

Nouveaux Cahiers du socialisme



Réflexion situationniste sur l'art révolutionnaire et l'art capitaliste

David Beaudin Hyppia

Numéro 15, hiver 2016

Les territoires de l'art. Art et politique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/80881ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif d'analyse politique

ISSN

1918-4662 (imprimé)

1918-4670 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Beaudin Hyppia, D. (2016). Réflexion situationniste sur l'art révolutionnaire et l'art capitaliste. *Nouveaux Cahiers du socialisme*, (15), 120–128.

Réflexion situationniste sur l'art révolutionnaire et l'art capitaliste

DAVID BEAUDIN HYPPIA

Introduction

Si l'on peut affirmer que l'art passe inaperçu aux yeux des tyrans, on ne peut, en revanche, affirmer que le politique passe inaperçu aux yeux des artistes. L'art est émerveillement. On saisit pourquoi un simple coup de pinceau peut faire trembler, qu'une mélodie peut faire pleurer, et qu'un seul vers peut faire rêver.

Chez le surréaliste André Breton et le situationniste Guy Debord, on retrouve l'idée selon laquelle l'art ne peut être autre chose que la liberté. « Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore¹ », affirme André Breton dans le *Manifeste du surréalisme*. Un art qui ne serait pas porteur d'insoumission deviendrait-il alors un art obsolète ? Si l'art est simultanément le fruit d'une liberté qui s'inscrit dans la création et un appel à la liberté, alors il est aussi une lutte. Cela ne veut pas dire pour autant que l'artiste conçoit son art comme un objet de lutte politique. La dimension politique d'une œuvre renvoie à l'interprétation qu'on en donne et dépasse parfois l'idée que se fait l'artiste de son œuvre.

Plus qu'un art politique, peut-on envisager un art qui soit « révolutionnaire » ? Il en serait, selon nous, d'une posture radicale, non conformiste, déployant dans une pratique créatrice dissidente appelant explicitement à des changements politiques.

L'art de l'imaginaire en action

Le surréalisme comme le dadaïsme s'inscrivent historiquement dans un art qui s'oppose aux contraintes morales issues de la tradition, intention que l'on retrouve également chez les signataires du *Refus global*. Derrière cette dénonciation, on peut lire le rejet de l'ordre institué dans ses formes et les contraintes que ce dernier impose dans la manière de se représenter une œuvre et le travail qui sous-tend celle-ci. Lutter contre les codes normatifs traditionnels doit permettre de libérer l'imaginaire posant les fondements d'un art « imaginaire ».

1 André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1979 [1924], p. 14.



Couverture du *Refus global* par Jean-Paul Riopelle, 1948

Le *Manifeste du surréalisme*, le poème *Karawane* d'Hugo Ball, ceux de Claude Gauvreau, les œuvres dadaïstes et surréalistes, le cubisme, l'automatisme en écriture attestent de la réalité d'une génération d'artistes, toutes frontières confondues, déterminés à camper leurs démarches dans les marges. Ces groupes font partie d'un vaste mouvement d'avant-garde qui va se déployer sur les deux continents entre la fin de la Première Guerre et le début de la Seconde.

Pour André Breton, le surréalisme « déclare assez notre non-conformisme absolu pour qu'il ne puisse être question de le traduire au procès du monde réel comme témoin à décharge² ». Il faut dépasser le monde réel par une démarche

2 *Ibid.*, p. 60.

dont le déploiement aidera à la fois à le transcender et à le déconstruire. Guy Debord verra dans le surréalisme un paradoxe radical au sens où, en dépit de leur originalité, de telles idées seront dénaturées à l'usage, par et dans la manière même de produire des œuvres.

Le monde moderne a rattrapé l'avance formelle que le surréalisme avait sur lui. Les manifestations de la nouveauté dans les disciplines qui progressent effectivement (toutes les techniques scientifiques) prennent une apparence surréaliste : on a fait écrire, en 1955, par un robot de l'Université de Manchester, une lettre d'amour qui pouvait passer pour un essai d'écriture automatique d'un surréaliste peu doué. Mais la réalité qui commande cette évolution est que, la révolution n'étant pas faite, tout ce qui a constitué pour le surréalisme une marge de liberté s'est trouvé recouvert et utilisé par le monde répressif que les surréalistes avaient combattu³.

