

LA FIN DU SPECTACLE. THEORIE DU DETOURNEMENT ET ESTHETIQUE CONTEMPORAINE

Auteur : Robin Faymonville

Promoteurs : Fabio Bruschi, Jean Leclercq

Lecteur(s) :

Année académique 2018-2019

Master en philosophie finalité approfondie

« De quoi t'occupes-tu au juste ? Je ne sais pas bien.

— De la réification, répondit Gilles.

— C'est une grave étude, ajoutai-je.

— Oui, dit-il.

— Je vois, observa Carole admirative. C'est un travail très sérieux, avec de gros livres et beaucoup de papiers sur une grande table.

— Non, dit Gilles, je me promène. Principalement, je me promène. »

Michèle BERNSTEIN, *Tous les chevaux du roi*

INTRODUCTION

A l'heure de l'extension effective du mode de production capitaliste à l'échelle planétaire, les artistes contemporains sont immanquablement amenés à se positionner quant à la question du rapport entre la marchandise et l'œuvre d'art. Et s'il y a bien un concept-problème qui offre les possibilités de penser ce rapport, c'est bien celui de fétichisme de la marchandise formulé par Marx. Plutôt que de se confronter exclusivement au concept marxien, ce mémoire entend revenir sur ce concept de fétichisme tel qu'il fut repris et amplifié par la théorie du spectacle proposée par Guy Debord. A travers une généalogie conceptuelle de ce concept polymorphe, le but de ce travail est de sonder les différentes stratégies construites par Debord et l'Internationale situationniste¹ en vue de dépasser ou de court-circuiter cette problématique du fétichisme de la marchandise à laquelle ils donnent le nom de « spectacle ». Dans un premier temps, les situationnistes tentèrent de dissoudre le problème du fétichisme dans le domaine particulier qu'est le monde de l'art. Cependant, nous verrons qu'au nom d'une conception d'inspiration hégélienne de la fin de l'art, les situationnistes abandonneront le projet de dé-fétichiser l'art en vue d'embrasser le projet révolutionnaire global de dé-fétichiser la vie quotidienne dans son ensemble. Malgré l'échec de leurs tentatives, sur lequel nous reviendrons, il s'avère qu'un point commun remarquable des différentes stratégies construites par les situationnistes est celui de la *valorisation de la valeur d'usage*. Cette mise en avant de la valeur d'usage, impliquant la préséance de l'expérience sur la représentation, de la pratique sur la théorie, ouvre une voie nouvelle pour l'esthétique, qui trouve là les outils pour penser une nouvelle conception de l'œuvre d'art, se fondant sur l'expérience subjective en dépit du traditionnel *objet* d'art. L'intuition situationniste de mettre la valeur d'usage au centre des préoccupations esthétiques trouve un profond écho chez le critique d'art et théoricien français, Nicolas Bourriaud. En ne refusant pas frontalement l'objet d'art en tant que tel qu'il considère comme un « support d'expérience », ce dernier reconfigure l'héritage situationniste en regard des conditions actuelles de production

¹ L'Internationale situationniste était un mouvement d'avant-garde conjuguant l'héritage dadaïste-surréaliste et théorie révolutionnaire que Debord fonda en 1957 et qui fut dissout en 1972. Ce mouvement est souvent considéré comme la dernière avant-garde du XX^{ème} siècle.

de l'art contemporain et du mode de réception qui s'y rattache. Ce travail propose ainsi un parcours singulier permettant de cerner l'une des tensions fondamentales qui animent l'art depuis le XX^{ème} siècle, identifiée par Walter Benjamin comme opposant ce qu'il apparaît « l'esthétisation de la politique » et la « politisation de l'art »².

Le fil conducteur qui nous mènera d'un point à l'autre de ce raisonnement se trouvera dans le concept de « détournement ». De manière assez simple, nous pouvons définir le détournement comme l'action consistant à intervenir sur un élément culturel existant en vue d'en transformer sa signification – ainsi, les situationnistes pratiquèrent abondamment le détournement de publicités, de comics, de films de série B, de traités théoriques, etc. Il est considéré comme une opération de dévalorisation/revalorisation qui fait de la culture un vaste réservoir d'éléments préfabriqués susceptibles à l'appropriation. D'après notre analyse, le concept de détournement se présente comme le principe fondateur de l'ensemble de la praxis situationniste. De toutes les stratégies inventées (dérive urbaine, construction de situations, urbanisme unitaire), le détournement est la stratégie la plus fondamentale. Or, notre hypothèse est que le détournement n'est compréhensible dans un premier temps qu'à la lueur du concept de spectacle qu'il entend court-circuiter, bien qu'historiquement la pratique du détournement précède d'une quinzaine d'années la théorie du spectacle. Notre thèse est qu'il s'agit désormais de défendre une théorie esthétique contemporaine du détournement qui puisse se passer du concept de spectacle en tant que totalité effectivement réalisée. C'est en effet ce concept, qui comme nous le montrerons, est en dernière instance à l'origine de l'échec des tentatives situationnistes de dé-fétichiser la vie quotidienne.

Pour une lecture unitaire de Marx et de Debord

Depuis Althusser et sa thèse sur la rupture épistémologique présente chez Marx³, la philosophie de Marx fut souvent considérée comme scindée en deux parties

² Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. de Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2017, pp. 89-94.

³ Louis ALTHUSSER, *Pour Marx*, Paris, La Découverte, 2005.

distinctes : d'un côté, le jeune Marx des *Manuscrits de 1844* et de *L'Idéologie allemande* encore sous le joug de la métaphysique hégélienne et appartenant en plein à la tradition de la philosophie allemande classique ; de l'autre, le Marx de la maturité, rédigeant *Le Capital* consistant en une approche scientifique de la formation historique du mode de production historique. Ce qui marque cette scission est une disjonction formelle : *ou bien* la métaphysique *ou bien* l'histoire. Or, nous avons pris le parti dans ce présent travail de ne pas considérer comme réellement opérante cette rupture épistémologique, quand bien même nous ne renoncerons pas à identifier les différences pertinentes qui séparent le jeune du vieux Marx.

Pourquoi ? Pour deux raisons. La première est que Debord lui-même la refusait, et se référait aussi bien aux écrits du jeune Marx qu'aux écrits du *Capital*, sans jamais considérer qu'il pourrait y avoir un hiatus entre ces sources distinctes. La deuxième est que Marx, à notre avis, aussi scientifique qu'il puisse concevoir la contribution qu'il apporta à la critique de l'économie politique, ne peut réellement se passer d'un bagage métaphysique minimal. En définissant la marchandise comme une chose sensible-suprasensible, Marx considère la marchandise comme étant elle-même une entité métaphysique : bien qu'issue de la production humaine, celle-ci se présente comme une idéalité matérialisée. Idéalité parce que la marchandise serait le produit d'un transfert de qualités humaines qui flotteraient au-dessus de sa matérialité sans être visibles ou tangibles. Matérialisée parce que son support est celui de l'objet manufacturé, se donnant directement aux sens.

L'ouvrage-phare de Guy Debord, *La Société du Spectacle*, bien que ne se présentant jamais pour ce qu'il est réellement, peut être compris comme une reprise de l'analyse métaphysique de la marchandise en tant que soumise au mouvement du capitalisme. En conjuguant Marx et Hegel, Debord considère les concepts comme des choses vivantes, soumises au mouvement de l'histoire. L'opposition entre histoire et métaphysique ne tient pas à ses yeux car, selon une perspective dialectique, l'histoire est toujours histoire des catégories métaphysiques pendant que la métaphysique est toujours en prise avec le mouvement historique.

C'est pour cette raison que nous allons qualifier la critique menée par Marx et par Debord de « critique métaphysico-sociale ». Notre avis est que Marx et Debord soutiennent l'idée que les rapports sociaux produisent des effets sur la réalité. Plutôt

que d'appréhender la métaphysique comme l'étude des propriétés ou catégories éternelles, nous soumettons ici l'idée d'en faire l'étude des concepts en situation. N'étant pas dupe, le penseur matérialiste sait que ses idées sont soumises à modification, car *le monde n'est pas un endroit stable*. Il sait que les concepts travaillent et informent la réalité autant que la réalité informe nos manières de penser.

Similairement, à l'encontre des nombreux commentateurs qui se sont efforcés de séparer Debord en deux figures quasiment distinctes, avec d'un côté le jeune artiste expérimentateur et de l'autre côté le théoricien révolutionnaire, en prenant souvent le parti de l'un contre l'autre, nous nous sommes efforcés de rendre justice à l'unité et à la cohérence de l'œuvre de Debord. C'est pour cela d'ailleurs que nous avons fait le choix de présenter la théorie du spectacle élaborée dans *La Société du Spectacle*, datant de 1967, avant de présenter le Debord-artiste. Qui plus est, ce choix semble cohérent étant donné que notre perspective est de partir du concept de marchandise et du fétichisme qu'elle engendre pour arriver à en tirer des conséquences concernant l'objet d'art.

Il s'avère que la littérature consacrée à Debord augmente d'années et années, surtout depuis la *panthéonisation* que l'Etat français lui a fait en 2009 en rachetant sa bibliothèque personnelle pour l'élever au rang de patrimoine national. Le Centre Pompidou lui consacra également une exposition rétrospective en 2013, intitulée « L'art de la guerre » qui fit un succès certain. Depuis lors, les universitaires se penchent plus volontiers sur la pensée de Debord, alors que « pendant longtemps, c'est plutôt la police qui s'est intéressée à lui » comme le remarque Anselm Jappe⁴, qui se présente par ailleurs comme le commentateur le plus utile à nos yeux. Mais ce travail n'a pas la prétention de se présenter comme l'exégèse de l'œuvre de Debord ; comme nous l'avons dit plus haut, bien que nous tenons à appréhender l'œuvre dans son unité. Notre finalité est bien plutôt de construire des outils à partir de sa pensée afin de réévaluer la notion d'œuvre d'art dans le champ de l'art contemporain. A la question de la fidélité au texte, nous substituons celle de l'urgence de son *détournement stratégique*.

⁴ Anselm JAPPE, *Guy Debord*, trad. de Claude Galli, Paris, Éditions Denoël, p. 15.

Structure et méthode

Ce travail comporte trois parties distinctes. La première partie est consacrée à l'analyse de l'évolution de la théorie marxiste du fétichisme de la marchandise entre Marx et Debord. Cette première partie, intitulée « Le fétichisme. De la marchandise au spectacle », est elle-même composée de trois chapitres. Dans le premier chapitre, nous reviendrons sur la distinction fondamentale que Marx établit entre la valeur d'usage et la valeur d'échange, pour remonter logiquement jusqu'au concept de forme-marchandise, qui se trouve être la clé interprétative du phénomène de fétichisme de la marchandise. Le phénomène du fétichisme de la marchandise est compris par Marx comme une inversion : les rapports sociaux se réifient tandis que les rapports entre marchandises prennent l'allure de rapports sociaux. Le second chapitre est consacré à détailler le passage du paradigme des objets manufacturés à celui des images socialement diffusées, du stade de l'avoir à celui du paraître, opéré par le capitalisme que Guy Debord critique dans *La Société du Spectacle*. Là où le fétichisme de la marchandise chez Marx avançait que les rapports humains se réifiaient, Debord affirme que les rapports humains prennent désormais la forme d'images plutôt que celle d'objets. Nous verrons en quoi ce passage de l'objet à l'image est indissociable du mouvement de dématérialisation du capital, inhérent à la dynamique même de la valorisation de la valeur. Dans le troisième chapitre, à travers une analyse des présupposés métaphysiques qui sous-tendent cette conception du spectacle, nous serons amenés à reconsidérer le concept de spectacle en tant qu'il se fonde sur la catégorie de totalité. En vue de prévenir une possible stérilisation du concept de spectacle, qui aurait lieu si son devenir-total venait à se réaliser, il nous faudra neutraliser le devenir-totalitaire de la catégorie de spectacle.

La seconde partie, intitulée « Détournement de l'usage et usages du détournement », est consacrée à une analyse historique du détournement. Cette seconde partie est également composée de trois chapitres. Le quatrième chapitre se propose de retracer l'histoire du projet avant-gardiste de l'Internationale Situationniste afin de saisir la portée du dépassement de l'art en tant que sphère séparée de la vie quotidienne. Nous verrons que ce projet de dépassement de l'art est indissociable de la défense de ce que nous appelons la thèse du parallélisme, qui soutient que le progrès

sociétal va dans le même sens que le progrès artistique. Le cinquième chapitre est consacré à la réalisation de l'art – c'est-à-dire à son dépassement en tant que sphère séparée – par la construction de situations, qui se présente comme un art de vivre dont l'unique support est la subjectivité. L'objectif de la construction de situations est d'atteindre la valeur d'usage pure, que nous analyserons alors plus en détails. Dans le sixième chapitre, nous reconstruirons l'histoire du concept et de la pratique du détournement depuis ses origines littéraires chez Lautréamont, et nous montrerons en quoi il s'avère être le principe fondamental de la *praxis* situationniste d'où découlent les autres stratégies, notamment la construction de situations, que nous définirons comme un détournement comportemental. La fin de ce chapitre sera également consacrée à la lutte idéologique qui se joue dans le langage et que le détournement entend affronter en créant un nouvel espace culturel que Debord appelle « communisme littéraire ».

La troisième partie, intitulée « Vers une esthétique de l'usage », se compose de deux chapitres. Le septième chapitre reviendra sur les impasses de la philosophie de Debord, notamment issus de la thèse du parallélisme et d'une conception téléologique de l'histoire, directement reprise de Hegel. Notre thèse est que le côté hégélien de Debord l'empêche de saisir la réelle signification du détournement et de l'espace qu'il a ouvert. Dans le huitième chapitre, nous aborderons l'esthétique de Nicolas Bourriaud à la lueur du développement précédent en concentrant notre effort sur les notions d'usage et d'activité, sur la base desquelles est construite une « esthétique relationnelle » où l'art est compris comme « un état de rencontre », dans laquelle le spectateur se mue en « usager des formes ». Le travail de Bourriaud consiste à reprendre la théorie situationniste – et notamment la pratique du détournement, qu'il associe au *sampling* musical et qu'il conçoit comme la clé d'un « communisme formel »⁵. En évacuant ce qu'ils comportaient d'idéologie avant-gardiste, l'impératif moderne de *nouveauté* se voit remplacer par celle de *postproduction* tandis que la catégorie de *totalité* se voit éclipser par celle de *pluralité*, et les appels à la révolution

⁵ Nicolas BOURRIAUD, *Postproduction*, Dijon, Les Presses du Réel, 2003, p.13

sont, pour reprendre l'expression d'Eric Troncy, « évacués par la petite porte de la communication »⁶.

Du point de vue de la méthode, nous avons opté pour une approche expérimentale, variant en fonction du domaine étudié. Tandis que la première partie relève de ce que nous considérons comme de la métaphysique sociale, la méthode employée relève de l'analyse conceptuelle ; la seconde partie laisse place à une méthodologie plus historique. Quant à elle, la troisième partie, et principalement le septième chapitre, participe d'une méthode plus généalogique, au sens nietzschéen du terme⁷, en ce qu'elle entend discerner les valeurs affectives à l'œuvre dans la théorie de Debord. Plus largement, notre méthode est également stratégique en ce qu'elle n'entend pas rendre justice à l'histoire de la philosophie *en tant que telle* : au contraire, elle se propose de reconstruire une filiation en vue de rendre notre situation contemporaine, notamment concernant la question de la valeur de l'art contemporain et de l'œuvre d'art, plus intelligible.

⁶ Éric TRONCY, « Le syndrome de Stockholm », Documents sur l'art, n° 7, printemps 1995 ; repris dans ID, *Le colonel moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier (textes 1988-1998)*, Dijon, Les presses du réel, 1998, p. 49.

⁷ Friedrich NIETZSCHE, *La Généalogie de la morale*, trad. de Patrick Wotling, Paris, Le Livre de Poche, 2000, p. 56 : « Formulons-la, cette exigence nouvelle : nous avons besoin d'une critique des valeurs morales, il faut remettre une bonne fois en question la valeur de ces valeurs elle-même ».

PARTIE I : LE FETICHISME.
DE LA MARCHANDISE AU SPECTACLE

CHAPITRE 1 : LA FORME-MARCHANDISE

Le premier chapitre du tome I du *Capital* est souvent considéré comme étant la partie la plus *philosophique* de l'ouvrage et la plus théoriquement ardue – à tel point que certains commentateurs, y voyant une trop grande densité théorique pour le public (prolétaire comme « cultivé ») conseilla de mettre en parenthèse la lecture de toute la première section du *Capital*, afin de commencer directement par la deuxième section, « La transformation de l'argent en capital » pour finalement terminer par le commencement⁸. A maints égards, ce chapitre peut être appréhendé comme le développement d'une *métaphysique de la marchandise*, où se côtoient les influences d'Aristote et de Hegel.

Cette investigation philosophique prend son point de départ logique dans la distinction qu'opère Marx dès les premières pages de l'ouvrage entre la valeur d'usage et la valeur d'échange. C'est uniquement à partir de cette distinction fondamentale que peut être appréhendé le concept de forme-valeur, dont nous tâcherons, dans un premier temps, de dégager la spécificité épistémologique par rapport aux textes marxistes antérieurs. Par transitivité, l'analyse du concept de forme-valeur nous amènera à celui de forme-marchandise, qui apparaît comme la clé interprétative du concept et du phénomène social qu'est le fétichisme de la marchandise. Dans un second temps, notre tâche sera de cerner la mutation du concept de forme-marchandise opérée par Guy Debord dans *La Société du Spectacle*. Là où le concept de forme-marchandise chez Marx trouvait son origine concrète dans le domaine des objets manufacturés et appartenait par là même au paradigme des choses comme marchandises, le concept de forme-marchandise chez Debord se transforme au contact d'un nouveau régime social dominé par l'image. L'étalon de la forme-marchandise semble donc se déplacer du pôle de l'objet manufacturé vers celui de l'image et induire la transition du paradigme des choses au paradigme de l'image. Il faudra donc établir ce qui distingue un objet

⁸ Louis ALTHUSSER, « Repères biographiques, avertissement aux lecteurs du Livre I du Capital et rudiments de bibliographie critique », in Préface à Karl MARX, *Le Capital*, Livre I, trad. de J. Roy, Paris, GF-Flammarion, 1969, pp. 5-30, disponible en ligne in https://www.marxists.org/francais/marx/works/1867/Capital-I/althusser_cap.htm, (page consultée le 14/06/2019).

manufacturé d'une image et mettre à jour la logique historique allant de l'un à l'autre, en vue d'affiner notre compréhension de la forme-marchandise et de la mutation sociale qui en découle et que Debord nomme « spectacle ». Enfin, dans le troisième chapitre, nous soumettons à l'analyse de Debord à une critique de ses présupposés métaphysique, tout en démontrant qu'en se fondant sur la catégorie de totalité, le concept critique de spectacle risque de perdre sa teneur critique et de tomber dans le dogmatisme.

L'équation de la forme-valeur

Pour Marx, citant à cet égard Locke, la valeur naturelle d'une chose est son utilité sociale⁹. La valeur d'usage est ce qui constitue « le contenu matériel de la richesse »¹⁰, et par là même, se présente comme le « porteur matériel de la valeur d'échange »¹¹. Quant à elle, « la valeur d'échange apparaît d'abord comme le rapport quantitatif, comme la proportion dans laquelle des valeurs d'usage d'une espèce donnée s'échangent contre des valeurs d'usage d'une autre espèce, rapport qui varie constamment selon le lieu et l'époque »¹². Dans la sphère de la valeur de l'usage, toutes les singularités de la marchandise persistent, tandis que dans la sphère de la valeur d'échange, les marchandises sont abstraites de leurs singularités particulières pour s'élever à un niveau de généralité, permettant leur commensurabilité quantitative, qui est une condition nécessaire à l'échange même. Selon la théorie marxienne, le dénominateur commun entre les différentes valeurs d'échange est le temps de travail cristallisé dans chaque marchandise, comme cela fut déjà le cas dans la théorie classique de Smith et de Ricardo.

⁹ John LOCKE cité par Karl MARX, *Le Capital*, Livre I, trad. de Jean-Pierre Lefebvre, PUF, Paris, 1993, p. 40 : « La valeur naturelle d'une chose quelconque consiste en son aptitude à satisfaire les besoins nécessaires et à servir aux commodités de l'existence humaine ».

¹⁰ Karl MARX, *Le Capital*, *op. cit.*, p. 40.

¹¹ *Ibid.*, p. 41.

