

Au centre de la scène : récupérer l'objet dans le discours de Guy Debord

Center Stage: Recuperating the object in Debordian discourse

Julie Boivin

Number 105, Fall 2013

La société du spectacle
The Society of the Spectacle

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/70039ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Boivin, J. (2013). Au centre de la scène : récupérer l'objet dans le discours de
Guy Debord / Center Stage: Recuperating the object in Debordian discourse.
Espace Sculpture, (105), 20–23.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 2013

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit
(including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be
viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Au centre de la scène: **recupérer l'objet**
dans le discours de Guy DEBORD
Center Stage: Recuperating the object
in Debordian discourse

Julie BOIVIN

La critique que fait Guy Debord de l'aliénation de notre société de consommation, aux prises avec l'illusion d'une vie axée sur la marchandise et les désirs fantasmés, permet de comprendre plusieurs des malheurs et des erreurs engendrés par un tel système. Mais c'est également une critique, je crois, qui vilipende les objets et empêche une meilleure compréhension de la relation que nous entretenons avec eux. Son livre, par exemple, *La Société du spectacle*, déplore que le monde capitaliste moderne ne soit qu'un spectacle illusoire de la vie réelle, où les interactions entre les personnes ont été réduites à de simples médiations passant par les images et les objets¹.

Debord explique, en outre, comment cette vie spectaculaire nous est imposée par le marché des biens de consommation, qui n'est pas un reflet de la vie réelle ou des besoins réels, mais plutôt une vision faite

Debord's critique of our alienated consumer society, which is caught within the illusion of a life of merchandise and fantasy desires, is useful for understanding the many woes and wrongs that this system engenders. But, I believe it is also a critique that vilifies objects and hinders a better comprehension of our relation with them. For instance, *La Société du spectacle* deplores how modern capitalist society projects an illusionistic spectacle of real life in which all interactions between persons have been reduced to mediations by images or objects.¹

Debord also explains how the commodity market thrusts spectacular life at us: this is not a reflection of real life or actual needs but a vision made to enslave people in

Cynthia DINAN-MITCHELL,
Saloon Story III, 2011. Galerie
L'Œil de Poisson, Québec.
Photo: ASSELIN.



pour obnubiler les gens et les enfermer dans leurs conditions, les privant de toute distance critique². En bref, Debord accuse les produits d'isoler les individus et déplore le manque de relations possibles que nous pourrions avoir mutuellement, et cela à cause de la marchandisation³. Il ressort donc du projet de Debord une véritable haine des objets, toujours perçus comme des biens de consommation ou des produits issus de l'univers capitaliste.

Bien qu'elle recèle des points valables—et je ne cherche pas à glorifier les actions des agressifs marchés néocapitalistes—, la théorie de Debord induit un certain mépris, voire une peur de la matérialité et de l'objet. Assurément, nos rapports avec les objets ont toujours été importants: ils furent nos outils et nos prothèses, et même des extensions de nous-mêmes (pensons aux lances et aux flèches). Le produit, quant à lui, est un objet dépendant des aspects économiques du marché. Dès lors, je me demande si l'objet et les relations que nous entretenons avec lui ne pourraient être soustraits au rôle qu'ils jouent sur la scène du spectacle debordien. Une telle perception péjorative des objets, perçus en opposition aux sujets, ne permet pas une conception de l'existence qui serait plus proche de l'agencement deleuzien⁴. Je désire donc «complexifier» la notion de Debord qui veut que nous soyons totalement aliénés par l'objet.

La position de Debord quant à notre aliénation collective sous-tend une hiérarchie dans les rapports: ceux entre humains seraient au sommet, alors que ceux que nous avons avec des objets inanimés seraient tout en bas de l'échelle. Par conséquent, un autre problème avec *La Société du spectacle* est qu'elle privilégie le sujet et, ce faisant, elle instaure une forte polarisation objet/sujet. Dans une autre perspective, la théorie de la *matière vibrante* proposée par Jane Bennett dans *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* gomme une pareille division en redonnant un pouvoir d'action au non-humain, et vient

their current condition and hypnotize them from having any critical distance.² In short, Debord blames products for isolating people and deplores the lack of any possible relations we may have with each other due to merchandising.³ Thus from Debord's project emerges a distinct loathing for objects since these are always understood as commodities or products caught up in the capitalist market.

Albeit these are valid points and I am not lauding the actions of aggressive neo-capitalist markets, Debord's theory instills a certain disregard and even fear of materiality and objecthood. Yet our relations with objects have always been strong. Objects have been our tools and prostheses and even self-extensions (think of a spear or arrow). The product, on the other hand, is the object caught up in the economics of the market. Therefore, I want to ask, can the object and our relation to it be saved from playing a part on the stage of Debordian spectacle? Such a pejorative view of objects as being opposed to subjects does not allow for a conception of being that is closer to a Deleuzian assemblage.⁴ I therefore want to complicate Debord's notion that we are completely alienated by the object.