L'art d'avant-garde, en misant sur des procédés prétendument révolutionnaires, en serait donc venu à servir d'autres fins en omettant de réfléchir sur l'essence de l'acte créatif en soi. Que ce soit un robot ou un humain qui produit une œuvre textuelle, cela reste un exercice d'écriture automatique. Ce qui change, c'est le rapport à l'œuvre, à l'auteur-e, et à soi-même comme observateur ou observatrice.

Mais revenons à Breton : « Réduire l'imagination à l'esclavage, quand bien même il y irait de ce qu'on appelle grossièrement le bonheur, c'est se dérober à tout ce qu'on trouve, au fond de soi, de justice suprême. La seule imagination me rend compte de ce qui peut être, et c'est assez aussi pour lever un peu le terrible interdit; assez aussi pour que je m'abandonne à elle sans crainte de me tromper (comme si l'on pouvait se tromper davantage)⁴ ». Or, c'est précisément cette posture d'assujettissement que l'on retrouve chez le robot-artiste, lequel ne peut que pasticher le créateur. Le robot est simulacre, il imite et reproduit dans un processus déconnecté de l'univers symbolique en soumettant le spectateur et la spectatrice à réfléchir l'objet par sa seule présence matérialisée hors de toute intention ontologique inhérente à la dialectique sujet-objet. On serait ici en présence d'un art « insignifiant », parce que privé de la liberté instituant le rapport de l'artiste à son œuvre.

C'est ce qui poussera l'Internationale situationniste à déclarer qu'un « mouvement plus libérateur que le surréalisme ne peut pas se constituer facilement, parce que son caractère libérateur dépend maintenant de sa mainmise sur les moyens matériels supérieurs du monde moderne⁵ ». Dans leur analyse du capitalisme, les situationnistes appréhendent non seulement la récupération

3 Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action sur la tendance situationniste internationale*, Internationale situationniste, juin 1957, <<https://situationnisteblog.wordpress.com/2014/12/02/rapport-sur-la-construction-des-situations-1957>>.

4 Breton, *op. cit.*, p. 14-15.

5 *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, Paris, Éditions Champ libre, 1975, p. 5.

marchande, mais les effets d'un tel système sur ce qu'ils considèrent comme un art révolutionnaire. À leurs yeux, il importe de préserver un art d'exploration spontané dans ses formes, authentique dans ses intentions et animé de visées contestataires, seule voie originale contre l'industrie de la simulation esthétique et du faux inhérente au mode de production standardisé du capitalisme.

L'art comme marchandise

Or, c'est à partir des années 1950 avec l'apparition de la société de consommation de masse que le phénomène dénoncé entre dans une phase d'accélération. L'art surréaliste est produit en série et vendu à grande échelle. C'est le dépassement de la qualité d'une idée par la quantité de sa représentation objectivée. Telle est l'essence de la société du spectacle.

Guy Debord distingue trois phases à l'extension du capitalisme en son stade spectaculaire. D'abord, la dégradation de l'être en avoir⁶ qui conduirait à « un glissement généralisé de l'avoir au paraître, dont tout avoir effectif doit tirer son prestige immédiat et sa fonction dernière⁷ ». Il y aurait dislocation de l'être comme étant participatif (de, pour, et à lui-même) vers un avoir être qui, déterminé par une logique d'accumulation, est relégué à n'être que ce qu'il a, et donc pour se dépasser, il doit paraître être autre chose. Le paraître s'incarne ainsi dans le spectacle qui n'est que production du vide. Il abolit la nécessité d'une raison d'être, le simple fait qu'il soit présent suffit. Ce qui donne la particularité à l'art capitaliste d'être autosuffisant sans jamais être transcendant.