¹² *Ibid.*

Ranger la valeur d'usage – dénotation par ailleurs malheureuse selon certains¹³ - du côté de la détermination naturelle, comme s'il s'agissait d'une propriété interne et nécessaire à la chose, et la valeur d'échange du côté de la détermination socio-économique, comme étant une propriété externe et historiquement contingente, semble pertinent dans la mesure où les hommes ont toujours utilisés des objets mais ne les ont pas toujours échangés ; surtout ils n'ont pas toujours fait de l'échange le moyen dominant de l'accès aux objets. Si tant est que l'on accepte, comme Marx le fait, que chaque chose possède en soi une utilité quelconque bien que celle-ci peut ne pas encore être actuellement découverte, on peut alors parler de la marchandise comme d'une réalité métaphysico-sociale. Nous qualifions la réalité de la marchandise de *métaphysico-sociale* pour la simple raison que la valeur d'usage semble être une propriété naturelle de la chose selon Marx (et donc métaphysique), tandis que la valeur d'échange ne résulte que d'une détermination sociale.

Or, le problème que Marx identifie à l'encontre de la théorie économique classique, qui reconnaît le temps de travail investi comme la substance, et le temps de travail comme la mesure de la valeur, est qu'elle échoue à comprendre pourquoi cette substance ne s'exprime pas en tant que telle dans les marchandises mais prend la forme de la valeur d'échange. Cette forme de la valeur, cette *Wertform* s'exprime par l'équation suivante : $x \text{ marchandises A} = y \text{ marchandises B}$. A cet égard, Marx nous livre que :

L'examen plus attentif de l'expression de valeur de la marchandise A, contenue dans le rapport de valeur de la marchandise B, a montré qu'au sein de cette expression la forme naturelle de la marchandise A ne vaut que comme figure de valeur d'usage, et que la

¹³ Louis ALTHUSSER, « Repères biographiques, avertissement aux lecteurs du Livre I du Capital et rudiments de bibliographie critique », *op. cit.* : « J'ai déjà signalé ces traces dans le problème, typiquement hégélien du « commencement ardu » de toute science, dont la Section I du Livre I est la manifestation éclatante. Très précisément cette influence hégélienne peut être localisée dans le vocabulaire dont Marx se sert dans cette section I : dans le fait qu'il parle de deux choses totalement différentes, l'utilité sociale des produits d'une part, et la valeur d'échange des mêmes produits d'autre part, en des termes qui ont en fait un mot en commun, le mot de « valeur » : d'une part valeur d'usage, et d'autre part valeur d'échange. Si Marx cloue au pilori avec la vigueur qu'on sait le dénommé Wagner (ce *vir obscurus*) dans les *Notes marginales* de 1882, c'est parce que Wagner fait semblant de croire que, comme Marx se sert dans les deux cas du même mot : valeur, la valeur d'usage et la valeur d'échange sont issues d'une scission (hégélienne) du concept de « valeur ». Le fait est que Marx n'avait pas pris la précaution d'éliminer le mot valeur de l'expression « valeur d'usage », et de parler tout simplement, comme il aurait fallu, d'utilité sociale des produits ».

forme naturelle de la marchandise B ne vaut que comme forme-valeur ou figure de valeur.¹⁴

La distinction entre forme naturelle et forme-valeur, interne à la structure même de la marchandise que Marx qualifie de « chose bifide »¹⁵, s'exprime donc dans le rapport externe qui met en relation les marchandises entre elles. Cela contribue à faire de la valeur une *chose obscure*, ne pouvant être étudiée en tant que telle, car n'ayant ni apparence ni existence *stricto sensu*. Comme le remarque pertinemment Jacques Rancière :

Le paradoxe est que la valeur ne saurait ni apparaître ni exister. Pour autant qu'elle apparaît dans la forme naturelle d'une marchandise, elle y disparaît comme valeur, elle y revêt la forme d'une chose.¹⁶

Ce qui implique que l'appréhension de la valeur d'une marchandise A ne peut être analysée que sous sa manifestation phénoménale (ou dérivée) qu'est sa valeur d'échange, c'est-à-dire sous la forme de la quantité d'une marchandise B avec laquelle elle est échangeable, et ceci jusqu'à la forme-équivalent universelle qu'est la monnaie. C'est ce caractère obscur de la valeur qui oblitère la dimension sociale qu'elle exprime.

En effet, selon Marx, la valeur exprime un rapport social entre marchandises, par lequel la société valide (ou invalide) le temps de travail socialement utile contenu dans chaque travail concret. Toutefois, c'est l'échange des marchandises entre elles qui rend nécessaire la généralisation de la valeur d'échange, comme expression de la valeur, et non l'inverse : c'est donc la mise en circulation des marchandises qui rend nécessaire l'abstraction du temps de travail humain concret, afin de permettre la commensurabilité des différents travaux concrets. Penser l'inverse équivaldrait à concevoir le mode de circulation capitaliste selon une perspective idéaliste : c'est bel et bien la réalité sociale et économique du marché qui opère une transformation métaphysique, historiquement déterminée, des produits diffusés. Ainsi, bien que la substance de la valeur soit le temps de travail socialement nécessaire, validé dans

¹⁴ Karl MARX, *Le Capital*, op. cit., p. 70.

¹⁵ *Ibid.*, p. 47.

¹⁶ Jacques RANCIÈRE, *Lire le Capital*, t. III, Paris, Maspero, 1973, p. 44.

l'objet manufacturé, c'est la généralisation de la valeur d'échange, comprise comme expression phénoménale de la valeur dans la sphère sociale, qui entraîne une modification formelle de son contenu. En d'autres termes, la généralisation de la valeur d'échange transforme le temps concret de travail humain inhérent à chaque objet manufacturé en « temps de travail humain abstrait ». Pour Marx, la conséquence de ce mouvement d'abstraction est que le caractère social du travail « validé » comme substance de la valeur ne se manifeste pas en tant que tel dans la valeur d'échange. C'est pourquoi, Rancière, à la suite de G. Politzer, qualifie la causalité propre à la forme-valeur de « métonymique »¹⁷ :

Nous pouvons ici l'énoncer de la façon suivante : ce qui détermine la connexion des effets (les rapports entre les marchandises), c'est la cause (les rapports sociaux de production) pour autant qu'elle est absente. Cette cause absente, ce n'est pas le travail comme sujet, c'est l'identité du travail abstrait et du travail concret en tant que sa généralisation exprime la structure d'un certain mode de production capitaliste.¹⁸

Cette identité du travail concret et du travail abstrait, qui se cache *en-dehors* des termes de l'équation de la forme-valeur (x marchandises A = y marchandises B), est une contradiction dans les termes qu'elle mobilise. Cette contradiction a la particularité de ne mettre en jeu aucune subjectivité ; la domination qui en découle ne peut pas être établie par un sujet conscient clairement défini. De ce fait, le capitaliste se réduit à être un *agent neutre* par lequel se reproduisent les mécanismes du capitalisme. Par ailleurs, cette contradiction se manifeste concrètement par la mise en équivalence d'une valeur d'usage pure avec une valeur d'échange pure, lorsque l'on applique un contenu déterminé à l'équation générique (20 aunes de toile = 1 habit). Les conséquences logiques que Marx tire de son développement sur la forme-valeur sont les suivantes : a) la valeur tend à être considérée comme une chose naturelle, une propriété interne à l'objet, et non pas le produit du travail des hommes, parce b) la forme-valeur que la circulation des marchandises nécessite *invisibilise* les rapports

¹⁷ Rappelons que l'on désigne sous le nom de « métonymie » le fait de nommer un concept par un autre concept. Par exemple, « boire un verre » au lieu de « boire de l'eau » - dans ce cas-ci, le locuteur exprime le contenant au lieu du contenu – pratique utile pour dissimuler le fait que le même locuteur soit en train de boire un whisky plutôt que de l'eau.

¹⁸ Jacques RANCIÈRE, *Lire le Capital*, op. cit., p. 45.

sociaux qui la structurent. Si l'économie classique n'a pas pu penser l'exploitation comme rouage fondamental du mode de production capitaliste, c'est avant tout parce qu'elle n'est pas eu conscience que l'équation de la forme-valeur exprime la contradiction entre travail abstrait (socialement validé) et travail concret, car elle efface cette contradiction en faisant de la valeur une donnée naturelle et ceci, bien que, dans ses formes les plus avancées, elle identifie bien le travail comme substance. Par cet effacement de l'exploitation, l'économie classique ouvre ainsi l'espace pour que la valeur se présente comme s'auto-valorisant à travers l'échange – c'est-à-dire pour que l'accumulation du capital apparaisse elle-même comme une chose naturelle. La dynamique fondamentale du capitalisme peut s'identifier à cette auto-valorisation de la valeur, qui se présente comme l'inversion des moyens et de la fin. En effet, dans l'échange non capitaliste, si je vends une marchandise, c'est pour pouvoir acquérir une autre marchandise que je ne produis pas moi-même et dont j'ai besoin – la finalité est toujours matérielle et s'achève dans l'usage d'une marchandise. La forme de l'échange est la suivante : marchandise – argent – marchandise' (que Marx abrège M-A-M'). Or, dans l'échange capitaliste, c'est l'argent lui-même qui est pris pour finalité, à tel point que l'on achète et on revend uniquement en vue de créer de la survalueur : argent – marchandise – argent' (A-M-A').

Le fétichisme de la marchandise

L'adéquation du travail concret et du travail abstrait formant la base de la *praxis* de l'économie politique classique, découverte par l'analyse de Marx, a des incidences directes sur la conception marxienne de la marchandise : les objets manufacturés sont qualifiés de *sensibles-suprasensibles*¹⁹. La réalité des marchandises est qualifiée de « sensible » parce qu'informée par le travail concret d'où découle sa matérialité et donc sa valeur d'usage, et de « suprasensible » parce qu'informée par le travail abstrait compris comme structure sociale, formalisée par sa mise en circulation sur le marché. C'est en ce sens que Marx qualifie la forme-marchandise de *forme*

¹⁹ Karl MARX, *Le Capital*, op. cit., p. 83.

*fantasmagorique*²⁰. Ce caractère fantasmagorique est issu de l'ambiguïté fondamentale de leur objectivité : « *La choséité des marchandises est une choséité sociale, leur objectivité, une objectivité de valeur* »²¹. Cette objectivité, qui ne se révèle que sous la forme phénoménale de la valeur d'échange (universalisée à travers la forme-monnaie), et n'apparaît dès lors pas lorsque la marchandise se présente sous sa forme phénoménale de valeur d'usage (qui reste incommunicable parce qu'incommensurable parce que qualitative), est qualifiée par Marx d'« objectivité fantomatique »²². Qualifier métaphysiquement la marchandise de « chose sociale » induit ainsi à faire de celle-ci une *quasi-chose*²³ dont l'essence se situerait *en-dehors* du périmètre de ses qualités concrètes : la forme-marchandise devient elle-même *métonymique*. Et finalement, c'est la marchandise dans sa généralité elle-même qui n'est définie que structurellement ou formellement²⁴ : en dernier recours, la marchandise n'est que la forme d'apparition d'une quantité de travail humain abstrait. De là découle que l'on peut entendre sans faire de contre-sens le concept de *marchandise* comme un synonyme de *forme-marchandise*, tout comme la *valeur* n'est que le substantif du mouvement de la *forme-valeur* : le fait d'être marchandise (ou d'avoir une valeur) n'est pas une propriété naturelle des choses, mais découle du mouvement imposé aux choses par des rapports sociaux déterminés.

De la distinction entre valeur d'usage et valeur d'échange, Marx est remonté jusqu'à l'analyse phénoménale de la forme-valeur. Nous avons précédemment vu que l'analyse de la forme-valeur nous mène assez naturellement à la forme-marchandise, qui structure l'ensemble des produits issus du mode de production capitaliste. Il ne nous reste qu'à faire des conséquences philosophiques et anthropologiques qui découlent du procès de la notion de valeur la clé interprétative du *fétichisme de la marchandise* que Marx développe dans la dernière partie du premier chapitre du tome I du *Capital*.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Jacques RANCIÈRE, *Lire le Capital*, op. cit., p. 46.

²² Karl MARX, *Le Capital*, op. cit., p. 43.

²³ Intuitivement, la proximité de la définition de la marchandise marxienne comme forme métonymique avec le concept d'objet partiel en psychanalyse semble pertinente à dresser. Autant que ce que mes connaissances limitées en la matière me permettent d'affirmer, ce travail reste à faire.

²⁴ Le concept de *forme* tel que Marx le mobilise nous semble très proche métaphysiquement du concept de *structure* – et c'est très certainement à l'endroit de ce concept marxien de *forme* que le structuralisme français trouve son élan méthodologique.

Comme nous l'avons vu précédemment, Marx observe dans le régime capitaliste de production et de circulation de marchandises, tout se passe comme si la valeur de la marchandise était *naturelle*, comme si la marchandise était *chose triviale*, se comprenant aisément et n'ayant pas de secret. Or, la valeur n'a aucun lien physique ou matériel avec le produit auquel elle se rapporte, de la même manière qu'il n'y a aucun lien entre le nombre 7 et une table²⁵ - de ce fait, elle ne peut en aucun cas être considérée comme une chose naturelle. Cependant, dans les faits, l'oblitération des rapports humains qui sous-tendent la production de marchandises, conduit les humains à se comporter à l'égard de la valeur des marchandises – s'exprimant en dernière instance, à travers la forme-monnaie, sous forme de prix – comme si elle était chose absolue, interne à l'objet, et non pas le produit d'une détermination sociale. Cette naturalisation de la valeur – du prix – est en réalité due au fait que les producteurs ne comprennent *qu'après coup* le caractère social des travaux privés qu'ils effectuent. Ce n'est qu'à partir du moment où ils placent les produits de leur travail sur le marché qu'ils prennent conscience du caractère social de leur activité ; caractère qui au lieu d'être attribué à l'activité productrice en tant que telle se voit en réalité appliquée aux produits de leur travail. Les humains transfèrent par-là des qualités humaines aux objets manufacturés. De là découle ce constat anthropologique : les humains se comportent à l'égard des marchandises comme s'il s'agissait de *fétiches* – comme si les marchandises, fabriquées de la main de l'homme, possédaient une existence autonome de la même manière que les fétiches fabriqués par les communautés traditionnelles²⁶.

Cette oblitération des rapports humains de production ne relève pas d'une simple illusion, que l'on pourrait évincer par un processus de conscientisation : prendre conscience du fétichisme de la marchandise mène probablement à rendre visible ses causes, mais ne les dissout pas pour autant²⁷. Le fétichisme de la marchandise ne peut de ce fait être compris comme un voile d'ignorance ou comme

²⁵ Jacques RANCIÈRE, *Lire le Capital*, op. cit., p. 47.

²⁶ Sur le caractère acheiropoïète (« non fait de la main de l'homme ») de la marchandise, nous renvoyons au très bel article de Daniel SOUTIF, « Du bon et du mauvais usage des objets », in *L'objet et l'art contemporain*, Bordeaux, capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1990, pp. 34-36

²⁷ Lorsque Feuerbach soutient que la conscientisation des hommes envers la facticité du concept de Dieu, qui n'est ultimement qu'un produit de la raison humaine, conduit nécessairement à l'abolition du concept de Dieu et de la religion, il défend en réalité une conception de l'acte d'élucidation qui s'apparente à une pensée performative ou magique – elle-même religieuse.

un aveuglement, qui pourrait être déchirés par la connaissance du contenu qui se cache derrière le fétichisme²⁸. Sa nature n'est ni cognitive ni épistémologique, elle est économique et politique. Il apparaît ainsi clairement que le fétichisme de la marchandise n'est ni un effet contingent ni un dégât collatéral du mode de production capitaliste, mais bel et bien une conséquence logique inévitable, dont Marx identifie l'origine au caractère métonymique de l'équation de la forme-valeur et qui détermine à son tour la forme-marchandise. Dès qu'il y a marchandise, il y a fétichisme²⁹. Mais le fait que le fétichisme ne soit pas un effet contingent, ne signifie pas non plus qu'il soit naturel : c'est l'effet nécessaire de rapports sociaux déterminés, c'est-à-dire du mode de production capitaliste.

²⁸ Slavoj ŽIŽEK, *Le plus sublime des hystériques. Hegel avec Lacan*, Paris, PUF, 2011, p. 237 : « Il existe une homologie fondamentale dans le procédé interprétatif de Marx et de Freud, dans leur approche du « secret » de la marchandise ou du rêve. Dans les deux cas, on doit éviter l'aveuglement, la fascination proprement fétichiste du « contenu » caché derrière la forme : le « secret » à dévoiler par l'analyse n'est pas le contenu dissimulé par la forme (forme du rêve, forme de la marchandise), mais tout au contraire cette forme elle-même ».

²⁹ C'est en ce sens que le mouvement *fair-trade* ne peut être considéré comme un dépassement du fétichisme de la marchandise : moraliser le fétichisme en vue de le rendre plus vivable pour certains - pour ceux qui ont les moyens de s'acheter une bonne conscience - en leur assurant que les conditions de travail des ouvriers qui produisent les produits qu'ils achètent sont suffisamment bonnes ne change rien à la structure de la marchandise elle-même. Cette remarque n'entend néanmoins pas récuser moralement les gens achetant *fair-trade* mais tend plutôt à montrer son insuffisance. Sur ce sujet, voir David HARVEY, *A Companion to Marx's Capital*, London & New-York, Verso, 2010, pp. 40-41.

CHAPITRE 2 : L'IMAGE COMME NOUVELLE FORME- MARCHANDISE

Après avoir démontré que la structure fondamentale du mode de production capitaliste était la forme-marchandise et que cette structure entraînait irrémédiablement des comportements anthropologiques comme le fétichisme de la marchandise, nous allons dans ce présent chapitre aborder la transmutation de cette forme-marchandise. A la suite de *La Société du Spectacle* de Guy Debord, notre thèse est que la forme-marchandise s'est transformée au cours de son auto-développement. Alors que Marx pensait la forme-marchandise encore depuis le paradigme des objets manufacturés, Debord compris que la dématérialisation croissante du capital, inhérente au processus d'auto-valorisation de la valeur, avait pour conséquence que les marchandises ne se présentent plus que sous la forme de leur apparence, c'est-à-dire en tant qu'*image*. Ce chapitre sera donc l'occasion d'analyser en profondeur cette transition de l'objet vers l'image, dont la conséquence pratique et anthropologique majeure s'avère être une généralisation de la contemplation à tous les stades de la vie quotidienne.

Au-delà de Marx

A la fin du chapitre précédent, nous avons montré que le fétichisme de la marchandise s'apparente chez Marx à un renversement : on attribue des qualités humaines (sociales) à des objets tandis que l'on attribue des qualités objectives à des relations humaines. Voyons plutôt ce qu'en dit Marx lui-même :

Ce qu'il y a de mystérieux dans la forme-marchandise consiste donc simplement en ceci qu'elle renvoie aux hommes l'image des caractères sociaux de leur propre travail comme des caractères objectifs des produits du travail eux-mêmes, comme des qualités sociales que ces choses posséderaient par nature : elle leur renvoie ainsi l'image du

rapport social des producteurs au travail global, comme un rapport social existant en dehors d'eux, entre des objets.³⁰

Quelque chose interpelle à la lecture de cet extrait : Marx y utilise deux fois le terme d'« image ». Certes, cette remarque peut paraître anecdotique de prime abord. Mais cela l'est directement moins lorsque l'on sait qu'il s'agit en réalité des deux seules occurrences du terme dans l'ensemble du *Capital* dans sa traduction française. Comment peut-on qualifier ce terme d'*image*, apparemment étranger au lexique marxien ? Bien que le texte original allemand³¹ ne mobilise pas de substantif (et donc pas le terme « image »), Marx utilise le verbe « *zurückspiegeln* » associé à la conjonction « *als* » qui signifie « refléter comme ». La traduction proposée par Lefebvre nous semble néanmoins pertinente, car le terme de « reflet » en français possède moins de valeur ontologique que celui d'image et se rapproche sémantiquement du terme d'« illusion » qui *se dissipe*, tandis qu'une image *persiste*.

Là où le jeune Marx insistait, en usant d'une rhétorique platonicienne de l'ombre et de la lumière, sur le caractère fallacieux des images produites par la conscience idéologique – qu'il imputait au fait qu'elle « fonctionne comme une chambre noire dans laquelle l'être effectif délègue ses reflets inversés »³² –, le Marx du *Capital* met l'accent sur le caractère *autonome* de ces images, qui ne serait plus le produit d'une malheureuse conscience inversée, mais la conséquence directe de la forme-marchandise elle-même.

