

Spectacle, Communication, and the End of Art

Le spectacle, la communication et la fin de l'art

Trevor Stark

Number 82, Fall 2014

Spectacle

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/72208ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Stark, T. (2014). Spectacle, Communication, and the End of Art / Le spectacle, la communication et la fin de l'art. *esse arts + opinions*, (82), 12–17.

SPECTACLE, COMMUNICATION, AND THE END OF ART



**LE SPECTACLE,
LA COMMUNICATION
ET LA FIN DE L'ART**

TREVOR STARK

Dans ses écrits à propos de la « rumeur » persistante de la « fin de l'art » dans le contexte de l'art et de la philosophie modernes depuis Hegel, Eva Geulen souligne la perpétuelle non-actualité de cette idée : « Dès lors qu'il est question d'une fin... ce qu'on en dit est soit prématuré, soit décalé... Car la fin a déjà eu lieu ou elle est encore à venir. Entretemps, l'échéance de la fin avance ou recule, et les délibérations à ce propos se poursuivent¹. » Cette dualité est essentielle pour comprendre la place de l'art dans la critique du spectacle formulée par Guy Debord : pour les situationnistes, l'art est à la fois déjà chose du passé et en manque d'une fin ponctuelle et authentique.

Lors de sa fin « spectaculaire », l'art voit son cadavre préservé en tant qu'institution autonome, mais sa plus haute vocation est évacuée : alors qu'il promettait jadis l'avènement de nouvelles formes de communication ainsi que de nouvelles façons de se représenter le monde et d'entrer en relation avec lui, l'art sous le règne du spectacle est conservé comme un objet de vénération moribond dans des musées devenus mausolées ou exhibé comme un gadget à la mode, ou encore fait l'objet d'investissements spéculatifs dans le monde de l'art, volet particulièrement élitiste de l'industrie du divertissement. À l'opposé, les situationnistes prônent la nécessité de la réalisation historique de la destruction de l'art que l'avant-garde n'a pas su mener à bien : selon Debord, les dadaïstes et les premiers surréalistes ont critiqué les formes et les normes de la culture bourgeoise au point de contester l'existence même de l'art comme sphère séparée du reste de la vie sociale. Mais Debord affirme que les avant-gardes n'ont pas été assez loin, car elles ne sont pas passées d'une opposition *esthétique* aux modes de représentation de la société bourgeoise à une opposition *politique* aux fondements économiques de cette société. Les situationnistes ont repris à leur compte les rêves de l'avant-garde et la critique marxiste de l'aliénation, qu'ils considéraient comme les deux moitiés d'un même projet, dans le but d'accomplir le « dépassement et la réalisation de l'art », c'est-à-dire son abolition en tant que spécialisation distincte et la réalisation de sa promesse de libération directement dans la vie. Au lieu de produire de la poésie au service de la révolution, Debord propose que « la révolution [soit] au service de la poésie² ».

Cette tendance utopique dans l'esthétique bourgeoise occidentale, il est vrai, a une longue histoire, qui remonte aux *Leçons d'esthétique* de Hegel, où le philosophe proclamait que l'art n'était « plus la forme la plus élevée sous laquelle la vérité affirme son existence³ ». Pour dire les choses de façon schématique, Hegel croyait que l'art avait atteint son point d'unité suprême avec la sculpture grecque classique et qu'il allait inévitablement être remplacé par la philosophie comme moyen d'accéder à l'absolu ou de l'incarner. Comme l'a écrit Fredric Jameson, selon Hegel, l'art évoluait vers « l'abolition de l'esthétique considérée pour elle-même et mue par sa propre dynamique interne, l'autotranscendance de l'esthétique pour atteindre... la splendeur et la transparence de la notion utopique hégélienne de philosophie en soi, la conscience historique d'un présent absolu⁴ ». Jameson, toutefois, soutient que le concept « apparemment erroné » de Hegel, quand on le lit rétrospectivement à travers Marx, propose une vision plus riche de la fin : « La dissolution de l'art dans la philosophie implique une autre "fin" pour la philosophie : sa diffusion et son expansion dans toutes les sphères de la vie sociale de manière à ne plus constituer une discipline distincte, mais l'air même que nous respirons et l'essence même de la sphère publique et de la collectivité. Autrement dit, la philosophie trouverait sa fin non pas en ne devenant rien, mais en devenant tout⁵. »