Il est ironique de retrouver, par exemple, le visage d'un révolutionnaire marxiste, le Che, sur un chandail produit en série. Pour Debord, le monde de production de masse qui sous-tend le capitalisme travestit la nature de l'œuvre et le travail de l'artiste. Ce qui devait faire rêver, endort, ce qui devait être remplacé, règne : « Dans le spectacle, image de l'économie régnante, le but n'est rien, le développement est tout. Le spectacle ne veut en venir en rien d'autre qu'à lui-même⁸ ». L'œuvre (la photographie d'un révolutionnaire) est ici

6 Debord, *op. cit.*, p. 770.

7 *Ibid.*

8 Guy Debord, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 769.

dénaturée, elle devient une figure du Che parmi tant d'autres. Cette dépravation découle non pas d'un accès large à l'image, mais de sa réduction à un processus de distribution et de consommation. C'est la marchandise-spectaculaire qui est dénaturation.

Le consommateur est pour ainsi dire aliéné de l'œuvre originale, car ce qu'il achète véritablement est un morceau de tissu sans autre récit que le processus marchand qui l'a fait naître. Le spectacle est un éblouissement subsumé dans un rapport aux choses où l'œuvre s'efface derrière la marchandise. L'économie de l'accumulation tend à falsifier le réel de sorte qu'au final, c'est l'illusion que l'on prend pour le vrai, la copie revêtant les habits de l'original, car, dans le paraître, il est impossible de faire la différence entre le vrai et le faux. Guy Debord y voit l'essence d'une nouvelle aliénation reposant sur un « non-imaginaire ». « Le spectacle, dit-il, est le discours ininterrompu que l'ordre présent tient sur lui-même, son monologue élogieux. C'est l'autoportrait du pouvoir à l'époque de sa gestion totalitaire des conditions d'existence⁹. »

La popularité des masques de Guy Fawkes¹⁰ censés représenter ceux qui luttent contre l'autoritarisme et l'injustice illustre une fois de plus le propos de Debord. Le rapport entre la dimension symbolique de la création et sa représentation marchande au terme du processus de circulation est altéré par la production matérielle du masque.

Ces masques sont autoritairement libellés, par le spectacle qu'elle génère, comme étant le symbole de la rationalité critique, de l'anarchie salvatrice dans une logique productiviste dont la finalité comptable est pure « dé-substantialisation ». En d'autres termes, en canalisant dans la forme de l'objet reproduit l'essence immanente qui l'animait à l'origine, il y a un processus de détournement de sens qui l'anesthésie. On pense accaparer simplement ces pseudosymboles de liberté, alors qu'on ne fait qu'alimenter le cycle de la falsification. Cela va dans le même sens que les propos de Walter Benjamin sur l'aura :

C'est ainsi que, de ces deux modes de représentation de la réalité – la peinture et le film – le dernier est pour l'homme actuel incomparablement le plus significatif, parce qu'il obtient de la réalité un aspect dépouillé de tout appareil – aspect que l'homme est en droit d'attendre de l'œuvre d'art – précisément grâce à une pénétration intensive du réel par les appareils¹¹.

Bien qu'il ne soit pas un situationniste, Benjamin propose une critique semblable à celle de Debord. L'œuvre d'art subit une transformation dans sa production. Si l'art était produit auparavant pour sa « valeur éternelle », il est

9 *Ibid.*, p. 771.

10 Guy Fawkes est en fait un fanatique catholique obscur qui a vu son visage devenir célèbre avec la bande dessinée et ensuite le film *V for Vendetta*, un film distribué en 2006 par Warner Brothers, produit par Silver Pictures (qui a produit des films comme *Die Hard*, *Richy Rich*, etc.) et Virtual Studios.

11 Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991.



Masque des Anonymous inspiré du masque de Guy Fawkes

maintenant produit pour sa « valeur de perfectibilité ». Cette valeur apparaît lorsque l'art est produit mécaniquement, car elle écarte complètement la qualité unique de l'œuvre d'art en plus de faire disparaître ce qui est y est subjectivement intégré. L'œuvre d'art n'apparaît plus comme une œuvre en soi, mais comme une représentation du réel. Pour Benjamin, le film est le produit d'une fabrication mécanique en soi, il devient un miroir dans lequel le spectateur – et la spectatrice – se projette, puisqu'il n'y voit pas le travail mécanique qui a reconstitué le film. Le film devient, produit de cette manière-là, une marchandise.