Ainsi, le lieu de production de l'idéologie n'est plus la conscience, mais la réalité elle-même. Par sa structure, la forme-marchandise et sa dynamique d'expansion se manifestent par un mouvement de *déréalisation de la réalité* : en transformant toute valeur d'usage en valeur d'échange, la réalité vient à manquer. Il nous ici préciser le sens de ce terme : la réalité est à entendre au sens de « réalité naturelle », en opposition

³⁰ Karl MARX, *Le Capital*, op. cit., pp. 82-83.

³¹ Karl MARX, *Das Kapital*, bd. I, in Karl MARX und Friedrich ENGELS, Werke, Band 23, Berlin, Dietz Verlag, 1968, pp. 49-98, disponible en ligne in http://www.mlwerke.de/me/me23/me23_049.htm : « Das Geheimnisvolle der Warenform besteht also einfach darin, daß sie den Menschen die gesellschaftlichen Charaktere ihrer eignen Arbeit als gegenständliche Charaktere der Arbeitsprodukte selbst, als gesellschaftliche Natureigenschaften dieser Dinge zurückspiegelt, daher auch das gesellschaftliche Verhältnis der Produzenten zur Gesamtarbeit als ein außer ihnen existierendes gesellschaftliches Verhältnis von Gegenständen. »

³² Jacques TAMINIAUX, « Sur Marx, l'art et la vérité », *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, tome 72, n° 14, 1974, p. 319.

avec la « réalité économique ». La « réalité économique » désigne la réalité inversée où l'usage ne vaut que par l'échange, où le moyen de l'économie se transforme en finalité, à tel point que l'économie ne finit par ne plus valoir que par elle-même. Par « réalité naturelle », Marx entend la réalité telle que c'est l'usage qui détermine l'échange – il s'agit de la réalité antérieure au système de production capitaliste. Comme première conclusion, nous pouvons esquisser que plus la réalité sociale médiatisée par l'échange capitaliste augmente, plus la réalité naturelle disparaît³³.

Ce n'est plus le voile de notre fausse conscience qui nous empêche de percevoir la réalité dans son essence, mais l'essence même de la réalité qui est attaquée par la forme-marchandise. Ce n'est plus l'apparence de nos représentations qui s'oppose à l'essence de la réalité comme présentation pratique, mais la structure même de la réalité qui s'est transformée au contact du mode de production capitaliste. Marx, en découvrant le caractère totalitaire et sans limite de l'automouvement de la valorisation de la valeur, a bien anticipé le fait que la propagation de la forme-marchandise, plutôt que d'oblitérer la réalité des rapports de production au niveau des consciences, transforme la structure même de la réalité. Et cette transformation s'opère notamment par la transfiguration de la marchandise en image.

Dans le paradigme de la forme-marchandise, l'humain ne perçoit plus la marchandise comme un produit sensible issu de son travail concret, car la forme d'apparition de l'objet manufacturé se réduit à sa valeur d'échange et ne peut dès lors être appréhendée que comme une certaine quantité d'argent. Par voie de conséquence, l'humain est amené à se comporter à l'égard des autres humains sur le mode d'apparition de la marchandise et les rapports sociaux ne sont plus que saisi en dehors d'eux-mêmes par la médiation de l'argent. A un moment donné de leur développement, l'argent et la marchandise sont tellement répandus que leur expansion doit se poursuivre sur un autre plan que celui de la matérialité pour pouvoir continuer le processus de valorisation de la valeur, étant donné que la matérialité désigne *tout ce qui s'use* et que *la valeur ne peut pas s'user* sous peine d'interrompre sa dynamique d'expansion. A notre avis, nous arrivons ici au point d'arrêt de la pensée de Marx : celui-ci a théoriquement prouvé que la dématérialisation croissante du capital était

³³ Rappelons-nous comme nous l'avons vu au tout début de cet exposé que seul la valeur d'usage est considérée comme étant naturelle par Marx.

nécessaire au développement du capitalisme lui-même, sans néanmoins prophétiser sous quelle forme concrète cette dématérialisation s'opérera.

« Le spectacle, stade ultime du fétichisme de la marchandise »

« *Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles* »³⁴ - c'est par ce détournement de la phrase initiale du *Capital* que commence *La Société du Spectacle* de Guy Debord, dont l'intervention se limite à l'échange du terme de « marchandise » présent dans l'assertion marxienne originale par celui de « spectacle ». En substituant le terme de « spectacle » au terme de « marchandise », Debord entend non pas simplement annoncer une simple égalité conceptuelle entre les deux termes, mais bien plutôt établir un rapport de causalité entre les deux termes : le spectacle est le produit nécessaire du développement historique du capital. Le spectacle apparaît comme la transformation du concept de marchandise suite à la transformation du monde en monde de la marchandise. Comme vu lors du premier chapitre, c'est la généralisation de la forme-marchandise qui se présente comme la cause de cette transformation du monde en monde de la marchandise – le mouvement du « tout devient marchandise ». Le spectacle correspond au stade où cette généralisation de la forme-marchandise devient tellement aboutie qu'elle implique sa propre transmutation. Concrètement, cette transformation se manifeste par la prolifération d'images sociales dans l'ensemble de la société.

Connectées les unes entre les autres par le lien de l'équivalence, les marchandises se constituent comme une totalité autonome, comme un système séparé du pouvoir des hommes. Cette autonomie du système des marchandises correspond à un renversement de la nature même de l'économie : traditionnellement, l'économie est un moyen mis en place pour arriver à une fin humaine qui lui externe et supérieure. Or, la logique de la valorisation de la valeur à l'œuvre dans le mode de production capitaliste fait de l'économie une fin en soi. Cette compréhension de l'économie

³⁴ Guy DEBORD, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1967, p. 3.

comme fin en soi participe à la séparation de la sphère économique et de la sphère humaine. Cependant, ce que l'homme fétichise dans la marchandise, ce n'est pas la marchandise elle-même ; c'est l'image que la marchandise renvoie, le mode de vie qu'elle se propose de réaliser, la gloire sociale qu'elle véhicule, etc. En ce sens, la marchandise est toujours un *symbole*. L'objet, en tant que soumis à l'usage, n'est que secondaire car ce qui importe réellement, c'est la charge symbolique et sociale que l'acquisition de la marchandise apporte à l'individu qui l'achète. C'est pourquoi la marchandise est image. Cette charge symbolique peut-être comprise selon deux modalités : soit elle exprime la réussite sociale, soit elle est contemplée pour elle-même. Dans le premier cas, la marchandise sert de moyen de reconnaissance sociale, où la reconnaissance passe par l'identification de l'individu à un modèle imposé par le marché sur le mode de l'effigie à imiter. Mais cette charge symbolique peut également être cultivée pour elle-même dans une visée plus narcissique, telle que la personne qui collectionne les porte-clés gratuits, que Debord qualifie d'« indulgences modernes »³⁵. Dans le spectacle, tout se passe comme si cette charge symbolique devenait l'expression de la détermination même de la valeur d'échange. Il s'agit d'un bouleversement complet de la théorie de Marx qui postulait la détermination de la valeur d'échange d'une marchandise par le temps de travail social nécessaire à sa production. Selon Debord, ce n'est plus le pôle de la production qui détermine l'échange, mais celui de la circulation des marchandises elle-même : ce n'est plus le temps de production nécessaire mais l'impact symbolique de la marchandise dans le tissu social qui se pose comme le nouveau principe de détermination de la valeur d'échange. Une des conséquences de ce changement de détermination de la valeur est la suivante : lorsque l'on attribuait la valeur d'une marchandise au temps nécessaire à sa production, on reconnaissait que c'était un facteur humain qui était la source de la valeur : le temps de travail nécessaire. Et même si le temps concret était objectivé en temps abstrait afin d'en permettre sa monétisation, cette détermination de la valeur par le temps de travail nécessaire restait dépendante d'un facteur humain. Or, déterminer la valeur d'une marchandise par son pouvoir d'attraction symbolique suppose que l'on oblitère encore un peu plus cette détermination de la valeur comme étant humaine : la valeur symbolique d'une marchandise naît de sa confrontation avec d'autres

³⁵ *Ibid.*, p. 44.

marchandises et des jeux de reconnaissance qui s'instaurent entre elles et les humains qui les convoitent. D'une certaine manière, cette détermination de la valeur par l'attraction symbolique conduit à accentuer le caractère autonome de la valeur.

Le stade spectaculaire de l'économie capitaliste correspond à cette époque où l'usage que les humains peuvent faire des marchandises se réduisent à la valeur d'échange de celles-ci. Elles ne valent que socialement, qu'en tant que médiatisées par l'équivalent universel qu'est l'argent, et ne peuvent donc être assimilées à aucun usage en-dehors de la société marchande, à tel point que « *le seul usage qui s'exprime encore ici est l'usage fondamental de la soumission* »³⁶.

Ce qui frappe dans la conception debordienne du spectacle, c'est précisément la similitude de sa fonction avec celle de valeur d'échange dans le premier chapitre du *Capital*, analysé précédemment. Là où Marx nous disait que les rapports sociaux étaient médiatisés par la forme-équivalent universelle qu'était la monnaie, Debord annonce que les rapports sociaux seront désormais médiatisés par l'image. A cet égard, le paragraphe 36 de *La Société du Spectacle* semble des plus clairs :

C'est le principe du fétichisme de la marchandise, la domination de la société par « des choses suprasensibles bien que sensibles », qui s'accomplit absolument dans le spectacle, où le monde sensible se trouve remplacé par une sélection d'images qui existe au-dessus de lui, et qui en même temps s'est fait reconnaître comme le sensible par excellence.³⁷

La formule de « *sélection d'images* » prend la place du terme de « *valeur* » : le fétichisme de la marchandise s'est transmué en fétichisme de l'image, et le terme de « *spectacle* » désigne ce stade particulier du fétichisme de la marchandise en tant que devenu fétichisme de l'image, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir plus avant.

³⁶ *Ibid.*, p. 44.

³⁷ *Ibid.*, p. 21.

La première phase de la dématérialisation de la marchandise

Mais revenons plus en détail sur le passage de la marchandise à l'image. Celui-ci s'explique historiquement : lors de la première phase de développement du capital, qui fut analysée par Marx dans le *Capital*, les humains ont vu la valeur d'usage chuter au profit de l'augmentation de la valeur d'échange³⁸. En effet, la libre circulation des marchandises et l'apparition de l'industrie a transformé la nature du travail de la majorité des humains : le paysan de l'époque féodale, qui subvenait à ses besoins et à ceux de sa famille en cultivant la terre sans vendre le produit de son travail sur le marché et en cédant uniquement une partie de ses récoltes à son seigneur, faisait usage des ressources dont il disposait plus qu'il n'en achetait. Or, l'ouvrier de fabrique industrielle, vendant sa force de travail à son patron, se voit contraint d'acheter de quoi subsister – la plupart du temps, dans une échoppe appartenant encore à son patron (l'argent qu'il dépense revenant directement dans la poche du directeur de fabrique). Debord qualifie ce passage de dégradation de la modalité *être* à la modalité de *l'avoir*³⁹. Cette dégradation implique plusieurs conséquences, dont deux principales, la première n'étant que l'expression phénoménale et anthropologique de la seconde.

Premièrement, l'ouvrier perd en *qualité de vie*⁴⁰, parce que celle-ci est désormais guidée de manière quasi-exclusive par la catégorie de la quantité – que ce soit concernant sa rentabilité à l'usine ou pour l'augmentation de l'usage de la monnaie. Par définition, l'ouvrier est celui qui ne possède rien en-dehors de sa force de travail. Dans un cadre de production capitaliste et industriel, ne pouvant plus compter sur l'usage de la terre comme moyen de subsistance, le prolétaire est donc *la personne qui est contrainte de tout acheter*.

³⁸ Voir notamment la thèse 46 de *Ibid.*, p. 27 : « La valeur d'échange n'a pu se former qu'en tant qu'agent de la valeur d'usage, mais sa victoire par ses propres armes a créé les conditions de sa domination autonome. Mobilisant tout usage humain et saisissant le monopole de sa satisfaction, elle a fini par diriger l'usage. Le processus de l'échange s'est identifié à tout usage possible, et l'a réduit à sa merci. La valeur d'échange est le *condottiere* de la valeur d'usage, qui finit par mener la guerre pour son propre compte. »

³⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁰ Toute l'œuvre de Debord est traversée sourdement par l'opposition qu'il fait entre la *qualité de la vie* et la *quantité de confort*, et cette opposition frontale sera d'ailleurs la source de l'opposition radicale du mouvement International Situationniste envers toutes les formes de fonctionnalisme possibles, qui selon eux ne font que de réduire le seuil de la misère actuelle, sans attaquer la source même de la misère, attribuée à l'aliénation de l'humain par l'économie.

Deuxièmement, cette substitution de la valeur d'usage par la valeur d'échange, causée par la dynamique de valorisation du capital, implique un saut logique d'un niveau de réalité concrète (celui de la valeur d'usage) vers un niveau d'« abstraction réelle »⁴¹ (celui de la valeur d'échange). En effet, comme nous l'avons vu à travers notre analyse de la forme-marchandise, celle-ci repose sur l'abstraction des particularités concrètes de l'objet manufacturé : à travers sa mise en équivalence avec d'autres marchandises, l'objet manufacturé se voit *subsumé* – au sens hégélien du terme – dans la réalité abstraite de la valeur d'échange attribuée par le marché. Cette première phase de développement fût également théorisée par Lukacs, dans son ouvrage *Histoire et conscience de classe*, en mettant particulièrement l'accent sur l'inévitable *réification* causée par les rapports capitalistes de production. Selon ce dernier, « l'objectivation rationnelle dissimule avant tout la choséité immédiate – qualitative et quantitative – de toutes choses »⁴². De la même manière, Marx disait que « le sol n'a rien à voir avec la rente foncière »⁴³ : faire d'un sol une rente foncière suppose une transformation de la choséité première de la chose ; et cette objectivation du sol en rente foncière correspond à une « abstractification »⁴⁴. Et cela est évidemment valable pour le caractère marchand que revêt l'objet manufacturé, dont le mode de production et de circulation défigure sa choséité première. A tel point que Lukacs va jusqu'à faire une opposition entre la choséité originaire de la chose et sa « nouvelle choséité »⁴⁵. Il en va de même pour l'humain, et plus particulièrement pour le prolétaire, qui ne peut dès lors qu'appréhender sa seule ressource, sa force de travail, sur le mode de la marchandise. Et cette objectivation rationnelle d'une partie de sa subjectivité tend immanquablement à la fragmentation de celui-ci.

⁴¹ Terme forgé par Alfred Sohn-Rethel dans *Geistige und körperliche Arbeit*, Suhrkamp, Francfort, 1970 : A l'égard de ce concept, Zizek nous livre que « d'un côté, l'abstraction réelle n'a rien de 'réel' au sens des propriétés effectives des choses, la détermination de la 'valeur' n'est pas contenue dans l'objet-marchandise au même titre que ses propriétés particulières qui constituent sa 'valeur d'usage' (forme, couleur, goût, etc.) » in Slavoj ZIZEK, *op. cit.*, Paris, pp. 247-248.

⁴² Georg LUKACS, *Histoire et conscience de classe* (1922), trad. de K. Axelos et de J. Bois, Minuit, Paris, 1960, p. 120.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Le terme est d'Anselm JAPPE, in *L'avant-garde inacceptable. Réflexions sur Guy Debord*, Léo Sheer, Paris, 2004, p. 23.

⁴⁵ Georg LUKACS, *op. cit.*, p. 120.

La deuxième phase de dématérialisation de la marchandise

Suite à cette première phase du développement du capital analysé par Marx premièrement et par Lukacs à sa suite, Debord en décèle une seconde à l'œuvre à son époque, auquel il donne le nom de « spectacle ». Le stade du spectacle correspond au temps historique où la modalité de l'*avoir* s'est transformé en *paraître*. Voyons plutôt :

La phase présente de l'occupation totale de la vie sociale par les résultats accumulés de l'économie conduit à un glissement généralisé de l'avoir au paraître, dont tout avoir effectif doit tirer son prestige immédiat et sa fonction dernière. En même temps toute réalité individuelle est devenue sociale, directement dépendante de la puissance sociale, façonnée par elle. En ceci seulement qu'elle n'est pas, il lui est permis d'apparaître.⁴⁶

Le stade historique du paraître peut se comprendre à l'aune de la dialectique de la valeur, dont le ressort primaire se résume à sa propre valorisation – ce qui suppose un moment de dématérialisation croissante « si bien que l'avoir lui-même finit par ne valoir qu'en tant qu'il apparaît dans la représentation »⁴⁷. Comme nous l'avons vu, la dynamique d'expansion qui est au cœur des processus de production et de diffusion du capitalisme entraîne une survalorisation de la valeur d'échange sur la valeur d'usage. Rappelons à bon escient que le capitalisme et la reproduction indéfinie du cycle de circulation des marchandises qu'il suppose ne peuvent que compter sur la face échangeable des marchandises – c'est-à-dire sur leur caractère permanent survivant à l'usure. Or, l'usure d'une marchandise – notamment due à l'activation de son usage – cause inmanquablement une chute tendancielle de sa valeur d'échange. En filigrane, nous pouvons tirer la conclusion suivante : ne s'use que ce qui est matériel. Or, étant donné que ce qui s'use ne peut plus s'échanger, la logique capitaliste aboutit à ne valoriser que ce qui ne s'use pas, c'est-à-dire ce qui n'est pas matériel : les images.

⁴⁶ Guy DEBORD, *La société du spectacle*, op. cit., p. 9.

⁴⁷ Benoît BOHY-BUNEL, « La critique du spectacle et de la valeur chez Guy Debord », disponible en ligne in <http://benoitbohybunel.over-blog.com/2018/02/la-critique-du-spectacle-et-de-la-valeur-chez-guy-debord.html#sdfootnote2sym>, (page consulté le 03/07/18).

Suivant cette logique, le cycle de valorisation aurait été tellement loin qu'il aurait franchi un point de basculement : celui de la dématérialisation de la marchandise. Cette dématérialisation se manifeste par la valeur croissante portée à l'image, définie comme pure *apparence de la marchandise*. Certes, l'image est matériellement incarnée, mais la matérialité de l'image n'est pas du même ordre que la matérialité d'un objet : l'image est d'une matérialité purement *signalétique*. Entendons par là que la matérialité de l'image tend à disparaître sous la fonction référentielle de l'image. Ainsi, lorsqu'un individu contemple une image, une photographie par exemple, son regard ne porte pas tellement sur le support matériel qu'est la photographie mais plutôt sur ce qu'elle représente, à tel point que le support passera inaperçu, voire inexistant. Et cela parce que la photographie – comme l'image de manière générale – est généralement pensée opérant une fonction référentielle : elle montre quelque chose en-dehors d'elle-même. Nous aurons l'occasion de revenir sur la nature de l'image dans la deuxième partie de ce travail, lorsque nous aborderons la question du détournement.

Debord définit le spectacle comme le moment historique où le capital se fait image⁴⁸. « Considéré selon ses propres termes, le spectacle est l'affirmation de l'apparence et l'affirmation de toute vie humaine, c'est-à-dire sociale, comme simple apparence »⁴⁹. Le chapitre précédent a démontré que dès qu'il y a marchandise, il y a fétichisme. Nous pouvons désormais ajouter que dès qu'il y a fétichisme, il y a production d'images, ou plus justement – car c'est bien dans ce sens-là qu'il faut l'exprimer : c'est parce qu'il y a production d'images qu'il y a fétichisme.

La critique de la contemplation

Selon Debord, le fait que le mode d'être du spectacle se réduise à celui de son apparence conduit les humains à rester les vulgaires spectateurs de sa manifestation. Au stade historique du spectacle, la modalité du paraître suppose une attitude de réception spécifique, à savoir celle de la passivité de la contemplation. Et cette

⁴⁸ Guy DEBORD, *La Société du Spectacle*, op. cit., p. 17.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 6.

passivité des spectateurs est problématique en ce qu'elle assoie la domination de la marchandise sur l'ensemble de la vie sociale et met en péril par-là même leur autonomie, et par transitivité, leur liberté. Sous le régime de l'apparence, les individus sont dépossédés de leur condition de vie : ils ne pensent ni ne désirent pas eux-mêmes et sont soumis aux dictats de la société marchande qui façonnent leurs besoins par l'entremise des images agissant comme les modèles à suivre de la vie bonne, n'étant en réalité que des modèles produits par la sphère économique n'ayant pas de charge morale *per se*⁵⁰. D'un côté, les spectateurs-consommateurs défendent des intérêts qui ne sont pas les leurs et manifestent le besoin de posséder des choses pour lesquels ils n'ont pas de désir naturel. De l'autre, ils se battent pour un travail qui les aliène ou un patron qui les exploite afin d'accéder à cette consommation superficielle. Lorsque Debord définit le spectacle comme une « idéologie matérialisée »⁵¹, il désigne par là le fait que la société a atteint, parallèlement au mouvement d'autonomisation de la valeur, un statut autonome : la société, à son tour, est devenue automate, détachée de l'emprise des hommes de la même manière que la marchandise dans le comportement fétichiste ; et la propagande n'a dès lors plus lieu d'être étant donné que celle-ci est déjà intégrée dans le tissu social et que ses attentes sont effectives. A son tour, la société ne peut plus être que *contemplée car échappant à l'emprise des hommes*.