Writing about the recurrent "rumour" of the "end of art" in modern art and philosophy since Hegel, Eva Geulen emphasized its perpetual untimelessness: "As long as one speaks of an end... speech is either precipitous or belated.... For either the end has already occurred or it is still to come. In the meantime, which the end displaces either forward or backward, the notorious talk of the end circulates."¹ This duality is crucial to understanding the place of art within the critique of spectacle developed by Guy Debord: for the Situationists, art was already a thing of the past *and* in need of its punctual and authentic end.

In its "spectacular" end, the corpse of art is preserved as an autonomous institution but with its highest vocation voided: once promising the development of new forms of communication, new ways of picturing and engaging with the world, art under the reign of spectacle is either enshrined as a moribund object of veneration in the museum as mausoleum, or propped up as novelty or speculative investment in the art world, that most rarefied branch of the entertainment industry. Conversely, the Situationists positioned themselves as the historical realization of the avant-garde's stalled destruction of art: the Dadaists and early Surrealists, for Debord, had critiqued the forms and norms of bourgeois culture to the point of contesting the existence of art as a sector separate from the rest of social life. But, Debord asserted, the avant-gardes had not gone far enough, had not passed from an *aesthetic* opposition to bourgeois society's modes of representation to a *political* opposition to that society's economic foundation. The Situationists would take the dreams of the avant-garde and the Marxist critique of alienation as two halves of the same project, seeking to accomplish the "supersession and realization of art"—its abolition as a separate specialization and the realization of its liberatory promise directly in life. No longer producing poetry at the service of revolution, Debord sought "revolution at the service of poetry."²

This utopian strain in bourgeois Western aesthetics, it is true, has a long pre-history, going back to Hegel's *Lectures on Aesthetics* where the philosopher proclaimed that art was "no longer the highest mode in which truth fashions an existence for itself."³ To put it schematically, for Hegel, art had reached its point of ultimate unity in Classical Greek sculpture and was destined to be displaced by philosophy as the means of accessing or embodying the Absolute. As Fredric Jameson has written, art for Hegel was propelled toward "the abolition of the aesthetic by itself and under its own internal momentum, the self-transcendence of the aesthetic towards... the splendour and transparency of Hegel's utopian notion of philosophy itself, the historical self-consciousness of an absolute present."⁴ For Jameson, however, Hegel's "seemingly misguided" concept, when read retrospectively through Marx, holds a richer vision of the end: "The dissolution of art into philosophy implies a different kind of 'end' of philosophy—its diffusion and expansion into all the realms of social life in such a way that it is no longer a separate discipline but the very air we breathe and the very substance of the public sphere itself and of the collectivity. It ends, in other words, not by becoming nothing, but by becoming everything."⁵

In Jameson's reading of Hegel, the coterminous ends of art and of philosophy imply an infinite expansion onto the terrain of everyday life, a movement abolishing specialization in the discovery of authentic modes of being together, the very substance of collectivity.

For Debord, Hegel's pronouncement that art "considered in its highest vocation, is and remains for us a thing of the past" had been vindicated by the history of modern art.⁶ But whereas philosophy had been the *telos*

1. Eva Geulen, *The End of Art: Readings in a Rumor After Hegel*, Stanford, Stanford University Press, 2006, p. 1. [Trad. libre]

2. Internationale situationniste, « All the King's Men », *Internationale situationniste*, n° 8 (janvier 1963), p. 31.

3. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, vol. 1, Paris, Champs-Flammarion, 1979, p. 152.

