avec l'important article : « *Le déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande* » (dans le n° 10 de mars 1966), ou la présentation de ce que sera le premier chapitre : « *La séparation achevée* » du futur livre de Debord

⁸ Les douze numéros sont accessibles en ligne : <http://www.larevuedesressources.org/internationale-situationniste-integrale-des-12-numeros-de-la-revue-parus-entre-1958-et-2548.html>.

(n° 11 d'octobre 1967). Des articles plus spécifiquement d'analyse politique sur les conseils ouvriers en Espagne ou sur la lutte des classes en Algérie (n° 10 du mars 1966), une critique féroce du culte de la personnalité du président Mao en Chine : « *Le point d'explosion de l'idéologie en Chine* » (n° 11 du octobre 1967) apparaissent. Les événements de mai 1968 mettent au premier plan l'Internationale Situationniste qui sera reconnue comme une influence majeure du mouvement. Deux ans séparent l'avant-dernier numéro de la revue (n° 11, octobre 1967) et le dernier (n° 12, septembre 1969). Celui-ci fait un premier bilan de cette période agitée et s'interroge sur la manière dont l'I.S. doit poursuivre son action. Plusieurs problèmes d'organisation sont posés (l'article de Debord : « *La question de l'organisation pour l'I.S.* »). Le groupe se dissoudra peu après face à son succès et au phénomène de fascination et de contemplation qu'il exercera sur des admirateurs de plus en plus nombreux.

Limites et critiques de la pensée debordienne

D'importantes critiques ont été émises sur la pensée de Debord, et ceci à plusieurs niveaux. Que ce soit sur son style abscons, assertif et sa posture aristocratique (Debray, 1996), sa pensée structurée par les média de masse ou sa vision totalisante, sa critique de la représentation comme séparation ou sa méfiance de l'image comme illusion, la survalorisation de l'action face à la contemplation ou son idéalisation de « la vie », son rêve d'une société sans médiation ou la perte mythique de l'unité du monde (Bougnoux, 2006 ; Rancière 2008) ou bien encore, une pensée qui insiste par trop sur le secret, l'illusion et la manipulation favorisant une vision complotiste du monde. Les critiques sont donc nombreuses, mais un point central de discussion tourne autour de la question de la représentation et de la mise à distance avec le réel qu'elle induit. Cette mise à distance est en effet jugée positive (créatrice de culture et de civilisation) pour le plus grand nombre et négative pour Debord et les situationnistes dans leur recherche de « fusion » avec le flux de la vie. Il nous semble pourtant que ce questionnement traverse toute l'histoire de la représentation dans sa difficulté à appréhender le réel par le langage et le risque constant de le réifier. La position de critique radicale qui est celle de Debord venant d'une position extérieure à la représentation, celle du vivant, se positionne face à celle-ci en la questionnant indéfiniment dans un empêchement de perdre le lien dynamique qui la relie au flux de la vie. Debord ne peut être contre la représentation, mais s'en méfie, il propose une approche dialectique où la subjectivité radicale est la meilleure réponse aux représentations devenues autonomes. La fixation du sens et sa réification en idéologie sont donc bien au cœur de sa critique et le vivant son antidote radical. Sa critique de la représentation est aussi une critique contre son industrialisation. Elle nous rappelle que derrière chaque représentation institutionnalisée, des enjeux économiques et de pouvoirs se jouent. De même, sa méfiance de l'image dénonce plutôt certaines utilisations de celle-ci. Elle rejoint la différence que pose Serge Daney (1992) entre *visuel* et *image* : « Le visuel, à la différence de l'image, est ce qui sert à ne plus regarder le monde, le visuel est une image qui vient à la place d'une autre que l'on ne veut plus voir, il vient couvrir les autres images et empêche celles-ci d'apparaître ».