Qui plus est, la prolifération des images, induite par la diffusion de la forme-marchandise à l'ensemble de la réalité sociale, dont la division sociale du travail est corrélative, implique que les humains appréhendent leurs rapports sociaux sur le mode de l'image, allant jusqu'à s'appréhender eux-mêmes comme leur propre image. En repartant des travaux de Lukacs,⁵² Debord insiste sur le fait que même le travail, action

⁵⁰ Il nous faut à cet égard remarquer que l'immense littérature actuellement en vogue qui entend critiquer le capitalisme au nom de la morale se trompe profondément sur la nature de celui-ci : le capitalisme n'est pas immoral en tant que système économique car il ne contient aucun contenu déterminé. Il n'est qu'une forme particulière animée par une dynamique particulière : la valeur, mise en branle par sa constante auto-valorisation. Tenter de rendre le capitalisme « plus humain » ou « plus vert » ne supprimera en aucun cas son devenir fondamental qui est celui d'un devenir-total et donc totalitaire.

⁵¹ Nous renvoyons au dernier chapitre de *La Société du Spectacle*, intitulé « L'idéologie matérialisée », in Guy DEBORD, *La Société du Spectacle*, op. cit., pp. 161-168.

⁵² « Car ce n'est que comme catégorie universelle de l'être social total que la marchandise peut être comprise dans son essence authentique. Ce n'est que dans ce contexte que la réification surgit du rapport marchand acquiert une signification décisive, tant pour l'évolution objective de la société que pour l'attitude des hommes à son égard, pour la soumission de leur conscience aux formes dans lesquelles cette réification s'exprime... Cette soumission s'accroît encore du fait que plus la rationalisation et la mécanisation du processus de travail augmentent, plus l'activité du travailleur perd son caractère

physique relevant normalement de la sphère de l'activité, est passé, du fait de la division sociale du travail et du machinisme, du côté de la contemplation. Selon Debord, le spectacle constitue le stade historique où la contemplation est devenue le nouveau paradigme anthropologique, épistémologique et politique : les humains peuvent devenir spectateur d'eux-mêmes, et non plus uniquement à l'usine lorsqu'ils sont assignés à la chaîne de montage mais également dans leur vie quotidienne de chaque instant. Avec le programme situationniste, il s'agit d'en finir avec la contemplation esthétique bourgeoise en vue de lui substituer l'*intervention*, c'est-à-dire la pratique concrète dans le monde. Cette critique de la contemplation repose sur l'opposition radicale que fait Debord entre la vie concrète et la contemplation : celui qui contemple ne vit pas car celui qui vit ne contemple pas, il agit. Notre chaîne causale s'allonge d'un terme : pour Debord, dès qu'il y a production d'images, il y a contemplation. Voyons plutôt :

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.⁵³

En insistant sur le caractère totalisant du spectacle, Debord en vient à considérer le spectacle comme n'ayant plus d'autre référentialité que son simple être-là⁵⁴, en tant que réseau d'images se présentant comme la totalité de la vie réelle. Selon Debord, le catéchisme du spectacle se résume à cette phrase : « ce qui est bon apparaît et ce qui apparaît est bon »⁵⁵. Ce que l'on peut traduire par : l'être-là des images se

d'activité pour devenir une attitude contemplative. » Georg LUKACS, *Histoire et conscience de classe*, cité par Guy DEBORD, *La Société du Spectacle*, op. cit., p. 19.

⁵³ Guy DEBORD, *La société du spectacle*, op. cit., p. 16.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 7 : « Le spectacle se présente comme une énorme positivité indiscutable et inaccessible. Il ne dit rien de plus que « ce qui apparaît est bon, ce qui est bon apparaît ». L'attitude qu'il exige par principe est cette acceptation passive qu'il a déjà en fait obtenue par sa manière d'apparaître sans réplique, par son monopole de l'apparence ».

réduisant à leur apparence, il n'y a pas lieu de chercher derrière ou au-delà de celles-ci. Le spectacle étant le monopole de l'apparence, rien ne peut apparaître en dehors de lui : toutes les images sont donc par nature des images du spectacle. Ce qui peut également s'exprimer de diverses manières : « il n'y a pas d'à-côté du spectacle », « le spectacle n'a pas de dehors », etc. Le spectacle peut ainsi être compris comme une méta-image, c'est-à-dire comme l'image autonome de la totalité des images parcellaires, conçu sur le mode d'un *organisme non-vivant*.

Une méta-image dont la logique n'est plus celle de la métonymie, comme nous l'avions vu au premier chapitre, lors de l'analyse de la forme-marchandise. L'examen de Rancière était encore mené depuis le point de vue marxien, c'est-à-dire depuis le paradigme des objets manufacturés, où la valeur d'échange exprimait métonymiquement le temps de travail socialement nécessaire (valeur). Selon Debord, le mouvement d'auto-valorisation de la valeur a poussé la logique métonymique de la forme-marchandise à se transformer en une *logique tautologique*.

Cependant, le caractère tautologique du spectacle ne saute pas directement aux yeux. Toute la force du spectacle réside en ce qu'il se réduit à désigner une de ces parties par une autre, ou à faussement opposer une des images qu'il contient par une autre⁵⁶, selon le rythme circulaire et infini de la circulation des marchandises. Cela ne signifie pas que la marchandise ou l'image soient tautologiques pour elles-mêmes : l'image renverra toujours à une autre image plus sublime encore, de la même manière que la marchandise renvoie toujours à un idéal de style de vie. En ce sens, l'image-marchandise reste bel et bien référentielle. C'est ainsi que chaque produit est présenté comme étant l'ultime produit à acquérir, à consommer en vue d'atteindre « la terre promise de la consommation totale »⁵⁷. L'efficacité de l'image-marchandise repose sur des mécanismes sociaux et psychiques analogues au sentiment religieux, avec comme différence notoire que le paradis est descendu du ciel des idées pour asseoir sa fascination sur la terre ferme de la consommation. Chaque marchandise se présente comme une promesse de paradis, et sa consommation implique nécessairement la

⁵⁶ A la manière dont la publicité, par la valorisation des mérites d'un produit particulier (passant inmanquablement par une dévaluation latente des autres produits concurrents), ne fait que révéler son identité générale quoique secrète avec l'ensemble des produits qu'elle entend surpasser par leur négation.

⁵⁷ Guy DEBORD, *La société du spectacle*, op. cit., p. 45.

trahison de cette promesse. Mais une fois cette pseudo-référentialité des images-marchandises révélée au grand jour, la nature tautologique du spectacle saute aux yeux. Dans la tautologie, les termes étant tous équivalents, tout y est interchangeable. C'est cette interchangeabilité fondamentale qui assure le rythme de la circulation des marchandises. Il faut cependant comprendre que ce n'est pas la marchandise en elle-même qui est tautologique, car en tant qu'entité particulière du spectacle, la marchandise fera toujours signe vers l'idéal qu'elle véhicule. Et cet idéal est toujours celui de l'*ultime marchandise* : l'objet qui se présente sur le marché aux yeux du consommateur s'affichera toujours comme l'ultime objet à acquérir, qui une fois acquis, fera du consommateur un *consommateur total*. Or, le système de consommation fonctionne sur la reproduction incessante de la série promesse/trahison : telle chose promet à son acquéreur telle dose de bonheur exprimée sous la forme d'une *image utopique*, qui s'avère disparaître au moment même de l'achat, ce qui pousse le consommateur à rebâtir sa confiance envers une autre marchandise, avant qu'à son tour celle-ci ne le trahisse.

Mais cet incessant mouvement des marchandises aux images et des images aux marchandises se déroule toujours dans le spectacle : on ne fait que montrer indéfiniment une de ses parties pour une autre. De manière générale, le spectacle est toujours identique au spectacle, sans égard à la valorisation passagère du produit particulier à *la mode*. Le problème qui se pose est le suivant : étant donné que cette adéquation du spectacle avec lui-même est une adéquation de son apparence avec son apparence, l'essence de la réalité est évacuée de l'équation⁵⁸.

Cependant, pour Debord et les situationnistes, bien que la réalité se trouve de moins en moins accessible, de plus en plus éloignée dans la représentation, celle-ci n'est pas encore *totalement disparue*. C'est d'ailleurs au nom de la sauvegarde de la réalité que les situationnistes développent des armes et des stratégies expérimentales pour lutter contre l'expansion du spectacle, et telle est la fonction pratique du détournement auquel sera consacré la deuxième partie de ce travail. C'est ici une différence fondamentale avec la philosophie d'un Jean Baudrillard, pour lequel le

⁵⁸ Précédemment, nous avons vu que l'équation de la forme-valeur chez Marx évacuait l'égalité sur laquelle cette équation se fondait : l'égalité du travail concret et du travail abstrait. Dans le spectacle, tout se passe comme si le travail concret lui-même avait été à son tour évincé de l'équation pour ne laisser place qu'à la formule tautologique « travail abstrait = travail abstrait ».

principe de réalité s'avère être un principe obsolète, annihilé par le règne complet de l'image. Chez Baudrillard, tout n'étant que simulacres et illusions, il ne reste dès lors plus de contradictions à dépasser, créatrices de possibilités d'action⁵⁹.

N'oublions pas que l'aliénation, telle qu'elle fut initialement théorisée par Marx ne se résume pas à une condamnation morale de la dépersonnalisation : l'aliénation, étant fondamentalement une contradiction entre l'essence de l'homme et son existence, autorise sourdement une émancipation potentielle. C'est bel et bien parce que nous sommes aliénés que nous pouvons appréhender nos actions d'après la modalité de possibilité. L'aliénation et la prise de conscience qu'elle implique sont le vecteur de réalisation du possible, permettant à l'homme de s'extraire de la nécessité régissant le cours de l'histoire. Or, le spectacle totalement réalisé supposerait une réalisation complète de l'aliénation, et donc un abandon de la catégorie de possibilité. Avec comme conséquence le nihilisme pratique, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir.

Le monopole de l'apparence que constitue le spectacle et la passivité des spectateurs qu'il produit, conduisent encore à une conséquence notable : l'absence de dialogue. La communication qui se développe à l'intérieur du spectacle ne réellement être qualifiée de dialogue, étant donné qu'il faut au moins être deux pour dialoguer. Or, toute extériorité du spectacle étant réfutée par la structure monolithique du spectacle, la communication médiatique se présente en réalité comme un monologue. Et ce monologue continu trouve son expression la plus juste (et la plus absurde) dans ce que Bourdieu appelait « la circulation circulaire de l'information »⁶⁰, que Debord pourrait qualifier de « communication tautologique », c'est-à-dire sans objet en-dehors de sa propre énonciation ni contenu aucun.

⁵⁹ Baudrillard concède lui-même : « La virtualité est autre chose que le spectacle, qui laissait encore place à une conscience critique et à une démystification. L'abstraction du "spectacle", y compris chez les Situationnistes, n'était jamais sans appel. Tandis que la réalisation inconditionnelle, elle, est sans appel. (...) Alors que nous pouvions affronter l'irréalité du monde comme spectacle, nous sommes sans défense devant l'extrême réalité de ce monde, devant cette perfection virtuelle. En fait, nous sommes au-delà de toute désaliénation » cité par Anselm JAPPE, « Baudrillard. Détournement par excès », *Lignes*, 2010/1, (n° 31), pp. 67-78, disponible en ligne in http://data.over-blog-kiwi.com/1/48/88/48/20170623/ob_e7803f_baudrillard-detournement-par-exces.pdf, (page consultée le 13/06/19).

⁶⁰ Pierre BOURDIEU, *Sur la télévision*, Liber-Raisons d'agir, Paris, 1996, p. 22 sq.

CHAPITRE 3 : LE SPECTACLE OU LE NOUVEAU

FETICHE

A la suite du précédent chapitre ayant montré comment s'opérait la transformation de la forme-marchandise en forme-image dans le concept debordien de spectacle, ce chapitre entend interroger les présupposés épistémologiques et métaphysiques qui sous-tendent son raisonnement, en vue de déterminer sa pertinence au vu de la conjoncture contemporaine.

Le concept de spectacle dans la perspective de la critique sociale

Asserter que le capital se serait historiquement transformé en spectacle, que cela signifie-t-il ? Le spectacle est défini par Debord comme n'étant pas « un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images »⁶¹. De nombreux interprètes ont réduit l'importance et la portée de la théorie de Debord à une théorie des *mass medias*, faisant de Debord un « MacLuhan plus obscur »⁶². Or, le spectacle doit être compris comme une « *Weltanschauung* devenue effective, matériellement traduite »⁶³ selon les mots de Debord lui-même. La théorie du spectacle entend critiquer radicalement l'aliénation subie par les hommes et exercée par la domination de la sphère de l'économie sur le reste de la vie sociale, sans néanmoins se restreindre à une critique économique de la domination économique. Comme le remarque Anselm Jappe⁶⁴, la critique que formule Debord à l'égard de la société du spectacle est une critique considérant le spectacle comme un *phénomène social total*,

⁶¹ Guy DEBORD, *La Société du Spectacle*, op. cit., p. 4.

⁶² « Devant l'invasion des mass media, dont on dénonce de plus en plus les effets sur les enfants collés à l'écran de télévision dès leur plus jeune âge, ou devant la « spectacularisation » de l'information que l'on déplore à propos d'événements tragiques tels que les guerres et les catastrophes, il est aujourd'hui de rigueur de parler de « société du spectacle ». Les plus informés vont parfois jusqu'à dire que ce terme serait le titre d'un livre écrit par un certain Debord, laissant ainsi entendre qu'il s'agirait d'une sorte de MacLuhan plus obscur. Mais on est rarement plus explicite. » in Anselm JAPPE, *Guy Debord*, op. cit., p. 16.

⁶³ Guy DEBORD, *La Société du Spectacle*, op. cit., p. 4.

⁶⁴ Anselm JAPPE, *L'avant-garde inacceptable*, op. cit., p. 22.

d'après le concept inventé par Marcel Mauss⁶⁵ : il concerne les faits sociaux dans leur totalité, sous une perspective globale⁶⁶. Debord refuse – au nom d'une compréhension unifiée – d'appréhender la totalité sociale en l'atomisant et en l'analysant morceau par morceau, car ce serait là appliquer le procédé épistémologique propre au régime du spectacle : la séparation.

« Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation »⁶⁷. Le principe opératoire du spectacle est la division, qui sépare le vécu de son image et brise l'unité de la vie concrète, en recomposant un pseudo-monde à part, créant dans le flux continu des images du monde l'unité perdue dans la réalité vécue. Le spectacle, fonctionnant comme « inversion concrète de la vie »⁶⁸, se déploie dès lors comme « mouvement autonome du non-vivant »⁶⁹. L'expression « inversion concrète de la vie » renvoie explicitement à la définition de l'idéologie que donne Marx et Engels dans *L'Idéologie allemande* de 1845 selon laquelle l'idéologie naît de l'écart irréparable qu'il y a entre la réalité et les représentations que nous nous en faisons.

Ce qu'il faut comprendre, c'est que si la vie sociale se trouve, à l'époque de Debord, être soumise au régime de l'image sous toutes ses formes (publicité, cinéma, télévision), c'est parce que l'image constitue l'aboutissement historique de la transformation du monde en monde de l'économie. L'image est alors amenée se répandre à tous les niveaux de la vie sociale fragmentée et atomisée par la division sociale du travail et le machinisme, comme agent d'unification⁷⁰. A cet égard, « le

⁶⁵ L'influence de l'anthropologue français sur la pensée de Debord n'est en rien périphérique, comme en témoigne le nom de la revue de l'Internationale Lettrisme (mouvement issu de la scission avec le lettrisme d'Isou) qu'il a fondé, *Potlatch*.

⁶⁶ « Il y a là tout un énorme ensemble de faits. Et ils sont eux-mêmes très complexes. Tout s'y mêle, tout ce qui constitue la vie proprement sociale des sociétés qui ont précédé les nôtres - jusqu'à celles de la proto-histoire. - Dans ces phénomènes sociaux « totaux », comme nous proposons de les appeler, s'expriment à la fois et d'un coup toutes sortes d'institutions : religieuses, juridiques et morales - et celles-ci politiques et familiales en même temps ; économiques - et celles-ci supposent des formes particulières de la production et de la consommation, ou plutôt de la prestation et de la distribution ; sans compter les phénomènes esthétiques auxquels aboutissent ces faits et les phénomènes morphologiques que manifestent ces institutions » in Marcel MAUSS, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés primitives*, 1923, p. 23, disponible en ligne <https://anthropomada.com/bibliotheque/Marcel-MAUSS-Essai-sur-le-don.pdf>, (page consulté le 04/05/19).

⁶⁷ Guy DEBORD, *La Société du Spectacle*, op. cit., p. 3.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ « Les abstractions (comme le travail abstrait, transformé en valeur puis en argent) y sont devenues des réalités matérielles – même s'il est difficile à la conscience positiviste de concevoir que quelque chose puisse être à la fois une réalité et une abstraction ; de même que la technique et la science, l'image

spectacle consiste dans la recomposition des aspects séparés sur le plan de l'image »⁷¹. Le caractère purement « médiatique » de la critique debordienne ne peut dès lors constituer le noyau dur de son originalité ; les moyens de communication de masse, selon les mots de Debord, ne sont d'ailleurs que « la manifestation superficielle la plus écrasante »⁷² ; ils ne sont qu'un moyen de légitimation de la société du spectacle, et non pas la société du spectacle en soi, dont l'origine est plus profonde et le spectre d'action beaucoup plus large.

Abstraction réelle, illusion ou fantasme ?

Bien que l'analyse de Debord soit d'une lucidité envoûtante et d'une radicalité des plus plaisantes, il apparaît que sa critique charrie un nombre certain de présupposés que nous nous devons de questionner méticuleusement.

1) Premièrement, la critique debordienne du spectacle semble ultimement reposer sur une distinction radicale entre réalité et spectacle, ou entre réalité et représentation, voire entre réalité et illusion. Corolairement, cette distinction épistémologique et ontologique semble se dédoubler en une distinction morale entre authenticité et inauthenticité : la réalité est présumée authentique en son essence, tandis que l'image de la réalité serait inauthentique dans son apparence.

Cette question est des plus délicates. En effet, Debord se défend à de maintes reprises de considérer l'image comme simple incarnation de l'inauthentique ou du mensonge social⁷³. Evacuer la critique sociale de Debord d'un revers de main en s'empressant de lui appliquer une énième variation issue de la critique battue et rebattue que l'on adresse au vieux Platon serait faire preuve d'un manque cruel de charité intellectuelle⁷⁴. Notons au passage que Debord fit également œuvre de cinéaste

est déterminée par la socialisation qu'opère la forme-marchandise. » in Anselm JAPPE, *L'avant-garde inacceptable*, op. cit., p. 23.

⁷¹ Anselm JAPPE, *Guy Debord*, op. cit., p. 22.

⁷² Guy DEBORD, *La Société du Spectacle*, op. cit., p. 24.

⁷³ Guy DEBORD, *Panegyrique*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2006, p. 1660 : « Les tromperies dominantes de l'époque sont en passe de faire oublier que la vérité peut se voir aussi dans les images ».

⁷⁴ Anselm JAPPE, *L'avant-garde inacceptable*, op. cit., p. 24. « Le spectacle dont parle Debord n'est pas une simple conséquence du regard humain, de même que la circulation automobile n'est pas une simple conséquence du besoin humain de locomotion. En outre, présenter la critique du spectacle comme

et que la revue *Internationale Situationniste* qu'il fonda en 1957 fut une des premières revues intellectuelles à joindre des images au corpus textuel. A l'aune de ces faits, le considérer comme un iconoclaste radical ne semble pas pertinent.

Toute la difficulté réside dans l'habile conjugaison que fait Debord du jeune Marx avec le Marx du *Capital*. Debord, par ses nombreuses injonctions à *vivre* (à la première personne du singulier), se rattache davantage aux thèses du jeune Marx que du Marx du *Capital*, en donnant une ascendance à la présentation sur la représentation. Cependant, comme nous l'avons au chapitre précédent, il retient du Marx du *Capital* que les représentations ne sont plus l'apanage de la seule conscience humaine : la prolifération de la forme-marchandise capitaliste engendre une transmutation de la réalité elle-même en représentation, et cela se produit objectivement.