4. Fredric Jameson, *The Cultural Turn*, Londres, Verso Press, 1998, p. 77. [Trad. libre]

5. Ibid., p. 81-82. [Trad. libre]

1. Eva Geulen, *The End of Art: Readings in a Rumor After Hegel* (Stanford: Stanford University Press, 2006), 1.

2. SI, "All the King's Men," in *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*, ed. Tom McDonough (Cambridge, MA: MIT Press, 2002), 155.

3. Quoted in Fredric Jameson, *The Cultural Turn* (London: Verso Press, 1998), 82.

4. Ibid., 77.

5. Ibid., 81-2.

6. Quoted in Geulen, *End of Art*, 10.

Dans la lecture que fait Jameson de Hegel, les fins coïncidentes de l'art et de la philosophie impliquent leur expansion infinie sur le terrain de la vie quotidienne, un mouvement vers l'abolition de la spécialisation par la découverte de modes authentiques d'être ensemble, l'essence même de la collectivité.

Pour Debord, l'histoire de l'art moderne a donné raison à Hegel quand il affirme que l'art « reste... quant à sa suprême destination une chose du passé⁶ ». Mais tandis que la philosophie est le *telos* du schéma historique de Hegel, Debord affirme la nécessité de « posséder effectivement la communauté du dialogue et le jeu avec le temps qui ont été représentés par l'œuvre poético-artistique⁷ ». Ainsi, la fin de l'art selon Debord substitue à l'Idée ou Absolu métaphysique de Hegel un idéal strictement matérialiste de communauté et de dialogue social ; c'est dans le passage de la représentation à la *praxis*, vue comme un appel à l'action révolutionnaire, que l'art peut réaliser sa mission historique et « se dissoudre ». Irréductible à une subordination simpliste de l'art au politique – ou vice versa – que l'on attribue souvent à Debord, cette vision implique une relation dialectique entre les deux, chacun contenant la vérité de l'autre. Dans un tract situationniste particulièrement admirable de 1963, on imaginait qu'« entre les périodes révolutionnaires où les masses accèdent à la poésie en agissant... les cercles de l'aventure poétique restent les seuls lieux où subsiste la totalité de la révolution, comme virtualité inaccomplie mais proche, ombre d'un personnage absent⁸ ».

L'exemple suprême de communion historique entre l'art et la révolution, pour Debord, a été le déroulement conjoint de la révolution artistique des dadaïstes allemands et de la révolution sociale menée par la Ligue spartakiste de Rosa Luxemburg au cours des années suivant immédiatement la fin de la Première Guerre mondiale. Dans un éditorial de 1962, on affirme que « le dadaïsme authentique a été celui d'Allemagne... [dans la mesure que] il a eu partie liée avec la montée de la révolution allemande après l'armistice de 1918⁹ ». Toutefois, après l'écrasement de la révolution allemande, les dadaïstes se sont retrouvés « immobilisés », comme l'affirme Debord dans *La société du spectacle*, « enfermés dans le champ artistique même dont ils avaient proclamé la caducité¹⁰ ». Pour Debord, l'« anéantissement formel » des dadaïstes a exprimé *négativement* ce que le mouvement révolutionnaire moderne allait devoir découvrir *positivement*, à savoir que « le langage de la communication s'est perdu » et qu'« un langage commun doit être retrouvé... dans la praxis, qui rassemble en elle l'activité directe et son langage¹¹ ».

Pour Debord, la « révolte spontanée » des peuples opprimés dans le monde entier, dont la lutte des Congolais contre le pouvoir colonial belge constitue un parfait exemple, était, plutôt que l'« anticommunication » de l'art des néo-avant-gardes américaine et européenne, « la suite la plus digne du dadaïsme, sa légitime succession », parce que la révolte congolaise constituait l'appropriation du « langage extérieur des maîtres comme poésie, et mode d'action » par un peuple « tenu, plus que partout ailleurs, dans l'enfance¹² ». Selon la vision globale des situationnistes, de telles manifestations explosives d'une volonté d'autodétermination à l'échelle planétaire étaient fondamentalement liées à « ce projet et cette critique *inséparables* (chacun des termes faisant voir l'autre) » représentés par « tout le radicalisme dont furent porteurs le mouvement ouvrier, la poésie et l'art modernes en Occident (comme préface à une