Dans une critique décapante, Debord complète la critique de Benjamin. Il décrit l'art « pseudorévolutionnaire » comme le summum de la production capitaliste. Bien que Debord ne mentionne pas le terme employé ici pour décrire ce phénomène, il reste quand même qu'il était conscient d'un tel renversement. Alors que l'art « contre-imaginaire », abordé plus haut, dénature l'œuvre dans le but de rendre la marchandise plus attrayante, cet art-ci vise à imiter les thèmes

que l'on retrouve dans l'art révolutionnaire. « Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images¹² » ; le spectateur-consommateur pouvant cette fois retrouver ce qu'il désire dans l'art révolutionnaire (liberté, dépassement, originalité, nouveauté, etc.) grâce à la mise en forme que permet le marché. Les idées révolutionnaires sont ainsi réanimées pour servir une dynamique qu'elles avaient pour but de détruire.

L'art révolutionnaire

Pour les situationnistes, l'art révolutionnaire est nécessairement anticapitaliste, et il serait aussi anticommuniste ou encore antifasciste. Cet art révolutionnaire s'affiche non pas comme l'opposé de l'art capitaliste, mais bien comme son destructeur. « Ne travaillez jamais », écrit Guy Debord sur un mur de la rue de Seine à Paris en 1963.

Pour les situationnistes, étant des anarchistes teintés de rouge, l'art révolutionnaire n'est pas compris comme un appendice esthétique du corps révolutionnaire, mais bien plutôt comme un art qui déconstruit le spectacle. Debord considérait que l'URSS participait autant au spectacle que les États-Unis. Les deux puissances réussissent par les mêmes moyens mécaniques à produire du spectacle. Or, pour les situationnistes, l'art révolutionnaire est avant tout une praxis plutôt qu'une esthétique. Elle accompagne les mouvements de contestation libertaire. L'art révolutionnaire apparaît alors comme une praxis artistique nouvelle, donc révolutionnaire, et non pas seulement comme une esthétique différente (un style, une mode, etc.).

Par exemple, les événements de Mai 68 (considérés par Debord comme le moment révolutionnaire « le plus important en France depuis la Commune de Paris »¹³) ont constitué un véritable laboratoire révolutionnaire. Des slogans radicaux (par exemple : *À bas la société spectaculaire-marchande ! ; L'aboutissement de toute pensée, c'est le pavé dans ta gueule, C.R.S. ! ; L'action ne doit pas être une réaction, mais une création ! ; L'art est mort, ne consommez pas son cadavre ! ; La marchandise est l'opium du peuple*)¹⁴, se sont imposés comme des mots d'ordre. La même énergie s'est retrouvée dans le Printemps érable. Mouvement balisé par des organisations étudiantes et citoyennes, le mouvement étudiant de 2012 a gagné en spontanéité préparant le terrain à des expressions artistiques qui ont contribué largement à son envergure. Les boucliers « Archicontre » des étudiantes et des étudiants d'architecture de l'Université de Montréal, l'opération « Plaies d'Égypte », Anarchopanda, le groupe Mise en demeure, les tableaux d'Artact, le « Rabbit Crew », le « fil rouge », « L'eau tiède », le groupe « Légion D », la « grande migration », les « manifestations », les affiches et pancartes, les maquillages, les slogans et chansons, tout cela témoigne d'une effervescence artistique militante.

12 Debord, *op. cit.*, p. 767.

13 Sylvie Goupil, « Guy Debord, Nicolas Sarkozy et Mai 68 », *Le Devoir*, 3 mai 2008.

14 <<http://users.skynet.be/ddz/mai68>>.