On pourrait qualifier de *romantique* cet attrait pour la *vie*, la « vie vraie » qu'il oppose à la survie ou à la pseudo-vie spectaculaire, et dont le nombre d'occurrences dans *La Société du Spectacle* témoigne d'une exigence d'unité sans faille⁷⁵. Cette exigence d'unité est une constante du romantisme allemand, allant de Schiller⁷⁶ et Hölderlin jusqu'au concept d'« individu totalement développé » qu'effleure Marx sur la fin du premier tome du *Capital*⁷⁷. Ce fantasme de l'unité de l'homme, perdue à travers la division sociale du travail tout comme perdue dans la séparation de l'art et de la philosophie, a historiquement animé les sphères artistiques comme « lieu de la recherche de l'unité perdue »⁷⁸.

La « vie » telle que Debord en parle nous semble étrangement familière de l'usage qu'en fait Marx. D'après l'analyse que Michel Henry en donne : la vie désigne

l'héritière d'une longue tradition de critique de l'image et du regard – comme le fait, par exemple, un Régis Debray – a aussi un aspect polémique : la critique du spectacle ne serait pas une véritable analyse de la société contemporaine, mais la réédition d'une attitude métaphysique vieille de plus de 2300 ans : celle qui condamne l'attrait superficiel et futile pour les images, les formes visibles et les copies, avec l'argument que celles-ci détournent l'attention de la compréhension intellectuelle, noétique, des essences véritables. »

⁷⁵ Debord utilise le mot « vie » 92 fois dans l'ensemble des thèses exposées dans *La Société du Spectacle* – la plupart du temps sans lui adjoindre d'adjectif.

⁷⁶ Friedrich VON SCHILLER, cité par Peter BÜRGER, *Théorie de l'avant-garde*, trad. de Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions théoriques, 2013, p. 7 : « L'homme qui n'est plus lié par son activité professionnelle qu'à un petit fragment isolé du Tout ne se donne qu'une formation fragmentaire ; n'ayant éternellement dans l'oreille que le bruit monotone de la roue qu'il fait tourner, il ne développe jamais l'harmonie de son être, et au lieu d'imprimer à sa nature la marque de l'humanité, il n'est plus qu'un reflet de sa profession, de sa science ».

⁷⁷ Karl MARX, *Le Capital*, op. cit., p. 548.

⁷⁸ Guy DEBORD, *La Société du Spectacle*, op. cit., p. 141. Nous reviendrons sur cette conception de l'art comme lieu de la réconciliation lors du chapitre consacré à la conception situationniste de l'art.

la réalité en tant que subjective en son essence. C'est l'être qui « s'éprouve dans l'immédiation d'une présence en vertu de laquelle il est ce qu'il est et ne peut s'arracher à soi-même »⁷⁹. La vie, chez Debord comme chez Marx, apparaît donc comme le lieu hors des structures de la transcendance, comme lieu de la pure immanence. D'une certaine manière, l'inquiétude de Debord est déjà celle de Marx : le règne de l'équivalence, de l'abstraction et l'objectivité (qui sont des modalités consubstantielles) atteint la structure même de l'individualité, comprise ici comme sphère de la subjectivité radicalement immanente. C'est la perte de subjectivité qui terrifie Marx comme Debord, c'est le mouvement d'homogénéisation qui dépossède les humains de leurs propres conditions d'existence⁸⁰.

Par « représentation », on entend en philosophie moderne au moins deux sens différents : au sens kantien, la représentation, telle qu'elle fut définie dans *La Critique de la Raison pure*, est le mode d'apparition que nous avons des objets, qui n'existent pour nous qu'à travers leur représentation : l'espace en ce sens est déjà une représentation ; et tous les objets physiques qui s'y présentent également. Cette conception de la représentation a une valeur ontologique, en ce sens qu'elle ne se résume pas une apparence subjective idiosyncratique : la réalité ne peut se donner à nous que de la manière dont elle se donne⁸¹. Chez Kant, c'est cette adéquation, ce recoupement terme à terme de la réalité et de la représentation qui permet d'établir une connaissance objective et de nous sortir de l'impasse épistémologique qu'est le scepticisme. Au sens plus large, la représentation désigne :

une présentation qui n'est plus celle de la chose elle-même, qui n'est plus cette chose telle qu'elle se présente dans le déploiement de son être effectif et réel, mais une simple copie, son décalque, son image, son signe, son idée, quelque chose qui vaut pour elle, qui l'indique, l'exprime, la reflète mais qui n'est plus cette chose, qui la « représente » simplement.⁸²

⁷⁹ Michel HENRY, *Marx*, Paris, Tel-Gallimard, 1976, p. 371.

⁸⁰ A nouveau, cette thèse de la perte de la subjectivité prend le contre-pied de nombreuses thèses assez répandues trouvant dans l'individualisme triomphal le symptôme de notre époque. Pour Marx comme pour Debord, les individualités issues du mode de production capitaliste n'ont d'individuelles que le nom.

⁸¹ A l'instar de Michel Henry, nous mettons volontairement entre parenthèse la question de la « chose-en-soi » qui ne viendrait que complexifier inutilement cette brève présentation.

⁸² Michel HENRY, *op. cit.*, p. 371.

La distinction que Debord dresse entre réalité/représentation s'avère en réalité beaucoup plus compréhensible si l'on assume de la comprendre à la lumière de la distinction entre pratique et théorie⁸³. Pour Marx, comme pour Debord, la réalité est avant tout comprise comme la sphère subjective de l'action, de la pratique concrète, tandis que la représentation est considérée dans son objectivité comme irréelle. Bien que la représentation soit la continuité de la réalité en ce que celle-ci est cause de celle-là, la représentation ne comporte aucune des déterminations essentielles de la réalité en elle-même car elle ne fait que de les représenter. Rappelons à bon escient que le concept de chien n'aboie pas⁸⁴. Ce qui pour Debord comme pour Marx est créateur d'irréalité, c'est le processus d'abstraction : le procès de représentation est déjà un premier stade vers l'abstraction, en tant qu'il coupe la chose représentée de ses déterminations sensibles, et laisse donc hors d'elle la réalité qu'elle est censée représenter. C'est ici la différence avec la conception kantienne de la représentation : chez Kant, la représentation intègre et recoupe la réalité ; tandis que pour Marx et Debord, la réalité y échappe : un décalage, un fossé se crée et c'est dans cet écart fondamental que naît ce que Marx nomme « idéologie »⁸⁵. Le processus de représentation consistant en un mouvement d'objectivation, c'est ce mouvement qui serait la source de l'aliénation : à force de représenter, de faire de sa vie propre une réalité objective, en perdant par là même tout rapport subjectif aux conditions de son existence, le sujet deviendrait étranger à lui-même. En ce sens, le cœur de cette théorie de la représentation est moins la place que la conscience y occupe (et qui constitue le cœur de la distinction entre le jeune et le vieux Marx) que le fait que, paradoxalement, en se tournant en représentation, la réalité se déréalise et se sépare de soi-même.

Selon cette conception de la représentation, représenter signifie en réalité *abstraire*, et abstraire signifie en premier lieu *séparer* : ce qui est abstrait est donc séparé de la vie subjective. C'est ainsi que le spectacle est défini comme étant

⁸³ « C'est dans cette subsumption de la distinction théorie/pratique – distinction kantienne, dont Foucault reste encore peut-être partiellement tributaire, au moins sur ce point précis – au profit d'une théorie de la pratique qui n'est que la conscience de la pratique (insurrectionnelle) de la théorie, que se logent les textes de Marx et de Debord. » in Thomas BOLMAIN, « Guy Debord, Paris, mai 1968. Quatre figures du soulèvement », 2008, disponible in <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/108927/1/Debors%20pdf.pdf>, (page consulté le 13/06).

⁸⁴ Phrase citée par Althusser et attribuée à Spinoza, bien que son origine ne soit pas encore totalement établie.

⁸⁵ Cf. Michel HENRY, *op. cit.* Voir particulièrement le chapitre V intitulé « Le lieu de l'idéologie », pp. 368-479.

l'*abstraction réelle* qu'est le capital devenu image : Debord avance que « le mode d'être concret (du spectacle) est justement l'abstraction »⁸⁶. Conséquence : le spectacle « *philosophise* la réalité »⁸⁷, plutôt qu'il ne réalise la philosophie. A un niveau plus proprement économique, cette « philosophication » de la réalité correspond à la subordination de la valeur d'usage à la valeur d'échange, elle-même déterminée par la charge symbolique de la marchandise. Ce n'est plus l'utilité sociale qui détermine la production mais la circulation des marchandises qui crée le besoin nécessaire à leur consommation. De manière cohérente, la réponse que donne Debord au problème du processus croissant d'objectivation et d'abstraction de la vie concrète n'est pas à chercher dans les livres : c'est une réponse pratique apportée avec les moyens de la pratique expérimentale, notamment artistique. Nous y reviendrons en détail dans la seconde partie de ce travail.

2) Deuxièmement, la critique debordienne du spectacle est une critique qui se déploie sur le mode de la totalité. Cette modalité de la totalité est ce qui constitue une des caractéristiques principales de la pensée critique, qui plutôt que de traiter de manière atomisée des problèmes systémiques, se donne les moyens de penser la dynamique du monde d'après un point de vue hors-monde. C'est ainsi que la place du théoricien pose d'ailleurs question dans *La Société du Spectacle* : si le spectacle est effectivement répandu à ce point, comment le théoricien peut-il échapper à la condition spectaculaire et énoncer sa critique au-dessus de la mêlée ? Comment peut-on supposer une conscience de la totalité, étant donné que cette conscience, pour pouvoir prendre la totalité comme objet, devrait être extérieure à la totalité qu'elle entend appréhender ? Ceci constitue ce que nous pouvons appeler, à la suite de Sartre, l'antinomie de la totalité, dont l'énoncé est sans appel : « aucun point de vue sur la totalité n'est concevable »⁸⁸.

Cette pensée de la totalité ne serait-elle pas finalement le symptôme d'un désir de totalité ? Ne serait-il pas plus percutant, comme le propose Zizek, de considérer l'idéologie qu'est le spectacle comme le résultat des rapports de production à un niveau libidinal, comme fantasme social qui rendrait de ce fait les rapports de production

⁸⁶ Guy DEBORD, *La Société du Spectacle*, op. cit., p. 15.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁸⁸ Jean-Paul SARTRE, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, p. 341.

opérationnels ? Il y aurait ainsi une certaine rétroactivité du désir sur les rapports de production : les rapports de production produisent un désir de totalité, qui lui-même rend les rapports de production effectivement totalitaires. Voyons plutôt :

A la différence de la « critique de l'idéologie » habituelle cherchant à déduire l'idéologie de la conjoncture des rapports sociaux effectifs, l'approche analytique vise surtout le fantasme idéologique qui régit l'effectivité sociale elle-même : ce qu'on appelle la « réalité sociale » est un construit éthique qui se soutient d'un *comme si* (on fait comme si on croyait que la bureaucratie était toute-puissante, que le président représentait la Volonté du Peuple, que le Parti incarnait l'intérêt objectif de la classe ouvrière...). Si cette croyance (qui, rappelons-le, n'a absolument rien de « psychologique » : elle est matérialisée dans le fonctionnement « objectif », « effectif », du champ social) se perd, la texture du social elle-même se dissipe.⁸⁹

Le spectacle totalisant serait donc quoi en quoi nous devons croire pour que la texture du social ne se dissipe pas ; ce n'est donc pas la réalité elle-même, mais plutôt ce qui rend la réalité opérationnelle. L'image du spectacle est toujours mobilisée comme un discours dont l'objectif est de redonner une consistance unifiée à une expérience de plus en plus éclatée. C'est ici une différence notoire avec la théorie de Baudrillard pour lequel l'image et la réalité coïncide totalement à tel point que le discours théorique en lui-même est un acte vain⁹⁰. : l'idéologie matérialisée chez Debord est ce qui offre à la réalité « la texture du social », et tout le danger réside dans la confusion possible entre cette texture du social offerte par la doublure idéologique du spectacle avec la réalité elle-même. Ainsi, l'image, le discours ou l'idéologie n'est jamais posée comme possédant le même poids ontologique que la réalité : elle n'est que dérivée et secondaire pour Debord ; et c'est là la différence fondamentale avec la théorie de Baudrillard.

Afin de comprendre la portée de Debord, il est important de souligner le fait que le spectacle ne se réduit pas à la domination de l'image sur la vie sociale : bien que l'image ait atteint à ce stade historique la position de nouvelle forme-équivalent

⁸⁹ Slavoj ŽIŽEK, *op. cit.*, p. 270.

⁹⁰ En témoigne la conférence que Baudrillard a donné sur l'homophonie du concept heideggerien de « Dasein » et sur le terme anglais de « design ». Dans cette configuration, la pensée se fait sur le mode de la parodie. Cf Anselm JAPPE, « Baudrillard. Détournement par excès », *op. cit.*

universelle, le spectacle ne se résume pas à un régime *scopique* prétendument muet. Parce que le spectacle n'est pas muet : il parle et ne cesse d'ailleurs de parler. Que ce soit à travers des images ou des discours. En ce sens, le spectacle est également l'ensemble des discours qui accompagnent, qui justifient ou qui critiquent le spectacle avec les armes du spectacle : la politique, révolutionnaire ou non, s'est transformée en une *politique de posture*⁹¹ et est devenue pour Debord aussi spectaculaire que le cinéma ou la publicité.

3) Troisièmement, comme on l'a déjà dit, Debord conçoit la réception du spectacle par les spectateurs sur le mode de la passivité. Historiquement, la notion de spectacle est associée au plaisir que l'on prend à la contemplation de quelque chose, qu'il s'agisse d'un jeu ou d'une pièce de théâtre⁹². Ce que la passivité implique pour Debord, c'est la substitution, voire la suppression, de la vie concrète : ce que l'on voit, on ne le vit pas. Et ce que l'on ne vit pas doit être « compensé » dans le rêve ou dans le fantasme. Et la réalisation imaginaire de ce fantasme est effectuée dans le spectacle, comme le prouve l'engouement des foules pour la star de cinéma, véritable incarnation de la figure idéale⁹³. Qui plus est, ce que l'on voit en tant que spectateur correspond à ce que l'on nous impose sur le mode de l'objectivité qu'est le spectacle. En tant qu'idéologie, le spectacle impose son contenu en informant les consciences de manière autoritaire. Le spectacle est ainsi compris comme une arme de domination, mettant l'autonomie des individus en péril. La critique que donne Debord de la passivité se fonde ainsi sur l'observation empirique d'une perte généralisée de l'autonomie dans l'ensemble de la sphère sociale, que Debord voit à travers l'homogénéisation des discours et la perte significative de vocabulaire, les faux débats dans les médias, la

⁹¹ La radicalité politique est également un phénomène de mode – ce constat, Debord est le premier à le remarquer. Cette critique de la politique comme posture (supposant un jeu conscient et inauthentique) peut à certains égards être rapprocher de la *mauvaise foi* sartrienne, telle que Sartre la décrit à travers l'exemple du garçon de café dans *L'être et le néant*. Plus particulièrement : « Il est une 'représentation' pour les autres et pour moi-même, cela signifie que je ne puis l'être qu'en représentation. Mais précisément si je me le représente, je ne le suis point, j'en suis séparé, comme l'objet du sujet, (...), je ne puis l'être, je ne puis que jouer à l'être, c'est-à-dire imaginer que je le suis. » in Jean-Paul SARTRE, *op. cit.*, p. 96.

⁹² Définition de « spectacle » consulté en ligne in <https://www.cnrtl.fr/definition/spectacle/substantif> (page consultée le 04/06/19).

⁹³ Cette dialectique de la reconnaissance de la star par le désir du spectateur, analysée par Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*, fonctionne de manière analogue à la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave. Cf. Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. de Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2017, p. 60.

valorisation de personnalités creuses, etc. Néanmoins, cette conception de la passivité est quelque peu sclérosée. Cette dévaluation de la passivité est rendue possible par une surévaluation de l'activité : aux yeux de Debord, l'activité est ce qui brise la domination et est donc doublé d'une évaluation morale où l'activité est qualifiée de bonne et la domination de mauvaise. Mais cela suppose que la domination ne soit rendue effective que parce que les individus sont passifs. Or, nous sommes en droit de nous poser la question suivante : lorsque j'achète une marchandise dont j'ai vu les mérites vantés à la télévision, suis-je passif ou actif ? Il apparaît évident que vouloir trancher la question de manière dogmatique en affirmant que l'individu qui achète est dans une posture passive parce que cet achat est en réalité l'expression de l'emprise de la publicité sur son désir est insatisfaisante parce qu'il accentue en réalité encore plus les effets de la publicité elle-même en les surévaluant.

L'inopérabilité contemporaine du concept de spectacle ?

Notre thèse est que le concept de spectacle n'est pas actuellement inopérant *en tant que tel*, il l'est seulement dans la mesure où il se fonde sur la catégorie de totalité. La conjoncture historique contemporaine, communément désignée comme l'époque de la « fin des grands récits de légitimation »⁹⁴, nous pousse à refuser la catégorie de totalité au nom d'un double argument. Si le monde était désormais totalement transformé en monde de l'économie, comment guider une pensée authentiquement critique ? L'élan totalisant du spectacle s'étant réalisé dans la sillon de l'évolution des forces productives, le spectacle occupe désormais la totalité du champ social – il s'agit là d'une réalité théorique pratiquement et concrètement réalisée. Or, le mode de réception du spectacle par les sujets est celui de la non-intervention. L'ensemble des sujets serait donc limité à la non-intervention ; et la pensée émergeant d'un tel contexte ne pourrait être elle-même qu'une pensée de la non-intervention. Cette pensée s'est elle-même manifestée historiquement à travers les égarements de la pensée postmoderne, en prise avec des affects réactionnaires de la nostalgie, du nihilisme et

⁹⁴ Le concept est de Jean-François Lyotard. Cf Jean-François LYOTARD, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

du retrait du monde⁹⁵. Elle faut dès lors se donner le courage de la dépasser à notre tour. Penser une pensée de l'intervention suppose que l'on puisse encore disposer d'un espace mental non totalement aliéné par le spectacle intégré. Le concept de spectacle, pour autant qu'il est compris, à ce stade historique de l'évolution de la pensée critique, comme totalisant, devient donc contre-révolutionnaire, car il soumet la puissance de la pensée au triste fatalisme inhérent à l'état de totalité réalisée. Si la totalité est effectivement réalisée, il ne reste plus de contradictions à surmonter, donc plus de possibles à arpenter, et la chouette de Minerve peut, à la suite de son vol nocturne, prendre congé pour pleurer sur son inaction contrainte.

La critique du concept de spectacle cher à Debord repose donc sur ce double argument, n'étant que les deux faces d'une même pièce : un premier, métaphysique, démontrant que la catégorie de la totalité, étant destinée à se réaliser, tend à rendre inopérant le concept même de spectacle car finissant absorbé dans cette totalité dont le spectacle n'était que l'expression du mouvement ; et un deuxième d'ordre éthique qui condamne cette pensée de la totalité comme étant génétiquement associée à une affection nostalgique, se répandant à travers le corps social et dont les effets directs sont l'inaction et la résignation des sujets – voire la réaction⁹⁶.

En conclusion, après être revenu sur les origines marxiennes du concept de spectacle à travers une reprise de la distinction de la valeur d'usage et de la valeur d'échange lors du premier chapitre, le deuxième chapitre fut pour nous l'occasion de montrer que le mouvement de la valorisation du capital, exprimé par la formule « tout devient marchandise » était nécessairement corrélatif d'un mouvement proprement spectaculaire, exprimé par la formule « tout devient image ». Nous avons vu que la domination de l'argent – de l'avoir – laisse désormais place à la domination de l'image – du paraître –, car « le spectacle est l'argent que l'on regarde seulement »⁹⁷. Avec

⁹⁵ Ce que Félix Guattari nomme « les années d'hiver ». Cf. Félix GUATTARI, *Les années d'hiver : 1980-1985*, Paris, Bernard Barrault, 1985.

⁹⁶ Le premier chapitre de la dernière partie de ce travail (« Critique du situationnisme ») reviendra plus en profondeur sur les problèmes soulevés par la pensée de Debord, notamment sur les présupposés à la base de son système. Ce chapitre se proposera de déceler le symptôme à l'œuvre dans ses présupposés et tentera d'y remédier.

⁹⁷ Guy DEBORD, *La Société du Spectacle*, op. cit., p. 29.