of Hegel's historical schema, Debord argued for the necessity of taking “effective possession of the community of dialogue, and the playful relationship to time, which the works of the poets and artists have heretofore merely *represented*.”⁷ Debord's end of art therefore substitutes for Hegel's metaphysical Idea or Absolute a strictly materialist ideal of community and social dialogue; it is in the shift from representation to *praxis*, read as a call for revolutionary action, that art can realize its historical mission and dissolve itself in the process. Irreducible to the sort of simplistic subordination of art to politics—or vice versa—with which Debord is often charged, this vision implies a dialectical relationship between the two, each containing the truth of the other. One particularly beautiful Situationist tract from 1963 imagined that “between revolutionary periods when the masses accede to poetry through action... circles of poetic adventure remain the only places where the totality of revolution lives on, as an unfulfilled but immanent potentiality, as the shadow of an absent individual.”⁸

The supreme example of the historical consonance of art and revolution, for Debord, was linkage of the artistic revolution of the German Dadaists with the social revolution of Rosa Luxemburg's Spartacist League in the years directly following the end of World War I. An editorial from 1962 claims that “the genuine dadaism was that of Germany... [to the extent that] it had been bound up with the rise of the German revolution after the 1918 armistice.”⁹ However, with the quashing of the German revolution, the Dadaists found themselves “immobilized,” as Debord states in the *Society of the Spectacle*, “trapped within the very artistic sphere that they had declared dead and buried.”¹⁰ For Debord, the “formal annihilation” of the Dadaists had expressed *negatively* what the modern revolutionary movement had to discover *positively*, namely that “the language of real communication has been lost” and that “a new common language has yet to be found... in a praxis embodying both an unmediated activity and a language commensurate with it.”¹¹

For Debord, the “spontaneous revolt” of oppressed people across the world, exemplified by the Congolese struggle against Belgian colonial rule, rather than the “anticommunication” of American and European neo-avant-garde art, was “Dadaism's most worthy sequel, its legitimate heir,” because it constituted the appropriation of the “foreign language of the masters as poetry and as a form of action” on the part of a people “held, more than anywhere else, in a state of childhood.”¹² In the global view of the Situationists, such outbursts of self-determination across the world were fundamentally allied with the “*inseparable*, mutually illuminating project” represented by “all the radicalism borne by the workers movement, by modern poetry and art in the West (as preface to an experimental research toward a free construction of everyday life), by the thought of the period of the supersession and realization of philosophy (Hegel, Feuerbach, Marx) and by the emancipatory struggles from the Mexico of 1910 to the Congo of today.”¹³ All were directed toward a rediscovery that “communication... in all cases, accompanies intervention in events and the transformation of the world” and the denunciation of “all unilateral ‘communication,’ in the old art as in the modern reification of information.”¹⁴ In the contemporary opposition to the society of the spectacle, it was communication that had to be rediscovered, for “communication... is the ruin of all separated power” and “where there is communication, there is no State.”¹⁵

The Situationist concept of communication provides a useful corrective to the common misinterpretations of the spectacle as a synonym

6. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Introduction à l'esthétique*, vol. 1, Paris, éditions Aubier-Montaigne, 1964, p. 43.

7. Guy Debord, « La société du spectacle », *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 846.

8. Internationale situationniste, « All the King's Men », *Internationale situationniste*, n° 8 (janvier 1963), p. 31.

9. Internationale situationniste, « Communication prioritaire », *Internationale situationniste*, n° 7 (avril 1962), p. 22-23.

10. Guy Debord, op. cit., p. 847.

11. Ibid., p. 845-846.

12. Internationale situationniste, « Communication prioritaire », *Internationale situationniste*, n° 7 (avril 1962), p. 23.