Debord's critique of our alienation from each other in fact creates a hierarchy of relations, locating human to human ones at the top and those with inanimate things at the bottom. Therefore, another problem with *La Société du Spectacle* is that it privileges the subject and is, in fact, very much a polarization of the object/subject. On the other hand, the theory of vibrant material that Jane Bennett proposes in *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* erases such a divide by reinstating agency to the non-human and consequently validating potential relations we may have with it.⁵ Unlike Debord, Bennett proposes that relations and affects between innate matter and animate matter are just as important as between human and human, a proposition in my view that is much more horizontal than hierarchical.⁶

Bennett suggests that instead of viewing the subject as the only affecting agent, we should consider a “swarm of vitalities,” made up of all things that interact together to form a group or whole, where each element is an actor with some capacity to affect the other parts to which it relates.⁷ If we consider objects as part of our extended selves, our relation to these will not necessarily be one of consumer/commodity and can instead become a positive one. It is therefore useful to recognize that objects have a certain amount of agency or power of affect that causes other things to react as this helps us understand the roles objects play in our assemblage or make up.⁸ This is why it is also important to bring to our attention the objects and images that make up and are a part of our environment because these can help us forge meaningful socio-spatial relationships and even aid in creating our identities.

Quebec artist Cynthia Dinan-Mitchell's installations do just this: they bring to the forefront a slew of images and objects, which construct decorative environments that encourage us to question our relation to objects and spaces. For instance, if we consider her installations *Saloon Story III* (2011) and *Western Wasabi* (2012) we can observe this play between autonomous individual parts and assemblage of wholes.⁹ The autonomy of the parts resides in the difference we notice between the elements such as the various media employed (pottery, print, decorative objects), the textures (from paper to textiles and flocking), the degrees of shades and patterns (bright citrus yellow to gold



Cynthia DINAN-MITCHELL, *Saloon Story III*, 2011. Galerie L'Œil de Poisson, Québec.
Photo: ASSELIN.

donc valider les possibles relations que nous pouvons avoir avec lui⁵. Contrairement à Debord, Bennett avance que les rapports et les affects entre matière inerte et matière animée sont aussi importants que ceux entre humains; une proposition qui, à mon sens, est beaucoup plus horizontale que hiérarchique⁶.

Selon Jane Bennett, au lieu de voir le sujet comme le seul agent en cause, nous devrions considérer un «essaim de vitalités» constitué de toutes les choses qui interagissent entre elles pour former un regroupement ou un tout; un tout où chaque composante est active et a le pouvoir d'affecter les autres parties avec lesquelles elle est en relation⁷. Si nous considérons les objets comme des extensions de nous-mêmes, notre rapport à eux ne se définira pas nécessairement comme en étant un consommateur/marchandise et pourra, au contraire, se révéler positif. Il convient donc de reconnaître que les objets ont un certain potentiel d'action—ou puissance d'affect—qui mène d'autres choses à réagir, ce qui nous aide à mieux comprendre les rôles que jouent les objets dans notre assemblage ou notre composition⁸. C'est pourquoi il est important de considérer les objets et les images qui constituent notre environnement et y participent, car ils peuvent nous aider à créer des relations socio-spatiales significatives, voire à façonner notre identité.

C'est exactement ce que font les installations de l'artiste de Québec Cynthia Dinan-Mitchell: elles mettent à l'avant-plan un flot d'images et d'objets qui construisent des environnements décoratifs, lesquels nous aident à questionner notre relation avec objets et l'espace. Dans *Saloon Story III* (2011) et *Western Wasabi* (2012), par exemple, nous pouvons observer ce jeu entre les parties individuelles autonomes et les assemblages globaux⁹. L'autonomie des parties réside dans cette différence que nous percevons entre les éléments, comme les divers médiums utilisés (poterie, impression, objets décoratifs), les textures (du papier au textile et au flocage), les degrés de tons et les variétés des motifs (du jaune citron brillant au doré et du vichy aux motifs floraux) aussi bien que les rôles dévolus aux divers objets. Toutes ces différences confèrent aux éléments une distinction sémantique et une singularité. Ici, nous sommes obligés de mettre en œuvre un jeu avec les objets, un jeu qui incite le regard à percevoir à la fois l'altérité et les similitudes entre les éléments¹⁰. En effet, nous percevons les interrelations entre ces éléments à cause du fond jaune unificateur, ainsi que du vocabulaire formel occidental/oriental qui, à la manière des ensembles décoratifs que l'on trouve sur le marché, définit un style qui a infiltré l'ensemble des éléments. Ultimement, bien que nous percevions les différences, les oppressants liens entre les éléments en viennent à mettre l'accent sur les assemblages dont ils font partie.