Debord, la consommation atteint un point de basculement : ce n'est plus l'usage d'une marchandise ou le temps de travail dépensé par la produire qui déterminent son échange, mais bien l'image que la marchandise renvoie et la reconnaissance sociale qu'elle véhicule. Le stade du spectacle correspond au moment historique où la circulation des images est le moteur de l'échange, tout comme la circulation de leur charge symbolique constitue la source de la valeur des marchandises. L'automatisation de la société que critique Debord repose donc sur la double détermination de l'échange par l'image (ou plutôt par son support matériel) et de la valeur par la circulation de la charge symbolique de l'image (c'est-à-dire par la référentialité de l'image), *à tel point que les marchandises circulent et s'échangent quasiment toutes seules*.

Face à cet éloignement de la réalité dans sa propre représentation⁹⁸, deux réactions sont possibles : soit on réagit en mettant en place des dispositifs permettant de « nuire au spectacle » ; soit on se résigne en assertant que le mouvement du spectacle est accompli, que la perte de la réalité est désormais actée, qu'il n'y a plus lieu de distinguer la réalité de son image, et que la possibilité de déjouer sa logique totalitaire et tautologique n'est plus raisonnablement envisageable. A travers notre critique de Baudrillard, nous avons évacué la deuxième de ces réactions possibles en démontrant son caractère foncièrement réactionnaire et nihiliste. Reste la première réaction à envisager, qui fut la voie dans laquelle Debord et ses camarades situationnistes s'engagèrent leur vie durant.

⁹⁸ Rappelons ici que ce n'est pas un phénomène psychique que Debord décrit, mais bel et bien un phénomène métaphysico-social : ce n'est pas notre conscience qui appréhende le monde comme médiatisé à travers des représentations. C'est le monde lui-même qui *en lui-même* s'est éloigné de son essence concrète par la prolifération des images. Le spectacle est donc la réalité en tant qu'image d'elle-même, c'est-à-dire en tant que représentation.

PARTIE II : DETOURNEMENT DE
L'USAGE ET USAGE DU
DETOURNEMENT

CHAPITRE 4 : DES USAGES DE L'ART

La première partie de ce travail avait pour objet la marchandise et l'image en tant que choses sociales, étudiées sous l'angle de la critique métaphysico-sociale. Cette première étape fut pour nous l'occasion de traiter l'image comme la marchandise sous la perspective de la circulation marchande et d'analyser les comportements anthropologiques qui en découlent. Précédemment, nous avons montré que la marchandise causait inmanquablement des comportements fétichistes, et que ces comportements conduisaient à la production d'images. Avec Debord, nous avons vu que la production d'images engendrait à son tour une généralisation de la posture contemplative dans l'ensemble de la société, qu'il critiquait comme étant pure passivité (*non-intervention*) et comme dépossession de soi (*aliénation*).

De par le caractère anti-chronologique et rétrospectif de ce présent travail, nous n'avons pas encore abordé la question de l'art telle qu'elle fut posée par les situationnistes. Or, il est important de garder à l'esprit que Guy Debord est avant tout un *poète d'avant-garde*. De 1951 à 1952, il adhéra brièvement au lettrisme d'Isidore Isou, mouvement avant-gardiste d'inspiration dadaïste, qui mettait au centre de ses préoccupations la *poésie onomatopéique* (décomposition du langage en purs sons) et le *cinéma discrépant*, forme expérimentale misant sur la déconnexion du son et de l'image ainsi que sur la maltraitance des bandes cinématographiques (déchirements, griffes, cisèlements, etc.). En 1952, Debord fonda l'*Internationale lettriste* avec la faction gauchiste du lettrisme d'Isou – lettrisme que Debord condamna quelques années plus tard pour le caractère solipsiste que prit ce mouvement⁹⁹. Ce mouvement, principalement composé d'artistes, d'architectes et d'urbanistes, se dota de son propre organe de diffusion : la revue *Potlatch*, distribuée gratuitement à tous les adhérents. L'époque de l'*Internationale lettriste* (I.L.) voit naître de nombreuses pratiques (psychogéographie, dérive urbaine et construction de situations) qui seront

⁹⁹ « L'art qu'Isou a proposé est le premier art du solipsisme. Dans les conditions d'une expression artistique de plus en plus unilatérale et séparée, et complètement abusé par elles, Isou est parvenu à la suppression du public, portant par là à l'absolu – qui est la mort et l'absence – une des tendances fondamentales de l'activité artistique ancienne. » in « A propos de quelques erreurs d'interprétation », *Internationale Situationniste* n°4, juin 1960, cité par Jean-François MARTOS, *Histoire de l'Internationale Situationniste*, Paris, Editions Ivrea, 1995, p. 122.

reprises et théorisées au sein de l'*Internationale situationniste (I.S.)*, mouvement fondé en 1957 par l'unification de l'I.L. (Guy Debord, Gil J Wolman et Michèle Bernstein) avec le Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste (Pinot-Gallizio, Asger Jorn, Walter Olmo, Piero Simondo et Elena Verrone) et le Comité psychogéographique de Londres (Ralph Rumney)¹⁰⁰.

Cette seconde partie entend ainsi se consacrer à l'examen de la conception de l'art défendue par les situationnistes. La question qui guidera notre raisonnement est la suivante : dans un monde dominé par le spectacle, quel est la *valeur d'usage* de l'art ? Un usage non spectaculaire de l'art est-il possible ? Ou alors doit-on au nom d'un projet politique révolutionnaire aller jusqu'à condamner l'art et ses œuvres en bloc, sous prétexte que celles-ci ne sont que des formes particulières de marchandise et ne peuvent soutenir qu'une politique de posture ? A travers l'exposé des principes fondamentaux de la conception avant-gardiste de l'art, nous allons reprendre depuis ses fondations l'idéologie situationniste afin de saisir la portée du « dépassement de l'art ». Dans un second temps, nous exposerons les tenants et aboutissements de la construction de situations comme *possibilité d'un art sans œuvre*, en déployant à sa suite, à travers la critique du concept de valeur marxienne élaborée par Asger Jorn, une nouvelle définition de l'art comme *valorisation de la valeur d'usage pure*. Finalement, dans le dernier chapitre, nous nous attarderons sur le principe de détournement, fondateur de toute la praxis situationniste, aussi bien applicable aux arts plastiques qu'au domaine langagier. Nous verrons en quoi cependant les arts plastiques furent dévalorisés au profit de la lutte discursive contre le spectacle, se constituant comme un *langage poétique en situation*, indissociable de son acte d'énonciation et retrouvant de ce fait la concrétude qu'il avait perdu.

¹⁰⁰ Concernant l'historiographie des mouvements Internationale Lettriste et Internationale Situationniste, nous renvoyons à l'étude exhaustive dressée par Anna TRESPEUCH-BERTHELOT, *L'Internationale Situationniste. De l'histoire au mythe (1948-2013)*, Paris, PUF, 2015. Pour un développement plus philosophique que chronologique, nous renvoyons à l'ouvrage de Jean-François MARTOS, *op. cit.*

Logiques de l'avant-garde

Poser la question de l'usage de l'art suppose que l'on puisse prétendre que l'art est un quelconque usage¹⁰¹. Historiquement, depuis le XVIII^{ème}, l'art fut considéré comme autonome dans son essence. Dans sa *Critique de la Faculté de juger*, Kant a donné ses lettres de noblesse au sentiment esthétique, comme produit d'un pur plaisir désintéressé, échappant à toute forme d'intérêt ou d'utilisation – que ce soit morale ou politique¹⁰². La question de l'usage de l'art ne fait pas sens dans un tel paradigme, étant donné que son usage se limite à sa contemplation en tant que chose séparée de tout besoin vital, de tout intérêt et de toute nécessité. L'art y est défini comme ce qui ne peut être soumis à un usage quelconque de l'homme. Lorsque Kant définit le jugement esthétique comme relevant d'une finalité sans fin, il décalque le mode d'être de l'œuvre d'art sur le jugement esthétique : une œuvre d'art n'a pas d'autre finalité qu'elle-même. Cette auto-finalité de l'œuvre d'art pour elle-même est également assise par l'ouverture de nombreux musées à travers les capitales européennes, qui donnent à voir de *l'art en tant qu'art* – c'est-à-dire dénué de toute autre fonction que celle de son être-là¹⁰³. Initiateur du mouvement de « l'art pour l'art », Théophile Gautier résume son programme comme suit : « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien »¹⁰⁴. La thèse de l'autonomie de l'art est soutenue par une conception organique de l'œuvre d'art : celle-ci doit faire preuve d'unicité, c'est-à-dire se présenter comme la synthèse de ses parties en un tout unifié, et posséder par-là même une unité de signification¹⁰⁵. Cette autonomie de l'œuvre d'art s'accompagne d'un mode de réception particulier : la contemplation désintéressée, lors de laquelle le sujet

¹⁰¹ Nous privilégierions ici le terme d'« usage » sur celui de « fonction » pour la simple raison que le mot « usage » renvoie explicitement à l'utilisation que l'homme fait de l'œuvre, là où le terme de « fonction » nous apparaît comme plus essentialisant – l'art, à notre avis, ne pouvant pas avoir de fonction en-dehors de l'usage humain. Nous précisons que nous utilisons le terme d'« usage » selon le sens que donne Marx au concept de « valeur d'usage », comme étudié dans le premier chapitre de ce travail, à savoir, comme « utilité sociale ».

¹⁰² KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Renaut, Paris, Flammarion, 2015, § 1-6, pp. 181-189.

¹⁰³ Sur les liens entre la critique kantienne et l'apparition des institutions muséales, nous renvoyons à l'article de Jacques TAMINIAUX, « Entre l'attitude esthétique et la mort de l'art », disponible en ligne in <https://books.openedition.org/pusl/16366>, (page consultée le 02/06/19).

¹⁰⁴ Théophile GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, G. Charpentier, 1880, « Préface », p. 22, disponible en ligne in https://fr.wikisource.org/wiki/Mademoiselle_de_Maupin/Édition_1880/Préface#22, (page consultée le 01/05/19).

¹⁰⁵ Peter BÜRGER, *op. cit.*, pp. 115-120.

s'abîme à la surface des œuvres sans jamais pouvoir posséder leur mystère. Au contraire, l'œuvre d'art d'avant-garde, afin de briser l'autonomie de l'œuvre, dévoile au grand jour son artificialité et sa parcellisation :

L'œuvre d'art organique vise à dissimuler le fait qu'elle a été produite. Pour l'œuvre d'avant-garde, c'est tout le contraire : elle se donne comme le produit de l'art, comme un artefact. En cela, le montage peut être considéré comme un principe de base de l'art d'avant-garde. L'œuvre « montée » attire l'attention sur le fait qu'elle est composée de fragments de réalité ; elle rompt avec l'apparence de totalité.¹⁰⁶

Ajoutons à cela que l'avènement historique du mouvement de l'art pour l'art peut également trouver un éclaircissement historique : à cette époque, l'artiste échappe encore aux rapports de production capitalistes, car il n'est pas un producteur (au sens de producteur industriel), et il se voit par-là même exclu des rapports sociaux dominants. N'appartenant à aucune sphère sociale prédéfinie, l'artiste ne se considère dès lors que comme appartenant à son monde, au monde de l'art, et prend le parti de s'y isoler¹⁰⁷. Mais ce retrait du monde n'est pas à congédier d'un revers de main comme étant de nature réactionnaire. Sa position hors-monde est motivée par une raison qui n'est pas quelconque : son refus de la rationalité instrumentale que la société capitaliste bourgeoise diffuse intensivement à tous les niveaux de la vie sociale. Les esthètes – l'esthétisme étant l'autre nom que l'on attribue habituellement au mouvement de l'art pour l'art – refusent l'ordre bourgeois organisé selon cette rationalité instrumentale et c'est ce refus qui les conduit à produire des œuvres d'art qui tendent à échapper à tout usage. En échappant à tout usage, l'art pour l'art entend court-circuiter l'utilitarisme ambiant.

Mais la marche du monde est telle, en ce milieu de XIX^{ème}, que les artistes ne peuvent éternellement rester sourd aux bruits des locomotives et aux rugissements des hauts fourneaux. Le développement technique qui amena d'abord la photographie puis

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 119.

¹⁰⁷ Cette explication n'est évidemment pas suffisante, mais dans le cadre de notre propos, elle suffit à jeter les bases que nous jugeons utiles. Historiquement, le mouvement de l'art pour l'art ne représente qu'une partie de la production artistique de l'époque, et nombreux sont les artistes à avoir endossé le rôle de militant lors des événements de la Commune de Paris (Courbet en est l'exemple le plus éloquent).

le cinéma porta un coup fatal à l'autonomie de l'art : de par leur reproductibilité, les œuvres d'art perdent leur unicité¹⁰⁸. Cette perte d'unicité va de pair avec une prise de conscience de la part des artistes. Cette remise en question de l'autonomie de l'art procède en réalité d'une prise de conscience des artistes quant à leur situation historique. Selon la thèse de Peter Bürger, les artistes avant-gardistes sont les premiers à faire l'expérience de l'autocritique :

(...) avec les mouvements d'avant-garde, le sous-système social art atteint le stade de l'autocritique. Le dadaïsme, le mouvement le plus radical au sein de l'avant-garde européenne, ne dirige plus ses critiques contre les tendances artistiques qui le précèdent, mais contre l'institution art telle qu'elle s'est constituée dans la société bourgeoise. Le concept de l'institution art tel qu'il est utilisé ici renvoie au système de production et de distribution de l'art, ainsi qu'aux représentations de l'art qui dominent à une époque donnée, et qui déterminent essentiellement la réception des œuvres. Les avant-gardes s'opposent à la fois à l'appareil de distribution, auquel l'œuvre d'art est assujettie, et au statut attribué à l'art dans la société bourgeoise, tel qu'il est défini par le concept d'autonomie. Ce n'est qu'avec l'esthétisme, une fois que l'art a perdu les liens qui le reliaient à la vie pratique, que l'esthétique a pu se manifester dans sa « pureté ». Dès lors, toutefois, l'autre versant de l'autonomie, son absence d'impact social, devient reconnaissable. La protestation avant-gardiste qui vise à réintégrer l'art à la pratique de la vie fait apparaître le lien entre l'autonomie et l'absence d'impact social.¹⁰⁹

Le monde de l'art, pour reprendre le concept de Peter Bürger, est un « sous-système social »¹¹⁰. Cette appellation entend asseoir la dépendance de la sphère particulière de l'art quant au reste de la société. Ce refus de l'autonomie de l'art est fondé sur une thèse fondamentale, que nous nommons la *thèse du parallélisme*¹¹¹ : l'avancée technico-sociale implique une avancée artistique et l'avancée artistique peut rétroactivement agir sur l'avancée technico-sociale. Ce parallélisme entre l'avancée

¹⁰⁸ Nous renvoyons à *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* de Benjamin pour plus d'ample détails. Cf Walter BENJAMIN, *op. cit.*

¹⁰⁹ Peter BÜRGER, *op. cit.*, p. 36.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹¹¹ Le premier chapitre de la troisième partie sera consacré à une critique des présupposés du programme avant-gardiste, et plus particulièrement, du programme situationniste. Nous aurons donc l'occasion de discuter plus bas le bien-fondé de cette thèse du parallélisme.

des moyens de production et les avancées artistiques est au cœur de tous les programmes d'avant-garde, du dadaïsme au constructivisme russe, en passant par le surréalisme et le Bauhaus¹¹². Les avant-gardes ont pour projet de faire se rencontrer ces deux voies parallèles et de les faire communier dans « la réalisation de l'art ». L'origine de ce programme peut se trouver dans la formulation lapidaire de la fameuse onzième thèse sur Feuerbach écrite par le jeune Marx – formulation dans laquelle les artistes identifient leur rôle à celui des philosophes : « Les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde de diverses manières, il s'agit maintenant de le transformer »¹¹³.

Les avant-gardes sont hantées par le fantasme de l'effectivité sociale : ils veulent un art qui agisse directement sur le monde et fasse table rase des conventions antérieures héritées de l'art bourgeois. A cet égard, l'I.S. se situe dans la droite ligne des avant-gardes antérieures, ayant posé le prolétariat comme sujet à l'œuvre dans la sphère artistique¹¹⁴. Mais la revendication d'un art effectif, utilisé à des fins directement politiques, ne peut cependant être formulée qu'après que les artistes aient pris conscience de l'autonomie de l'art : l'autonomie de l'œuvre d'art est donc une condition nécessaire à son hétéronomie ultérieure¹¹⁵.

Cette hétéronomie de l'œuvre signifie également une rupture avec le mode de réception propre à l'œuvre autonome, à savoir la contemplation désintéressée. Selon les avant-gardes, ce désintéressement n'est plus tenable : l'évolution des moyens techniques et les promesses qu'elle recèle, couplée à la domination de l'économie bourgeoise, font du désintéressement et de la contemplation une modalité de réception contre-révolutionnaire de l'œuvre et les avant-gardes précipitent la disparition de

¹¹² « Même si les uns imaginaient cette union entre l'art et la vie comme une révolution sociale inspirée par la poésie, alors que les autres la voyaient comme l'application des principes artistiques à la production en série de gratte-ciel, d'essuie-mains et de tasses à café. » in Anselm JAPPE, *L'avant-garde inacceptable*, op. cit., p. 95.

¹¹³ Karl MARX, *Œuvres philosophiques*, t.VI, trad. de Molitor, Paris, Costes, 1937, p. 144 (traduction modifiée).

¹¹⁴ Ce fut également le cas du constructivisme russe et du surréalisme. La question des rapports entre le dadaïsme et le prolétariat reste ouverte – il apparaît plus juste de voir dans le mouvement dadaïste *la destruction de l'esthétique bourgeoise*, plutôt que sa substitution par une esthétique prolétarienne. Comme l'a démontré exemplairement Béatrice Joyeux-Prunel, le caractère révolutionnaire que l'on attribue volontiers à l'ensemble des mouvements d'avant-gardes relève plus d'une lecture rétrospective de l'histoire de l'art que de faits historiquement avérés. Cf. Béatrice JOYEUX-PRUNEL, *Les avant-gardes artistiques 1918-1945. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2017.

¹¹⁵ Peter BÜRGER, op. cit., p. 70.

l'autonomie de l'art qui signifie la fin d'un art sans valeur d'usage¹¹⁶. Le désintéressement que Kant pose comme condition de possibilité d'énonciation d'un jugement esthétique universel les ennuie ; pourquoi prôner le désintéressement dans un monde où règne l'indifférente équivalence de la forme-marchandise, que ce soit à travers les marchandises elles-mêmes ou les images qu'elles véhiculent ? Partant de l'aliénation effective de la vie quotidienne telle que nous l'avons déployée précédemment à partir du concept de « spectacle », l'heure est à l'*intervention*.

Le dépassement de l'art

C'est à la lumière de cette logique que l'on peut comprendre une des thèses fondamentales des programmes avant-gardistes, solidaire de la thèse du parallélisme, suivant laquelle l'émancipation politique et morale de l'homme n'est possible qu'à condition qu'elle s'ancre dans une émancipation de la faculté de sentir. Cette thèse trouve son origine probable dans *Les Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* de Schiller, qui est le premier à tirer les conséquences politiques de la troisième critique kantienne et à faire de l'esthétique le moyen de réalisation d'une politique progressiste¹¹⁷. Le bonheur selon Schiller est défini comme « la satisfaction de la sensibilité naturelle de l'homme »¹¹⁸ : cette définition lie de manière intrinsèque le domaine de l'esthétique et de la morale, celui du beau et de la liberté. De manière générale, le programme des avant-gardes se positionne en héritier de cette thèse schillérienne. Que l'usage de l'art d'avant-garde se présente soit comme « désaliénant » (Lukacs), « défétichisant » (Adorno), « anti-spectaculaire » (Debord), soit comme l'affirmation d'une liberté radicale, fondée sur l'inconscient et l'irrationnel (le surréalisme de Breton), l'art est toujours pensé comme vecteur

¹¹⁶ « La désacralisation de l'art est jugée positive au regard de la transformation de la valeur d'usage de l'art qu'elle provoque et de l'efficacité révolutionnaire que celui-ci peut déployer. » in Jean-Marc LACHAUD, *Art et aliénation*, PUF, Paris, 2012, p. 96.

¹¹⁷ Friedrich von SCHILLER, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, édition bilingue, Paris, Aubier, 1992 ; principalement du §1 à §9.

¹¹⁸ Marion HEINZ, « La beauté comme condition de l'humanité. Esthétique et anthropologie dans les « Lettres sur l'éducation esthétique », *Revue germanique internationale* [En ligne], 22 | 2004, mis en ligne le 01 septembre 2011, disponible en ligne in <http://journals.openedition.org/rgi/1033>, (page consultée le 30/07/2019).

d'émancipation, c'est-à-dire comme direction vers *un mieux* par rapport à la condition actuelle de l'homme. L'art est « une promesse de bonheur » pour reprendre le mot de Debord.