* * *

Nous avons tenté dans ce chapitre de présenter les principaux éléments de la pensée de Debord et des situationnistes en soulignant notamment l'originalité d'une réactualisation de concepts marxistes, dans le contexte d'une société de l'information et de la communication naissante. Nous avons cherché à souligner que cette originalité s'ancre dans une *praxis* qui a poussé jusqu'à ses limites un dialogue inédit entre esthétique et politique, l'art et la vie. Une *praxis* qui a produit une théorie qui n'a eu de cesse de renvoyer à cette *praxis*. Nous avons essayé de présenter une synthèse des principales critiques qui se sont élevées contre la pensée de Debord afin de mieux

les dépasser. En effet, la principale interrogation, à notre sens, reste la question de savoir en quoi les concepts critiques de Debord (et principalement celui de spectacle) nous aident à construire une pensée critique adaptée aux conditions d'aliénation, d'exploitation et de coercition renouvelées de nos sociétés hyper-modernes soumises à la rationalisation numérique. Sociétés où les questions liées à la technique, à l'industrialisation de la représentation et du sensible sont au cœur de la réification contemporaine. En effet, les dispositifs de contrôle s'éloignent dans des couches toujours plus profondes du dispositif technique et la surface est laissée à une couche « conviviale » et « ergonomique » gouvernée par la simplicité et dédiée à la distraction et au consumérisme. Malgré l'appel constant au collaboratif, au participatif et aux communautés (et le renversement ironique dans la manière dont les valeurs contre-culturelles des années 1960 sont employées dans la nouvelle économie), c'est bien en tant que séparées (et de plus en plus séparées) que les « monades numériques » *communiquent* et *participent* toujours plus. L'*activité* de l'utilisateur et sa *participation* sont largement réifiées par les modèles utilisateurs, l'automatisation se généralise et la logique technicienne prend le pas sur la logique humaine dans de nombreux domaines de la connaissance et de la cognition (cf. pour exemple, la dérive des déformations progressives de l'information par le jeu des traductions automatiques et de logiciels d'agrégation de données fait sans interventions humaines). La question de la représentation dépasse ainsi aujourd'hui largement la question de l'image et du texte pour se concentrer de manière plus sensible sur la question de la représentation des connaissances dans ce nouvel équivalent général qu'est le numérique.

Bibliographie

- Asiai (Philippe), « “... moins il vit.” A propos de deux projections de Rancière sur Debord », http://philippe.asiai.free.fr/moins_il_vitDef5.pdf, octobre 2011.
- Bandini (Mirella), *L'esthétique, le politique : de Cobra à l'Internationale situationniste*, Milan, Via Valeriano, 1998.
- Baudrillard (Jean), *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1977.
- Benamor (Sami), Renucci (Franck), Zénouda (Hervé), « Aux frontières de l'homme-interfacé » in Imad Saleh dir., *Pratiques et usages numériques – H2PTM'13*, Paris, Hermès, 2013, pp. 345-358.
- Bougnoux (Daniel), *La crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2010.
- Briche (Gérard), « Guy Debord et le concept de Spectacle : sens et contre-sens », <http://www.palim-psao.fr/article-guy-debord-et-le-concept-de-spectacle-sens-et-contre-sens-par-gerard-briche-53345609.html>, 2010.
- Chanson (Vincent), Cukier (Alexis), Monferrand (Frédéric), *La réification : Histoire et actualité d'un concept critique*, Paris, La Dispute, 2014.
- Chomsky (Noam), *La fabrique du consentement*, Marseille, Agone, 2008.
- Daney (Serge), « Itinéraire d'un ciné-fils », <http://www.youtube.com/watch?v=m-hKv1WCfcQ>, 1992.
- Debord (Guy), *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*, Paris, Auto édition, Juin 1957.
- Debord (Guy), *La société du spectacle*, Paris, Buschet-Chastel, 1967.
- Debord (Guy), *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gérard Lebovici, 1988.
- Censor (Gianfranco Sanguinetti), *Véridique rapport sur les dernières chances de sauver le capitalisme en Italie*, Paris Champ Libre, 1976.
- Debray (Régis), Bougnoux (Daniel) dir., *La querelle du spectacle*, Paris, *Les cahiers de médiologie*, n° 1, CNRS éditions, 1996.
- Honneth (Axel), *La réification : petit traité de théorie critique*, Paris, Gallimard, 2007.
- Internationale Situationniste (Collectif), *Internationale Situationniste (1958-1969)*, Van Gennepe, Amsterdam, 1970.
- Jappe (Anselm), *Guy Debord*, Marseille, Sulliver/Via Valeriano, 1993.
- Lipovetsky (Guy), Serroy (Jean), *L'esthétisation du monde: Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013.
- Marx (Karl), *Le Capital*, Quadrige PUF, Paris, 1867.
- Rancière (Jacques), *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- Sadin (Éric), *La vie algorithmique*, Paris, L'échappée, 2015.
- Sohn-Rethel (Alfred), *La pensée-marchandise*, Paris, Éditions du Croquant, 2010.
- Stiegler (Bernard), *La technique et le temps*, Paris, Galilée, 1994 (tome 1), 1996 (tome 2), 2001 (tome 3).
- Zin (Jean), *Le concept de spectacle*, <http://jeanzin.fr/ecorevo/politic/spectacl.htm>, 1997.