Grâce à ces installations, non seulement prend-on conscience qu'il existe une relation entre tous ces objets, mais qu'il est aussi possible d'observer leur «affect». On trouve dans les détails des objets et des imprimés cette même tension que dans la juxtaposition incongrue Orient/Occident, ainsi que dans le jumelage inhabituel et déconcertant où des cowboys se mêlent aux samourais et aux geishas. La tension issue de ces personnages divergents, que l'on peut observer dans le détail des motifs décoratifs, est un puissant rappel que, dans chaque relation entre des éléments, il y a une histoire qui se déploie—et qu'elle relève de l'affect.

De plus, Dinan-Mitchell transforme la galerie en une sorte d'espace habité «commissarié» où l'on ne peut plus observer de distinction sémiotique et de différence spatiale entre l'œuvre et le mur de la galerie ou le spectateur. Au contraire, cela forme un environnement qui métamorphose la galerie, enveloppe et incorpore le spectateur, accentuant

and gingham to flowery prints) as well as the various objects' intended functions. All these differences bring a semantic distinction and individuality to the elements. Here we are forced to play a game with the objects, one that invites the gaze to spot both alterity and similitudes between elements.¹⁰ Indeed, we perceive the interconnections between elements due to the unifying yellow background and the Western/Eastern lexicon formed into a pattern that, in the hallmark of true decorative sets, finds its way onto all the elements. Ultimately, though we spot the differences, the overwhelming connections between the elements come to highlight the assemblage they are all part of.

Through Dinan-Mitchell's installations, not only do we become aware that there is a connection between all these objects but we can also observe the affect of objects. We find in the details of objects and prints a certain analogical tension in the representation of the incongruent juxtaposition of East meets West and this baffling unfamiliar mixture of cowboy meets samurai/geisha. This tension between battling characters at the micro level of the decoration is a potent reminder that in each relation between elements there is a story that deploys, one of affect.

Furthermore, Dinan-Mitchell transforms the gallery space into an almost curated home space where the work no longer has a distinct semiotic and spatial difference from the gallery wall or the viewer. Instead, it forms an environment that envelops and incorporates the viewer and transforms the gallery, stressing the fact that we are part of these intimate relations. The relation is no longer one of a passive viewer looking at a work from a distance,



Cynthia DINAN-MITCHELL, *Western Wasabi*, 2012. Galerie Plein Sud, Longueuil. Photo: Guy L'HEUREUX.

Cynthia DINAN-MITCHELL, *Western Wasabi*, 2012. Galerie Plein Sud, Longueuil.
Photo: Guy L'HEUREUX.



le fait que nous sommes partie prenante de ces intimes relations. La relation n'est plus celle d'un visiteur passif observant une œuvre à distance, mais plutôt de quelqu'un qui est inclus dans l'œuvre et dans tout l'ensemble. Bref, dans une telle installation, nous pouvons reconnaître que, à l'instar des objets avec qui nous partageons l'espace, nous faisons tous partie d'assemblages.

Les installations de Dinan-Mitchell ramènent notre attention sur l'objet et la matérialité mais, à l'inverse de Debord, ce n'est pas une relation où sont accentuées les dichotomies entre objet et sujet. Ses installations favorisent plutôt une certaine prise de conscience de l'espace environnant: elles constituent et construisent cet environnement. En jouant sur la sérialité, l'artiste accentue intentionnellement les liens entre les éléments dans un lieu donné; elle nous rappelle que ceux-ci non seulement s'influencent les uns les autres, mais qu'ils ont aussi le pouvoir de nous affecter personnellement. Elle nous rappelle ultimement que les espaces sont créés et que nous en faisons partie autant qu'ils font partie de nous. Dans l'ensemble des relations qui prennent place dans un tel environnement décoratif, nous sommes tous acteurs et objets; nous sommes tous, pour reprendre les termes de Bennett, de la *matière vibrante*.

L'objet de consommation décoratif produit sans doute des divisions sociales en renforçant l'écart entre les classes, ainsi que l'aliénation de la marchandise face à la personne qui la fabrique. Mais, en même temps, il faut admettre que les objets peuvent engendrer des espaces et des rapports intimes avec leurs propriétaires. Bien que, dans ces installations, ils ne soient pas nécessairement spécifiques aux expériences personnelles des visiteurs, les images et les objets sont néanmoins des témoins d'un vocabulaire familier relié à la décoration intérieure. C'est pourquoi les installations de Dinan-Mitchell peuvent évoquer nos relations intimes avec les objets dans l'espace. Peut-être sont-ce des espaces spectaculaires—dans le sens où les espaces intérieurs peuvent révéler des constructions identitaires—, mais ils ne sont pas spectaculaires au point d'être dénués de relations significatives. ←

Traduction : S.F.