En ce sens et plus particulièrement, pour les situationnistes, l'usage de l'art, avant d'être esthétique, est primordialement moral, comme en témoigne l'extrait suivant :

La loi esthétique est celle de nos désirs, qui enrichissent, en le diversifiant, le thème déterminé de la morale humaine (...) C'est ainsi que le but de l'art est d'abord moral et ensuite esthétique – même lorsque le désir devient besoin (...) Inversement, pour la classe supérieure, l'art, comme la vie, est d'abord esthétique. Elle voit la morale comme le résultat critique de l'esthétique.¹¹⁹

Cette loi morale de l'esthétique situationniste s'exprime par la recherche et la construction « de nouvelles passions »¹²⁰. Si les situationnistes font de l'invention de nouvelles passions la base de leur programme, c'est parce qu'ils partent du constat de la chute de l'expérience humaine, appauvrie par la domination spectaculaire. « Plus il y a de choses, moins il y a d'expérience ; plus on contemple, moins on vit » nous disent les situationnistes. Cette chute tendancielle de l'expérience humaine doit donc être comblée par la pratique expérimentale mettant au centre de son attention *l'intervention humaine*. Si l'art a donc une fonction, c'est de passionner la vie, c'est-à-dire de la rendre plus intensive ; en un mot, de la *transformer*. De la même manière que la poésie est une transformation du langage ordinaire en un langage de type supérieur, la vie à laquelle rêvent les situationnistes relève d'une transformation des usages de la vie quotidienne en des usages nouveaux d'un type supérieur. Si l'art est d'abord moral avant d'être esthétique, c'est en ce sens qu'il a l'impératif moral de réaliser la poésie dans la pratique de la vie quotidienne, d'échapper aux comportements homogénéisés et aux gimmicks générés par le principe de l'équivalence marchande. Ajoutons que si les situationnistes n'ont que faire de l'esthétique traditionnelle, c'est parce que celle-

¹¹⁹ « Discours aux pingouins », publié dans Cobra n°1, Bruxelles, 1949, cité par Jean-François MARTOS, *Histoire de l'Internationale Situationniste*, Paris, Éditions Ivrea, 1995, p. 78.

¹²⁰ « On a assez interprété les passions : il s'agit maintenant d'en trouver d'autres. » in Guy DEBORD, *Œuvres*, op. cit., 2006, p. 330.

ci soit se préoccupe du pôle de la production de l'œuvre, soit se préoccupe du pôle de la réception. Mais cette distinction, cette distance entre la production et la réception des œuvres d'art ne tient que par la distance qu'il y a entre l'œuvre et la vie pratique : le dépassement de l'art compris comme mouvement de réconciliation entend abolir cette distinction. En d'autres termes, le dépassement de l'art entend *retrouver l'unité perdue de l'espèce humaine*, antérieure à la division sociale du travail.

Tous les esprits un peu avertis de notre temps s'accordent sur cette évidence qu'il est devenu impossible à l'art de se soutenir comme activité supérieure, ou même comme activité de compensation à laquelle on puisse honorablement s'adonner. La cause de ce dépérissement est visiblement l'apparition de forces productives qui nécessitent d'autres rapports de production et une nouvelle pratique de la vie.

Ces mots sont les premiers de « Mode d'emploi du détournement » de Debord et Wolman, publié en 1956 dans la revue surréaliste *Les Lèvres nues*¹²¹. Le vocabulaire mobilisé dans cet extrait témoigne inmanquablement d'un rattachement à une vision du monde marxiste : l'art est présenté comme une sphère de sublimation, telle que l'affirmait déjà Marx¹²². L'introduction du temps historique (de nouvelles forces productives et de nouveaux rapports de production) dans la sphère artistique et de la conscience qui s'y rattache introduisent le germe de la propre dissolution de l'art en tant que sphère séparée. Cette thèse est directement reprise de l'annonce hégélienne de la « fin de l'art »¹²³, qui elle-même est soutenue par les présupposés épistémologiques de la philosophie de l'histoire hégélienne. Selon Hegel, si l'art a vocation à disparaître à l'âge moderne, c'est parce que l'âge moderne est l'époque de

¹²¹ Guy DEBORD et Gil WOLMAN, « Mode d'emploi du détournement », in *Lèvres nues*, n°8, mai 1956, publié in DEBORD, *Œuvres*, op. cit., p. 221.

¹²² Ce rattachement au marxisme intervient justement à cette période charnière de l'année 1956-1957, date à laquelle Guy Debord s'attaque sérieusement au corpus marxien comme en témoigne ses fiches de lecture, conservées dans sa bibliothèque personnelle et ayant été rachetées par la Bibliothèque Nationale de France en 2011. Le marxisme de cette période a encore tout d'un « marxisme orthodoxe », hérité de la lecture spontanée des surréalistes. Ce ne sera qu'aux alentours de 1960, suite à sa rencontre avec Henri Lefebvre que Debord sera initié à la philosophie d'Hegel ainsi qu'aux textes des marxistes hétérodoxes. Cf Gabriel FERREIRA ZACARIAS, *Expérience et représentation du sujet : généalogie de l'art et de la pensée de Guy Debord*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Perpignan Via Domitia, 2014, pp. 256-260.

¹²³ Nous renvoyons à la section « La fin de l'art romantique » in Johann Gottlieb HEGEL, *Esthétique*, trad. de Vladimir Jankélévitch, t. II, Flammarion, Paris, 1979, pp. 358-369.

l'histoire humaine où le réel coïncide complètement avec le rationnel. Ayant désormais conscience de sa propre situation historique, l'art entre dans un processus de dépassement de sa propre détermination, qui se manifeste par une conceptualisation croissante de l'art, à tel point que celui-ci ne finit plus que valoir comme pur concept intériorisé dans la subjectivité et défait de toute matérialité¹²⁴. La fin de l'art chez Hegel désigne ce moment historique où l'art coïncide totalement avec son concept ; et cette coïncidence du concept et de son contenu implique sa propre dissolution.

Au vu de ce précédent développement, le dépassement que préconise les situationnistes est-il strictement analogue à la fin de l'art hégélienne ? Les situationnistes visent-ils réellement un art qui se résorbe à son concept, intériorisé totalement dans la subjectivité humaine ? Dans un certain sens, oui. Comme nous le verrons avec la construction de situations dans le prochain chapitre, Debord vise bel et bien un *art sans œuvre*, totalement résorbé dans la construction d'une subjectivité héroïque. De plus, Debord soutient fermement une conception progressiste de l'histoire : l'Histoire a un sens et son horizon est celui de l'avènement mythique de la société sans classe. Celle-ci est d'ailleurs désormais pensable au vue des conditions matérielles de production qui permettent de penser l'homme comme autre chose que simple dominateur de la nature. Selon cette perspective, l'art se doit de précipiter sa venue. Ce messianisme est directement repris de Marx, lui-même tributaire de Hegel. La différence notoire est que pour Hegel, l'art se résorbe en philosophie de l'art : la matérialité de l'œuvre d'art dépassée, c'est son concept intériorisé qui prime. Or, pour Debord, l'art n'est pas une affaire de concept : l'art est une expérience dont la fonction de passionner la vie. Et bien que quand Debord qualifie le véritable art d'un « art de la communication », on pourrait y voir le signe d'une réduction de l'art à un langage commun objectif¹²⁵ – il s'avère en réalité que cette communication véritable soit toujours celle d'une communication concrète et immédiate de corps en présence. Cette communication véritable fonde son objectivité sur la communauté des subjectivités en présence, et non sur l'abstraction de son langage en tant qu'instance séparée des corps

¹²⁴ Marie-André RICARD, « La mort de l'art chez Hegel comme autoportrait de la subjectivité », *Laval théologique et philosophique*, 56 (3), 2000, p. 407, disponible en ligne in <https://doi.org/10.7202/401314ar>, (page consulté le 22/05/19).

¹²⁵ Nous aborderons cette question du langage commun dans le dernier chapitre de la présente partie.

qui l'utilisent. D'une certaine manière, Debord propose une version sensualiste de la thèse rationaliste de la fin de l'art formulée par Hegel.

Cette condamnation situationniste de l'art ne peut dès lors se réduire à une simple reprise du projet hégélien de la fin de l'art, bien qu'elle y participe grandement¹²⁶. Pour comprendre cette condamnation de l'art par les situationnistes, condamnation qui se fait *au nom de la situation économique et politique*, reprenons la généalogie de ce dépassement de l'art présumé nécessaire.

PREMIER TEMPS. La dissolution de l'art ne peut être comprise comme une simple disparition de l'art pour les situationnistes. Il fut déjà un temps où les dadaïstes proclamèrent la mort de l'art, que ce soit à travers les figures de Francis Picabia ou de Marcel Duchamp pour ne prendre que les plus célèbres. Néanmoins, ceux-ci s'adonnèrent encore à des activités artistiques, bien qu'ils les qualifièrent d'*anti-art*¹²⁷. Cette négation de l'art n'était encore qu'une négation de l'art par les moyens de l'art. Lorsqu'en 1950, alors âgé de vingt ans, Debord projeta un film intitulé « Hurlements en faveur de Sade », il opère la même *négation de l'art par l'art*. Ce film se présente comme un film d'inspiration lettriste, où le son est en décalage constant avec l'image et dont la radicalité réside en ce qu'il se termine sur un plan noir, sans image, de près de vingt-quatre minutes. Au début de ce film, nous pouvons entendre la voix de Debord annoncer : « Il n'y a pas de film. Le cinéma est mort. Il ne peut plus y avoir de film. Passons, si vous voulez, au débat. »¹²⁸. Ce dépassement de l'art constituait ainsi son proto-dépassement, car il se réalisait encore dans la sphère séparée de l'art, et plus particulièrement, du cinéma d'essai – de la même manière que le ready-made de Duchamp, qui est une œuvre d'art uniquement parce que l'artiste a choisi qu'elle le soit, fut présenté à une exposition d'art et exposé comme une œuvre d'art. Supprimer l'art signifie ici : avoir ouvert la possibilité que n'importe quoi puisse devenir de l'art

¹²⁶ Pour s'en convaincre, il suffit de prendre comme exemple la thèse 188 de *La Société du Spectacle*, dont le chapitre consacré à la question culture intitulé « La négation et la consommation dans la culture », qui se présente comme un détournement d'un passage de l'*Esthétique* de Hegel : « Quand l'art devenu indépendant représente son monde avec des couleurs éclatantes, un moment de la vie a vieilli, et il ne se laisse pas rajeunir avec des couleurs éclatantes. Il se laisse seulement évoquer dans le souvenir. La grandeur de l'art ne commence à paraître qu'à la retombée de la vie. » in Guy DEBORD, *La Société du Spectacle*, op. cit., p. 145.

¹²⁷ Pour un exposé historique de l'anti-art, nous renvoyons à l'ouvrage de Hans RICHTER, *Dada. Art and Anti-art*, Londres, Thames & Hudson, 1997.

¹²⁸ Guy DEBORD, *Œuvres cinématographiques complètes*, Gallimard, Paris, 1994, p. 11. La légende veut que Yves Klein fût présent lors de la première et qu'il y trouva son inspiration pour la réalisation de ses tableaux monochromes.

au nom d'un choix arbitraire purement idiosyncratique. Mais la limite du dadaïsme est que sa posture iconoclaste et nihiliste fut rapidement transformée en un nouvel académisme, au sein duquel se rejouait éternellement la négation de l'art par l'art ayant abouti, selon le mot de Lucien Goldmann, à l'instauration d'une « avant-garde de l'absence »¹²⁹. Avant-garde de l'absence qualifiée d'absence d'avant-garde par les situationnistes et où la négativité destructrice des dadaïstes était récupérée et transformée en littérature faisant l'apologie de la vacuité de la communication.

SECOND TEMPS. Tandis que les dadaïstes ont entrepris de détruire l'art à l'intérieur de l'art, les surréalistes se sont évertués à « pratiquer la poésie » selon le mot d'ordre d'André Breton. Pratiquer la poésie, cela veut dire la faire sortir de la sphère séparée du livre et l'appliquer à la vie quotidienne : incarner et vivre à la première personne ce que la poésie représente par les mots. C'est ainsi qu'ils se sont efforcés à réaliser l'art. Le moment surréaliste se caractérise donc par la volonté d'abolir la distance entre la vie et l'art : ce qu'ils cherchent ne relève pas de la destruction (qui finalement demeure dans la sphère séparée de l'art) mais de l'expérimentation de nouvelles manières de vivre. Mais à nouveau, cette abolition de la distance entre art et vie était encore commanditée depuis le lieu de l'art.

TROISIEME TEMPS. Le projet situationniste se présente donc comme la synthèse du moment dadaïste et du moment surréaliste : non seulement réaliser l'art, comme les surréalistes ont tenté de le faire, mais aussi le supprimer en tant que sphère séparée, ce que ni les dadaïstes ni les surréalistes n'ont réussi à faire. C'est seulement par ce double processus que l'art peut cesser d'être une sphère séparée. Et la particularité de cette synthèse est de critiquer l'art à l'aide de la critique du spectacle¹³⁰ : l'art est condamné parce qu'il entraîne, comme l'ensemble des marchandises, des comportements fétichistes à son égard. Comme dans le spectacle la marchandise se donne à voir et conduit le spectateur à une posture contemplative, de la même manière, l'œuvre d'art pousse à la contemplation. C'est donc *au nom de la politique* que l'art est dépassé lors de ce troisième temps.

¹²⁹ Qui désigne principalement les écrivains issus du Nouveau Roman et du théâtre de l'absurde : Robbe-Grillet, Duras, Sarraute, Beckett et Ionesco.

¹³⁰ Bien que le concept de « spectacle » ne soit pas encore théorisé à proprement parler à cette époque-là, le terme est déjà une notion plus ou moins établie d'ailleurs énoncée in Guy DEBORD et Gil WOLMAN, « Mode d'emploi du détournement », *op. cit.*

Le but avoué des situationnistes est d'abolir la distance qui sépare la vie pratique de la sphère artistique, suivant le mot de Breton : « qu'on se donne seulement la peine de pratiquer la poésie »¹³¹. La réalisation de l'art signifie l'abolition de la distance entre l'art et la vie : c'est un transfert de l'art dans la pratique de la vie quotidienne. Il ne faut pas comprendre par-là l'intégration de l'esthétique dans la vie courante, comme nous le propose la publicité et le marketing, dotant des marchandises dont nous n'avons pas besoin de qualités esthétiques afin de les rendre plus désirables. Pourquoi ? Car cette intégration de l'esthétique dans le marketing n'a pas pour visée l'émancipation de l'homme, elle ne fait que participer au mouvement contraire de son assujettissement au règne des marchandises. L'application de critères poétiques à la vie pratique a pour but de changer les habitudes et les comportements de manière radicale : le programme situationniste vise à la création d'un *homme nouveau*, un « homme entier »¹³², comme le rêvait Marx, pour lequel le jeu et l'imagination destitueraient le fonctionnalisme et la rationalité instrumentale généralisée.

La conséquence immanquable du dépassement de l'art est assez évidente, quoique lourde de sens. Il s'agit de l'abandon de la catégorie fondamentale de l'art autonome bourgeois : l'œuvre d'art. Avec l'abandon de la catégorie d'œuvre d'art, les situationnistes entendent proposer un *art sans œuvre*. Un art de vivre, où la bipolarité de la production et de la réception se fonderait en un seul pôle : *l'intervention*.

Du point de vue exégétique, le développement précédent nous montre bien que la distinction habituellement établie par les commentateurs entre l'I.L., mouvement d'avant-garde dont les considérations restent encore proprement esthétiques, et l'I.S., se présentant plutôt comme un groupe révolutionnaire insurrectionnel, ne peut être compris comme une rupture. A notre avis, il ne fait pas sens d'y voir une « coupure épistémologique » (au sens althussérien du terme), où « l'art » céderait tout bonnement le pas à « la politique », car tant bien il est question de politique dans l'I.S., celle-ci est toujours appréhendée comme la *réalisation de l'art*, c'est-à-dire comme transformation de la vie pratique¹³³. La particularité du projet situationniste se trouve

¹³¹ André BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris, 1967, p. 43.

¹³² « On appelle un homme entier un homme qui concentre toute sa volonté sur une fin particulière » in Johann Gottlieb HEGEL, *op. cit.*, p. 25.

¹³³ Sur la problématique de la coupure épistémologique entre l'I.L. et l'I.S., nous renvoyons à Louis UCCIANI, *Distance irréparable*, Les Presses du Réel, Dijon, 2010, pp. 9-11.

ainsi dans une articulation originale unitaire des sphères auparavant séparées de l'art, de la philosophie et de la politique.

CHAPITRE 5 : L'ART EN SITUATION

Le présent chapitre se donne un triple objectif. Dans un premier temps, il s'agit de présenter la construction des situations comme la réalisation d'un art sans œuvre, comme réalisation pratique du dépassement de l'art en tant que sphère séparée régie par le seul principe de l'*intervention*. Dans un deuxième temps, nous aborderons plus spécifiquement la question de la valeur d'usage à travers la critique de la valeur qu'adresse Jorn à l'égard de la théorie de la valeur conceptualisée par Marx dans *Le Capital*. Apparemment tenu, le lien entre ces deux parties est pourtant assez essentiel : en refusant de faire de trouver sa finalité dans la production d'œuvres, c'est-à-dire de marchandises, la construction de situations se constitue comme la réaffirmation totale de la valeur d'usage. Cette affirmation de la valeur d'usage réalisée dans l'expérience des situations procède d'un détournement des comportements de la vie quotidienne – nous l'appelons *détournement comportemental*. Le détournement consiste à faire dévier – qu'il s'agisse de dévier une chose de son but, à agir en-dehors des zones de confort, à réutiliser du langage pour lui faire dire ce qu'il ne voulait pas dire, etc. Ce principe de détournement se figure être le principe fondateur de la praxis situationniste : construction de situations, dérives urbaines, urbanisme unitaire ne sont finalement que l'application du détournement à un médium particulier. Finalement, avant de se consacrer pleinement au détournement dans le chapitre suivant, nous devons d'abord revenir sur une question d'ordre pratique qui peut apparemment poser problème : pourquoi, alors que Debord défendait fermement le dépassement de l'art, continua à faire des films tout au long de sa vie ? La pratique cinématographique de Debord ne vient-elle pas contredire dans les faits la thèse du dépassement de l'art ?

La construction de situations comme au-delà de l'œuvre d'art

Au nom d'une désaliénation du sujet, d'une réappropriation de ses conditions concrètes de vie, le principe d'intervention trouve son origine dans celui de distanciation proposé par Bertolt Brecht. Cette dette envers Brecht est faite dans « Le

rapport sur les constructions de situations », publié en 1957 dans l'*Internationale Situationniste* et signé de la main de Debord :

Dans les Etats ouvriers, seule l'expérience menée par Brecht à Berlin est proche, par sa mise en question de la notion classique de spectacle, des constructions qui nous importent aujourd'hui. Seul Brecht a réussi à résister à la sottise du réalisme-socialiste au pouvoir.

A travers la distanciation, ce que Brecht rompait, c'était le régime de la *mimèsis*, héritée de l'esthétique aristotélicienne : le spectateur étant renvoyé directement à son statut de spectateur ne pouvait plus jouir de l'abandon que représentait son identification avec le protagoniste ; il n'avait d'autre choix que de voir le spectacle en tant que spectateur conscient de l'artificialité de ce qu'il voyait. Une fois sorti de l'état de latence propre à l'identification mimétique, le spectateur endossait une position active, perméable à la doublure critique dont le texte était doté – le pôle de réception de l'œuvre passant ainsi du subconscient à celui de la pleine conscience¹³⁴. Une seconde référence, implicite cette fois, est faite à l'égard de Brecht, dans un des passages les plus significatifs du rapport :

La construction de situations commence au-delà de l'écroulement moderne de la notion de spectacle. Il est facile de voir à quel point est attaché à l'aliénation du vieux monde le principe même du spectacle : la non-intervention. On voit, à l'inverse, comme les plus valables des recherches révolutionnaires dans la culture ont cherché à briser l'identification psychologique du spectateur au héros, pour entraîner ce spectateur à l'activité, en provoquant ses capacités de bouleverser sa propre vie. La situation est ainsi faite pour être vécue par ses constructeurs. Le rôle du « public », sinon passif du moins seulement figurant doit y diminuer toujours, tandis qu'augmentera la part de ceux qui ne peuvent être appelés des acteurs mais, dans un sens nouveau de ce terme, des viveurs.¹³⁵

¹³⁴ Jacques POULET, « DISTANCIATION », Encyclopædia Universalis [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/distanciation/>, (page consultée le 29/07/19).