7. Guy Debord, *The Society of the Spectacle* (New York: Zone Books, 1994), 133.

8. SI, “All the King's Men,” 155.

9. SI, “Priority Communication,” in McDonough, *Guy Debord*, 132–33.

10. Debord, *Society of the Spectacle*, 136.

11. Ibid., 133.

12. SI, “Priority Communication,” 133.

13. SI, “Address to Revolutionaries of Algeria and of all Countries,” in *Situationist International Anthology*, ed. Ken Knabb (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981), 149.

14. SI, “Priority Communication,” 133; SI, “All the King's Men,” 154.

15. SI, “All the King's Men,” 154.



MANIFESTATIONS ÉTUDIANTES | STUDENT PROTESTS, ARCHICONTRE, MONTRÉAL, PRINTEMPS | SPRING 2012.
PHOTO : © MARIO JEAN / MADOC



MANIFESTATIONS ÉTUDIANTES | STUDENT PROTESTS, MARCHÉ DU CRÈVE, MONTRÉAL, PRINTEMPS | SPRING 2012.
PHOTO : © MARIO JEAN / MADOC

recherche expérimentale sur la voie d'une construction libre de la vie quotidienne), la pensée de l'époque du dépassement de la philosophie et de sa réalisation (Hegel, Feuerbach, Marx), les luttes d'émancipation depuis le Mexique de 1910 jusqu'au Congo d'aujourd'hui¹³ ». Elles allaient permettre de redécouvrir que « la communication... dans tous les cas, fait route avec l'intervention sur les événements, la transformation du monde¹⁴ » et la dénonciation de « toute "communication" unilatérale, dans l'art ancien comme dans l'informationnisme moderne¹⁵ ». Dans l'opposition contemporaine à la société du spectacle, c'est la communication qui devait être redécouverte, car « la communication... ruine tout pouvoir séparé » et « là où il y a communication, il n'y a pas d'État¹⁶ ».

Le concept situationniste de communication permet de corriger les interprétations erronées du spectacle que l'on retrouve couramment, selon lesquelles ce dernier serait un synonyme des médias de masse, un construit découlant d'un supposé préjugé antivisuel ou le fruit d'une séparation naïve entre représentation aliénée et spontanéité créative. Si Debord définit le spectacle comme « une négation de la vie qui est devenue visible¹⁷ », son contraire n'est pas un simple refus de l'image, mais plutôt une conception de la vie et de la subjectivité fondée sur la communication et la communauté. « Il faut mener à leur destruction extrême toutes les formes de pseudocommunication », proclame Debord, « pour parvenir un jour à une communication réelle directe (dans notre hypothèse d'emploi de moyens culturels supérieurs : la situation construite)¹⁸ ». Lorsqu'il accorde la priorité à la communication, Debord est encore une fois très près de Marx, qui affirmait ceci dans ses *Thèses sur Feuerbach* : « Mais l'essence humaine n'est pas une abstraction inhérente à l'individu singulier. Dans sa réalité effective, elle est l'ensemble

• for the mass media, a construct borne of an alleged anti-visual bias, or a
• naïve split between alienated representation and creative spontaneity.
• If Debord defined the spectacle as “a negation of life that has *invented a*
• *visual form for itself*,” then its opposite was not just a refusal of the image,
• but a concept of life and of subjectivity based upon communication and
• community.¹⁶ “One must lead all forms of pseudocommunication to their
• utter destruction,” Debord proclaimed, “to arrive one day at real and direct
• communication (in our working hypothesis of higher cultural means: the
• constructed situation).”¹⁷ In his prioritization of communication, Debord
• is again very close to Marx, who asserted in *Theses on Feuerbach*, “The
• human essence is no abstraction inherent in each single individual. In its
• reality it is the ensemble of the social relations.”¹⁸ That is, Marx's vision
• of the “human essence” is one which is “transindividual,” in Étienne
• Balibar's terms, one which exists only practically *between* individuals
• and not as a transcendental a priori.¹⁹ Debord likewise asserts that “com-
• munity... is the *true social nature* of man, human nature,” and pits the
• entire Situationist project against spectacle's drive “to *restructure society*
• *without community*.”²⁰ Communication, for Debord, is that which opens up
• interiorities and abolishes separation, founding the potential for commu-
• nity as a space for the subject and for life against capital.