Filmographie de Guy Debord

Hurléments en faveur de Sade, 1952.

Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps, 1959.

Critique de la séparation, 1961.

La société du spectacle, 1974.

Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles qui ont été portés sur le film La société du spectacle, 1975.

In Girum imus nocte et consumimur igni, 1978.

Guy Debord, son art et son temps (Avec Brigitte Cornand), 1995.

Articles reliés dans la revue l'Internationale Situationniste

Création de situations :

Rapport sur la construction des situations, (Internationale Lettriste, texte fondateur de l'Internationale Situationniste, 1957).

Contribution à une définition situationniste du jeu (n° 1, juin 1958).

Problèmes préliminaires à la construction d'une situation (n° 1, juin 1958).

Contribution à une définition situationniste du jeu (n° 1, juin 1958).

Théorie des moments et constructions de situations (n° 4, juin 1960).

Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne (n° 6, août 1961).

Répétition et nouveauté dans la situation construite (n° 8, janvier 1963).

Urbanisme unitaire :

Formulaire pour un urbanisme nouveau (n°1, Juin 1958).

Essai de description psycho-géographique des halles (n° 2, décembre 1958).

Théorie de la dérive (n° 2, décembre 1958).

L'urbanisme unitaire à la fin des années 50 (n° 3, décembre 1959).

Positions situationnistes sur la circulation (n° 3, décembre 1959).

Une autre ville pour une autre vie (n° 3, décembre 1959).

Description de la zone jaune (n° 4, juin 1960).

Die Welt Als Labyrinth (n° 4, juin 1960).

Critique de l'urbanisme (n° 6, août 1961).

Programme élémentaire du bureau d'urbanisme unitaire (n° 6, août 1961).

Commentaires sur l'urbanisme (n° 6, août 1961).

L'urbanisme comme volonté et comme représentation (n° 9, août 1964).

Détournement :

Le détournement comme négation et comme prélude (n° 3, décembre 1959).

Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique et dans l'art (n° 11, octobre 1967).

La culture et le dépassement de l'art :

Le sens et le dépérissement de l'art (n° 3, décembre 1959).

La fin de l'économie et la réalisation de l'art (n° 4, juin 1960).

Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique et dans l'art (n° 11, octobre 1967).

Réification :

Les structures élémentaires de la réification (n° 10, mars 1966).

Le spectacle :

Rapport sur la construction des situations, (Internationale Lettriste, texte fondateur de l'Internationale Situationniste, 1957).

Le déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande (n° 10, mars 1966).

La séparation achevée (n° 11, octobre 1967).