Julie BOIVIN vit à Barcelone, Espagne. Doctorante en histoire de l'art à l'Université de Toronto, elle détient un baccalauréat et une maîtrise en histoire de l'art de l'Université Concordia, à Montréal. Elle s'intéresse à l'ontologie de l'ornement et aux relations entre espace, identité et perception.

but instead one of being incorporated into the work and the whole ensemble. In short, such an installation can bring to our attention the fact that we, along with objects in our space, are all part of assemblages.

Dinan-Mitchell's installations draw our attention to the object and materiality, but, unlike Debord, it is not a relation of dichotomies stressed between object and subject. Rather, her installations bring a certain awareness of the space surrounding us and in fact they work to make up and construct that environment. By playing with seriality, she intentionally stresses the connections between elements in a given environment and reminds us that these not only affect each other but also have the capacity to affect us. Ultimately, we are reminded that spaces are created and that we are as much a part of them as they are a part of us. In the relational whole of the decorative environment, we are all actors and all objects, we are all, to borrow Bennett's term, vibrant matter.

The decorative commodity can indeed divide society by strengthening the separation between classes and the alienation of the product with its maker. But at the same time, objects can create intimate spaces and intimate relations with their owners. Though the images and objects in these installations may not be specific to a viewer's personal experiences, they bespeak a familiar vocabulary of interior decoration. This is why Dinan-Mitchell's installations can recall our intimate relations with objects in space. Perhaps these are spectacular spaces in the sense that interior spaces can display identity constructions, but they are not so spectacular to be devoid of meaningful relations. ←

Julie BOIVIN lives in Barcelona, Spain and is a PhD candidate in art history at the University of Toronto. She holds both a Master's and BA degree in art history from Concordia University, Montreal. She is interested in the ontology of ornament, and relations between space, identity and perception.

NOTES

1. Guy Debord, *La Société du spectacle*, [Paris: Gallimard, 1992 (1967)], p. 21-22.
2. *Ibid.*, p. 20.
3. *Ibid.*, p. 37-38.
4. Voir/See: Claire Colebrook, *Gilles Deleuze: A Critical Reader* (London; New York: Routledge, 2002), p. 55-61. Pour une discussion du concept d'agencement chez Deleuze dans le contexte de cet article, voir aussi/For a discussion of the use of Deleuze's concept of assemblage in the context of this article see also Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (Durham, NC: Duke University Press, 2010), p. 22-24.
5. Bennett, *Vibrant Matter*.
6. Bennett, *Vibrant Matter*, p. 6. Expérimenter de manière non hiérarchique la relation entre les personnes et les autres «matérialités», c'est commencer à avoir une sensibilité plus écologique, ce qui constitue tout le propos de Bennett et l'amène à restaurer le potentiel d'action de la matière./To experience the relationship between persons and other materialities as non-hierarchical is to begin to have a more ecological sensitivity, which is Bennett's whole point and is why she restores agency to materiality. Voir/See: Bennett, *Vibrant Matter*, p. 10.
7. Bennett, *Vibrant Matter*, p. 32. Pour Bennett, un actant n'est ni un sujet ni un objet, mais un intervenant. Le terme est emprunté à Bruno Latour./For Bennett an actant is neither a subject nor an object but an intervenor. The term is borrowed from Bruno Latour. Voir/See Bennett, *Vibrant Matter*, p. 9.
8. Patricia Ticineto Clough, "Introduction," in *The Affective Turn: Theorizing the Social*, eds. Patricia Ticineto Clough, and Jean Halley (Durham: Duke University Press, 2007), p. 10.
9. *Saloon Story III* a été présentée en 2011 à L'Œil de Poisson (Québec); *Western Wasabi* a été présentée en 2012 à Plein Sud (Longueuil)./ *Saloon Story III* was shown in 2011 at L'Œil de Poisson, Quebec City and *Western Wasabi* was shown in 2012 at Plein Sud, Longueuil.
10. Mimi Hellman parle du potentiel de la sérialité dans l'ameublement et les objets décoratifs du XVIII^e siècle en France pour inciter le regard scopique à déceler les différences et les similitudes entre les choses./Mimi Hellman discusses the potential of seriality in furniture and decorative objects of 18th century France to invite the scopie gaze to spot the differences and similitudes between things. Voir/See Mimi Hellman "The Joy of Sets: The Uses of Seriality in French Interior," *Furnishing the Eighteenth Century What Furniture Can tell US about the European and American Past*, eds. Dena Goodman and Kathryn Norberg (New York, NY: Routledge, 2007), p. 142-143.