• This most utopian and “impractical” aspect of Debord's thought—the
• linkage of the end of art with the birth of communication—may para-
• doxically be the aspect of the Situationist project that retains the most
• promise for the present. For if the “festive” modes of communication
• that spread during May 1968 were, for Debord, “a *rejection* of art that did
• not yet know itself as the historical *negation* of art,” the same “diffusion
• and expansion” of the aesthetic impulse runs through contemporary
• contestations from Occupy to the Québec student protests of 2012.²¹

13. Internationale situationniste, « Adresse aux révolutionnaires d'Algérie et de tous les pays », *Internationale situationniste*, n° 10 (mars 1966), p. 45-46.

14. Internationale situationniste, « Communication prioritaire », *Internationale situationniste*, n° 7 (avril 1962), p. 23.

15. Internationale situationniste, « All the King's Men », *Internationale situationniste*, n° 8 (janvier 1963), p. 30.

16. Ibid.

17. Guy Debord, op. cit., p. 768.

18. Guy Debord, « Thèses sur la révolution culturelle », *Internationale situationniste*, n° 1 (juin 1958), p. 21.

16. Debord, *Society of the Spectacle*, 14.

17. Debord, “Theses on Cultural Revolution,” in McDonough, *Guy Debord*, 65.

18. Karl Marx, *The Marx-Engels Reader*, ed. Robert C. Tucker (New York: WW Norton & Co., 1978), 145.

19. Étienne Balibar, *The Philosophy of Marx*, trans. Chris Turner (London: Verso Press, 1995), 31.

20. Debord, “The Decline and Fall of the Spectacle-Commodity Economy,” in Knabb, *Situationist International Anthology*, 160; Debord, *Society of the Spectacle*, 137.

21. SI. “The Beginning of an Era,” in Knabb, *Situationist International Anthology*, 226.

des rapports sociaux¹⁹. » Ainsi, Marx voyait l'« essence humaine » comme étant « transindividuelle », pour reprendre le terme d'Étienne Balibar, c'est-à-dire qu'elle n'existe que sur le plan pratique *entre* les individus et n'est pas un *a priori* transcendant²⁰. De même, Debord affirme que « la communauté... est la *vraie nature sociale* de l'homme, la nature humaine²¹ », et positionne l'ensemble du projet situationniste à l'encontre de l'aspiration du système spectaculaire à réaliser « *une restructuration sans communauté*²² ». Pour Debord, la communication est ce qui ouvre les intériorités et abolit les séparations et qui, par conséquent, rend possible la communauté en tant qu'espace faisant place au sujet et à la vie, contre le capital.

Cet aspect des plus utopiques et « inapplicables » de la pensée de Debord – le lien entre la fin de l'art et l'avènement de la communication – pourrait paradoxalement être l'élément du projet situationniste qui demeure le plus prometteur pour le présent. Car si les modes « festifs » de communication qui ont vu le jour durant Mai 68 constituaient, pour Debord, « un refus de l'art qui ne se connaissait pas comme sa négation historique²³ », on retrouve cette même « diffusion et expansion » de l'impulsion esthétique dans les contestations contemporaines, du mouvement Occupy aux manifestations étudiantes qui ont eu lieu au Québec en 2012. Par ses épisodes d'exubérance et de violence, ses appropriations créatives de l'espace urbain, ses perturbations de l'ordre sonore de la ville lors des concerts de casseroles, la diffusion d'une multitude de dépliant et d'affiches, ainsi que l'organisation de manifestations en ligne, le mouvement du Québec a dépassé la revendication initiale de gel des droits de scolarité et donné naissance à des communautés qui transcendaient la catégorie de l'étudiant. L'omniprésent symbole du carré rouge renvoyait de façon émouvante à l'appel lancé dans les années suivant la révolution bolchévique par Casimir Malevitch, qui établissait un lien entre l'élaboration d'un nouveau langage abstrait en art et la construction d'un nouvel ordre social : « Portez le carré noir comme symbole de l'économie mondiale; affichez un carré rouge dans vos ateliers comme symbole de la révolution mondiale dans les arts²⁴. » Ces protestations réclamant la préservation de certaines valeurs (comme le droit universel à l'éducation) menacées par la vision économiste du monde qui prévaut actuellement, et la création de nouveaux modes de communication permettant de mener ces protestations, correspondaient précisément à la concrétisation du rêve de Debord de réaliser directement, dans la vie, les ambitions historiques les plus élevées de l'art, mais *sans art*. Dans les moments où la trame même de la communication au quotidien se voit réinventée, il devient possible, pour paraphraser l'un des célèbres slogans de Mai 68, de prendre ses désirs pour la réalité.