En investissant de manière consciente les territoires de la lutte échappant à la médiation marchande, l'art ainsi produit cristallise le discours révolutionnaire. Il s'agit donc d'un art à proprement dit révolutionnaire. C'est dans le même sens que Debord affirme ce qui suit :

Une action révolutionnaire dans la culture ne saurait avoir pour but de traduire ou d'expliquer la vie, mais de l'élargir. [...] La révolution n'est pas toute dans la question de savoir à quel niveau de production parvient l'industrie lourde, et qui en sera maître. Avec l'exploitation de l'homme doivent mourir les passions, les compensations et les habitudes qui en étaient les produits¹⁵.

Ici, Debord réaffirme son opposition au marxisme et affirme que la culture ainsi produite par un tel système est aussi un produit. Elle reproduit dans les *passions, les compensations et les habitudes* la mécanique d'un tel système. L'art révolutionnaire, tout comme l'art capitaliste, est une production, mais il est nécessairement révolutionnaire. Il doit viser à ébranler l'ordre établi dans ses dimensions politiques, sociales, spatiales et artistiques. Les graffitis, la peinture, la bande dessinée, le dessin, la vidéo, le théâtre de rue sont autant d'outils chargés de sensibilités artistiques pouvant incarner la liberté traduite en matière. L'art révolutionnaire est un message politico-esthétique, son originalité ne dépend pas d'un dépassement de l'art en tant que tel, mais bien d'une quête politique qui se manifeste esthétiquement. Il ne peut pas être seulement politique, car il deviendrait discours et il ne peut pas être seulement esthétique, car il ne serait plus révolutionnaire.

Le pamphlet *Rapport sur la construction des situations* se termine par une définition exemplaire de ce qu'est l'art révolutionnaire en action :

une action idéologique conséquente pour combattre, sur le plan passionnel, l'influence des méthodes de propagande du capitalisme évolué : opposer concrètement, en toute occasion, aux reflets du mode de vie capitaliste, d'autres modes de vie désirable ; détruire, par tous les moyens hyperpolitiques, l'idée bourgeoise du bonheur¹⁶.

Debord emploie le terme « moyens hyperpolitiques » et nous permet de mettre un mot sur l'espace dans lequel fusionnent politique et esthétique. L'art politique est un moyen hyperpolitique, puisqu'il fait appel à l'esthétique pour affirmer son discours politique. C'est une action violente, dans la mesure où elle s'attaque à l'ordre établi et à ses coutumes et habitudes.

15 Debord, *Rapport sur la construction des situations*, dans *Œuvres*, p. 320-321.

16 *Ibid.*, p. 328.

Conclusion

« S'émanciper des bases matérielles de la vérité inversée, voilà en quoi consiste l'auto-émancipation de notre époque !¹⁷ » affirmait Guy Debord en 1968. La critique du spectacle ouvre des possibilités en matière d'action. Cet auteur a démontré qu'il est possible de créer autrement que dans une logique spectaculaire. L'art révolutionnaire, par le dépassement dont il est porteur, aurait aussi le potentiel de défaire le spectacle. Dès lors, il n'est plus possible de faire de l'art sans se défaire des forces économiques qui modèlent le rapport que l'on a au monde, aux objets comme aux œuvres.

Le situationnisme nous permet alors de différencier l'art mécanique de l'art révolutionnaire. Cette forme d'art produite mécaniquement, en série, altère l'art en lui donnant une valeur purement quantitative tout en réduisant ses qualités qualitatives. Ce faisant, elle configure le spectacle. L'art capitaliste n'est que production sérielle d'œuvres désincarnées, sans profondeur; pures formes marchandisées destinées à faire croître les désirs des uns et les profits des autres. L'art révolutionnaire est cette fusion de la liberté et de l'œuvre, du politique et de l'esthétique dont la finalité transcendante est d'ouvrir les chemins de l'émancipation. Il est hyperpolitique dans ce sens qu'il n'est pas purement discours, il est discours traduit en forme esthétique. Il se situe, en quelque sorte, par-dessus le politique. Pour les situationnistes, la lutte révolutionnaire doit se faire autant dans le monde de l'image que dans l'usine.

17 *Ibid.*, p. 221.