[Traduit de l'anglais par Gabriel Chagnon]

19. Cité dans Étienne Balibar, *La philosophie de Marx*, Paris, éditions La Découverte, 2001, p. 17 et 28.

20. Étienne Balibar, op. cit., p. 31.

21. Guy Debord, « Le déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande », *Internationale situationniste*, n° 10 (mars 1966), p. 11.

22. Guy Debord, « La société du spectacle », *Œuvres*, p. 848.

23. Internationale situationniste, « Le commencement d'une époque », *Internationale situationniste*, n° 12 (septembre 1969), p. 4.

24. Les slogans de Malevitch sont apparus en première page du tract n° 1 de l'UNOVIS, à Vitebsk, le 1^{er} novembre 1920. Cité et traduit en anglais dans Eva Forgács, « Definitive Space: The Many Utopias of El Lissitzky's *Proun Room* », dans Nancy Perloff et Brian Reed (dir.), *Situating El Lissitzky*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2003, p. 54. [Trad. libre]

Trevor Stark est doctorant en histoire de l'art et de l'architecture à l'Université Harvard. Sa thèse porte sur la théorie du langage dans l'art d'avant-garde des années 1910 et s'intitule *Pour une expansion totale de la lettre : cubisme, dadaïsme, Mallarmé*. Sa plus récente publication est « *Complexio Oppositorum* : Hugo Ball and Carl Schmitt » dans le numéro 146 de la revue *October*.

In moments of exuberance and of violence, in creative appropriations of urban space and disruptions of the sonic order of the city by the *casseroles*, and in the abundance of leaflets, posters, and online manifestations, the movement in Québec exceeded the initial demands for tuition freeze and birthed communities transcending the category of the student. The omnipresent symbol of the *carré rouge* could not help but poignantly refer back to Kasimir Malevich's call in the years following the Bolshevik Revolution to link the construction of a new abstract language in art with the construction of a new social order: "Wear the black square as a sign of world economy; draw the red square in your workshops as a sign of the world revolution in the arts."²² These protests for the preservation of values (such as universal education) threatened by the economic worldview, and the creation of new modes of communication with which to conduct such protests, manifested precisely Debord's dream of realizing directly, in life, the highest historical ambitions of art, but *without art*. In moments when the very communicative fabric of everyday life is remade, to paraphrase one of May '68's famous slogans, these desires are taken for reality.

22. Malevich's slogans appeared on the front page of the *UNOVIS Leaflet*, no. 1, Vitebsk, November 1, 1920. Quoted and translated in Eva Forgács, "Definitive Space: The Many Utopias of El Lissitzky's *Proun Room*," in *Situating El Lissitzky*, eds. Nancy Perloff and Brian Reed (Los Angeles: Getty Research Institute, 2003), 54.

Trevor Stark is a PhD candidate in history of art and architecture at Harvard University, writing a dissertation on the theory of language in avant-garde art of the 1910s, titled "For a Total Expansion of the Letter: Cubism, Dada, Mallarmé." His most recent publication is "Complexio Oppositorum: Hugo Ball and Carl Schmitt" in *October* 146.