¹³⁵ « Rapport sur la construction de situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale » in Guy DEBORD, *Œuvres, op. cit.*, p. 325-326.

Dans ce rapport, Debord fait état d'une nouvelle pratique artistique : 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 »¹³⁶. La particularité de la « construction de situation » est de passer du registre de la représentation, supposant la passivité du spectateur (que ce soit au théâtre ou au musée) au registre de la *situation construite*¹³⁷. Néanmoins, ce concept de « situation » est pour le moins le plus ambivalent du corpus situationniste : comme le remarque pertinemment Philippe Sabot¹³⁸, il est à la fois surdéterminé – il va jusqu'à donner son nom au mouvement même de situationnisme – et sous-déterminé car il repose sur une précompréhension assez (trop?) ouverte. Mais cette absence de délimitation du concept de situation peut également être comprise comme un choix stratégique de la part de Debord, ne désirant pas asseoir la pratique de la construction de situations dans une gangue théorique – délimitation théorique qui pourrait potentiellement mettre en péril le caractère foncièrement expérimental de cette pratique.

« Ce qui change notre manière de voir les rues est plus important que ce qui change notre manière de voir la peinture »¹³⁹. Si la construction de situations est le signe de quelque chose, c'est le signe d'un changement de perspective : là où l'esthétique se préoccupait encore de notre manière de percevoir des œuvres séparées¹⁴⁰, isolées dans l'espace du musée et réceptionnées sur le mode de la contemplation, la construction de situations entend faire de la *sensibilité en général* son cheval de bataille, et non plus se restreindre à la *sensibilité esthétique*, désignant le plaisir spécifique pris à l'œuvre d'art. Au sein d'une situation, le viveur étant en lui-même le principe générateur de l'œuvre et son regardeur, la distinction entre la production et la réception s'efface au profit d'une *expérience totale*.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 322.

¹³⁷ L'apposition de l'adjectif « construite » entend marquer d'emblée la distance que les situationnistes prennent quant au concept sartrien de « situation », qui à leurs yeux pâtit d'un subjectivisme et d'un volontarisme typiquement bourgeois.

¹³⁸ Philippe SABOT, « Situation(s) : entre Sartre et Debord », in *Situations, dérives, détournements. Statuts et usages de la littérature et des arts chez Guy Debord*, Dijon, Les Presses du Réel, 2017, p. 24.

¹³⁹ « Rapport sur la construction de situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale » in Guy DEBORD, *Œuvres, op. cit.*, p. 327.

¹⁴⁰ « Thèses sur la révolution culturelle » in Guy DEBORD, *Œuvres, op. cit.*, p. 360 : « L'art peut cesser d'être un rapport sur les sensations pour devenir une organisation directe de sensations supérieures. Il s'agit de produire nous-mêmes, et non des choses qui nous asservissent ».

Si l'on tente d'évaluer la construction de situations à l'aune de la distinction marxienne entre valeur d'usage et valeur d'échange, nous arrivons assez rapidement à un constat : la construction de situations est une pratique dont la valeur d'échange est nulle, et dont la valeur d'usage est totale. La situation construite est l'usage total des arts, précédemment éclatés et ici assemblés dans une synthèse qui ne produit plus d'œuvres d'art mais qui influence directement la vie des individus y prenant part. Etant donné que la construction de situations se présente toujours comme l'appropriation momentanée d'un cadre spatio-temporel défini (bâtiment architectural particulier comme le Palais du Facteur Cheval, délimitation dans l'espace urbain, etc.) et qu'elle ne mobilise que des individus, elle ne peut à aucun moment être transformée en valeur d'échange¹⁴¹. La construction de situations peut d'ailleurs être envisagée comme une revalorisation radicale de la valeur d'usage, où le seul impératif est celui de la transformation d'un moment banal (« nul », « médiocre », « aliéné » selon les mots de Debord) en un moment extraordinaire¹⁴². Il s'agit en tout point d'une transformation qualitative d'un moment de vie collective en un moment supérieur, lors duquel la *sensibilité générale* des « viveurs » est intensifiée. C'est cette conscience doublement critique et historique (critique parce qu'historique et historique parce que critique) qui permet aux artistes de mobiliser la totalité des dispositifs artistiques produits historiquement – c'est-à-dire dialectiquement, dans le sens du dépassement de leur propre autodétermination –, et qui conduit inmanquablement à l'éviction du concept de *style*, ou plutôt à « un style de la négation »¹⁴³. Ce style de la négation qu'est le langage critique, c'est le détournement qui l'exprime, comme nous aurons l'occasion d'y revenir dans la dernière section de ce présent chapitre.

¹⁴¹ « De plus la situation veut se fonder sur l'objectivité d'une production artistique, tout en rompant radicalement avec les œuvres durables. Elle est inséparable de sa consommation immédiate, comme valeur d'usage essentiellement étrangère à une conversion sous forme de marchandise » in « Théorie des moments et construction des situations », *Internationale Situationniste*, n°4, 1963, cité par Jean-François MARTOS, *op. cit.*, p. 144.

¹⁴² Nous renvoyons à l'article de Philippe SABOT concernant l'affinité entre la construction de « moments extraordinaires » (ou « passionnants ») entreprise par les situationnistes et la « théorie des moments parfaits » énoncée par le personnage d'Anny dans *La Nausée* de Sartre. Cf. Philippe SABOT, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴³ « 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 est critique de la totalité et critique historique. Il n'est pas un 'degré zéro de l'écriture' mais son renversement. Il n'est pas une négation du style, mais le style de la négation » : Guy DEBORD, *La Société du Spectacle*, *op. cit.*, p. 148.

On pourrait voir des rapprochements entre la construction de situations et ce que l'on désigne habituellement par l'art d'attitude, qui trouve ses origines avec l'apparition de la performance et du mouvement Fluxus¹⁴⁴. Rappelons que pour le mot d'ordre de Fluxus est « l'art c'est la vie et la vie c'est l'art ». A bien des égards, les moyens mis en œuvre sont similaires : abandon de la catégorie d'œuvre d'art, volonté de fondre l'art dans la vie quotidienne, etc. Cependant, Debord s'y est toujours farouchement opposé. Pour une raison principale : le mouvement Fluxus, en ne se définissant pas directement comme une action politique dans la culture, ne pouvait atteindre la conscience de la nécessité de faire de la réalisation de l'art la réalisation de la politique. Les acteurs de Fluxus concevaient leur intervention dans le domaine esthétique comme un élargissement massif de l'art à l'ensemble de la vie, mais ne le considéraient pas comme un *dépassement de l'art* au sens hégélien pour autant : la performance et Fluxus redessinent et déplacent les frontières entre l'art et la vie, mais ne les abolissent pas. D'une certaine manière, ils réitèrent le geste dadaïste, qui consistait à détruire les repères conventionnels sans pour autant s'extraire de la sphère particulière de l'art. Et quand la performance prend place dans la rue, personne n'est dupe : ce n'est pas l'art qui s'abolit en tant que pratique séparée, c'est uniquement son lieu qui s'étend jusque dans la sphère de l'espace public et le sort momentanément de l'espace clos du musée. Rien n'empêche cependant aux pratiques performatives de reprendre place à l'endroit du musée lorsque l'envie se fait sentir.

Sur la valeur d'usage pure

Avant cela, il est nécessaire de nous attarder sur une notion quelque peu obscure et néanmoins éminemment centrale : la valeur d'usage. La particularité esthétique de la construction de situations – telle qu'elle est pratiquée par les

¹⁴⁴ D'origine américaine, Fluxus est un mouvement initié par George Maciunas (qui a écrit le manifeste du mouvement, publié en 1960), George Brecht, John Cage, Allan Kaprow pour ne citer que les plus célèbres. Cet art donna la naissance aux « happenings » (Kaprow) ou aux « events » (Brecht) et peut lui-même être considéré comme le terreau duquel émergea l'art de la performance. Plutôt que de produire des œuvres, Fluxus met en avant le processus créatif en tant qu'il se fait et se présente plutôt comme des formes de vie que comme des œuvres. Ce mouvement arriva assez rapidement en Europe, où ces protagonistes les plus célèbres furent Joseph Beuys, Ben Vautier et Robert Filliou.

situationnistes – est qu'elle se présente sous la forme d'une *valeur d'usage pure*. Or, le concept de valeur d'usage n'est jamais à proprement parler explicité dans les écrits situationnistes, ni par Debord lui-même dans *La Société du Spectacle*. Tout laisse dès lors à penser qu'il récupère le concept de Marx tel quel. Mais, chez Marx lui-même, ce concept de valeur d'usage reste assez énigmatique. Tentons d'y voir plus clair. Chez Marx d'abord, ou Marx tel qu'il est interprété par les situationnistes. Et plus proprement chez les situationnistes, ensuite.

Un seul texte du corpus situationniste revient sur la nature de la valeur d'usage telle qu'elle fut développée par Marx. Il s'agit de la *Critique de la politique économique*¹⁴⁵, écrite par le situationniste danois Asger Jorn. Dans ce texte, Jorn s'attaque à une confusion que fait Marx dans *Le Capital* : l'identification de la valeur d'usage avec l'*objet d'usage*. Cette confusion est manifeste à plusieurs endroits où Marx parle de la valeur d'usage comme d'une denrée¹⁴⁶, à d'autres comme d'une chose¹⁴⁷. C'est là que Jorn met au jour l'apposition comme une confusion :

Quand Marx dit que « les valeurs d'usage ne se réalisent que dans l'usage ou la consommation », ce serait très peu sensé de s'imaginer qu'il parle de l'objet d'usage. On ne réalise pas une brioche en la mangeant. La valeur d'usage d'un pain se réalise dans sa digestion, sa décomposition, dans le processus digestif, voilà tout. La valeur d'usage est ainsi dire le contraire de l'objet d'usage, sa négation, c'est-à-dire la dissolution de sa réalité en tant qu'objet ou forme.

Mais, au vu du développement précédent concernant la construction de situations, il apparaît clairement que les situationnistes n'ont jamais confondu la valeur d'usage avec un objet d'usage. La raison en est que « l'objet » est *éthiquement et politiquement* condamné par les situationnistes dans la mesure où il se réduit à sa forme-marchandise sous le régime du spectacle. Partant, le dépassement de l'œuvre de l'art n'est que l'expression particulière d'un mouvement plus vaste de dépassement des objets en tant que marchandises. Dans *Le Capital*, Marx affirme que « les valeurs

¹⁴⁵ Asger JORN, « Critique de la politique économique », *Textes et documents situationnistes (1957-1960)*, Paris, Allia, 2004, pp. 156-182.

¹⁴⁶ Karl MARX, *Le Capital*, *op. cit.*, p. 43 : « Une valeur, une denrée, n'a donc une valeur que parce qu'en elle est objectivée ou matérialisée du travail humain abstrait ».

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 46 : « Une chose peut être une valeur d'usage, sans être une valeur ».

d'usage constituent le contenu matériel de la richesse »¹⁴⁸. Dire cela implique que les valeurs d'usage se présentent à un moment ou à un autre sous une forme *matérielle*. Mais c'est là réduire la valeur d'usage à une qualité inhérente à un objet, et ainsi, se méprendre sur sa nature.

En effet, comme Jorn l'explique, la valeur d'usage est la négation de l'usage : lorsque j'utilise mes chaussures pour marcher, je réduis leur usage, à tel point que si je marche trois mille kilomètres, mes chaussures seront bonnes à mettre à la poubelle. Leur usage sera donc nul, tandis que leur valeur d'usage sera entièrement réalisée. Inversement, lorsque j'étais au magasin avant mon voyage, les chaussures avaient un usage total dans le magasin, tandis que leur valeur d'usage était nulle à ce moment-là, justement parce que personne ne les utilisait. *La valeur d'usage est toujours la consommation de l'usage en situation* – il s'agit toujours d'un rapport entre l'objet d'usage et l'utilisateur. Faisons un pas de plus. Si la valeur d'usage est fonction de l'usage particulier que l'on en fait, elle est fonction de l'utilisateur particulier qui y a recours : voilà pourquoi on ne peut pas penser, de manière générale, la valeur d'usage en termes absolus, mais plus spécifiquement, voilà pourquoi on ne peut penser la valeur d'usage en fonction d'un utilisateur standard. Chaque valeur d'usage est fonction d'un utilisateur singulier. Ainsi, à raison d'un même kilométrage, si je pèse soixante kilos, je n'utiliserai pas mes chaussures de la même manière que quelqu'un qui en pèse cent. L'usage que l'on fait des chaussures reste le même : tous deux nous marchons. Mais la valeur d'usage est cependant différente, car celle-ci dépend foncièrement des particularités de l'utilisateur : elle est absorption subjective de l'objet d'usage. Si nous reprenons notre exemple, la valeur d'usage que j'ai tirée de cette paire de chaussures est d'avoir marché trois mille kilomètres (en pesant soixante kilos), tandis que la valeur d'usage qu'en a tiré mon voisin est d'avoir marché seulement deux mille kilomètres (en pesant cent kilos). A travers cet exemple, bien que la valeur d'usage est définie par Marx comme *l'utilité sociale*, nous voyons bien qu'avant sa généralisation à la sphère sociale, c'est par le besoin personnel que l'utilité est déterminée. Et au besoin personnel s'ajoute le goût personnel.

Or, les besoins sont mis en brèche par le capitalisme, dont le mouvement de valorisation de la valeur remplace la valeur d'usage comme finalité de l'économie par

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 40.

la valeur d'échange. Cette inversion de la fin et du moyen, du concret et de l'abstrait implique de produire de nouveaux types de besoins : des besoins artificiels. Pourquoi artificiels ? Parce qu'abstraits, coupés des forces vives de notre subjectivité et imposés par des impératifs marchands dont la finalité n'a rien d'humain. Faire de la valeur d'usage une question d'ordre personnelle – communautaire dirons-nous – plutôt que directement sociale était une étape nécessaire afin que les situationnistes puissent marquer leur désaccord avec les besoins sociaux dominants de leur époque. « *Nous n'avons pas besoin de la même chose que vous* » semblent-ils nous dire.

Si la construction de situations se présente comme une *valeur d'usage pure*, c'est parce qu'elle ne produit rien hormis de la valeur d'usage. En tant que modélisation consciente d'existences subjectives fondée sur le jeu et l'émotion et se déroulant dans un cadre spatio-temporel défini, la construction de situation consiste en la consommation directe de l'usage. Comment ? *En misant sur la fuite du temps*. En dramatisant la vie quotidienne. En brisant sa morne continuité au profit de moments désordonnés, déroutants, et absolument éphémères. Cette fuite du temps est essentielle à la posture situationniste : fuir le temps signifie accepter la vie en entier, c'est-à-dire accepter la mort qui lui est consubstantielle. Or, selon les situationnistes, la société spectaculaire, en posant les apparences des marchandises et des images en référents universels, conduit à évincer une des dimensions fondamentales de la vie : la mort. La pérennité des images comme la fixation des marchandises n'est à leurs yeux que l'expression du déni généralisé de l'inéluctabilité de la mort. Or, ce n'est qu'en ce qu'elle est mortelle que la vie est passionnante. C'est en fuyant le temps comme continuité homogène, comme temps abstrait, que l'on peut alors promouvoir des expériences du temps concret, dont la mort signale la discontinuité et singularité foncière.

Comme nous l'avons vu, la construction de situation se présente comme l'aboutissement du dépassement de l'art en un art directement intégré dans les subjectivités des individus y prenant part. La construction de situation participe d'un détournement des conditions de la vie quotidienne par l'expropriation de la forme-marchandise hors de celle-ci. La situation se présente dès lors comme pure valeur d'usage, c'est-à-dire comme offrant une consommation spontanée de la vie concrète. Et nous voyons bien ici les limites de la théorie : il n'y a pas lieu de s'appesantir sur

la nature de cette vie concrète qui ne peut être retrouvée que par l'expérience. La critique de la domination de la forme-marchandise n'est que le moyen de revenir à la valeur d'usage. Le rôle de la théorie se réduit ainsi à l'injonction à inverser l'abstrait et le concret. En ce que le concret renvoie finalement à l'expérience subjective, la théorie est en réalité pratique.

Selon notre avis, le détournement, dont la construction de situation n'est que l'application au niveau de la vie quotidienne (que l'on peut qualifier de *détournement comportemental*), se figure être le principe structurel de l'ensemble de la *praxis* situationniste. Détournement dont allons retracer la généalogie dans le prochain chapitre.

La question du cinéma

Avant d'aborder la question du détournement plus frontalement, il nous faut répondre à une question pressante. Comment se fait-il que Debord ayant soutenu la thèse de la fin de l'art a pourtant continué à faire des films de cinéma tout au long de sa vie¹⁴⁹? Ne considérerait-il pas son cinéma comme de l'art ? Ou alors son cinéma échappait-il, par un quelconque privilège formel ou substantiel, à la domination spectaculaire ? Ou alors sa défense du dépassement de l'art ne dura-t-il qu'un temps ?

Pour trouver des pistes possibles à ces questions, repartons de Walter Benjamin et de son essai capital *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Selon Walter Benjamin, l'apparition de moyen de reproductibilité technique (cinéma et photographie) ont atteint la structure des œuvres d'art : le fait de pouvoir les reproduire à l'infini et de propager exponentiellement leur diffusion vient à modifier leur qualité d'œuvre. Pour Benjamin, les œuvres perdent leur unicité à travers la reproduction. Il désigne cette perte d'unicité par le nom de *perte de l'aura*. Or, il est important de comprendre que ce n'est pas seulement les œuvres reproduites qui voient leur aura disparaître : le constat de Benjamin vaut pour l'ensemble des œuvres d'art, de la statuaire antique à la plus moderne des photographies. Notre hypothèse est que nous

¹⁴⁹ Entre la période de 1952 à 1978, Debord réalisa un total de six films dont cinq long-métrages.

pouvons comprendre la théorie de Debord le concept de spectacle comme l'extension de cette perte de l'aura à l'ensemble de la réalité et non plus au cadre restreint des œuvres d'art. Comme Walter Benjamin, Debord décèle dans cette perte de l'aura une *chute de l'expérience esthétique*. Mais là où Benjamin et Debord se séparent et prennent des chemins différents, c'est quant à la manière de réagir à cette chute de l'expérience : l'un sera animé par la volonté de chercher les quelques images qui, comme des traîtres à leur race, viennent au contraire ranimer l'expérience et lui ramener de sa splendeur perdue, tandis que l'autre s'enfoncera dans une critique métaphysique d'inspiration marxiste, où la perte de l'aura et le règne de l'image sont le signe de la falsification de la réalité, à tel point que « dans le monde réellement renversé, le vrai devient un moment du faux »¹⁵⁰. D'un côté, Benjamin revendique la perte de l'unicité des œuvres, c'est-à-dire la perte de l'originalité, comme une chance à saisir en vue d'une utilisation politique progressiste des moyens artistiques disponibles. De l'autre, Debord déplore la perte de l'originalité de la réalité, réalité qu'il ne peut pas se résoudre à concevoir sur un même plan ontologique que les images qui en émanent.

L'image étant informée par le régime spectaculaire, Debord en vient à appréhender l'image anti-spectaculaire selon deux modalités distinctes. La première utilise l'image comme un moyen de *contre-information* : partout où règne le spectacle règne l'information et l'information est toujours la communication d'un ordre. Ainsi, le spectacle est présenté par Debord comme un règne policier – aussi *friendly* que puissent paraître ses slogans publicitaires. L'image contre-informative n'est pas une image qui n'informe pas : elle informe justement d'une réalité opposée à celle imposée par la domination spectaculaire et habituellement passée sous silence. Dans ses films, Debord montre ainsi des images de sa vie qu'il a vécu en compagnie de ses camarades marginaux sans jamais se soumettre aux impératifs marchands-spectaculaires. Il suffit de voir le film réalisé par Debord en 1978, magnifiquement intitulé *In girum imus nocte et consumimur igni*¹⁵¹ pour se convaincre de l'importance de documenter et de mythifier les vies vécues dans les interstices sociaux du spectacle. Contre tous les récits officiels, cette documentation tend à se constituer en contre-histoire, où les

¹⁵⁰ Guy DEBORD, *La Société du Spectacle*, op. cit., p. 6.

¹⁵¹ Palindrome attribué à Virgile signifiant « nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu ».

aventures situationnistes se trouvent transfigurées en épopée historique. Cette première catégories d'image est toujours accompagnée d'une voix-off, qui se présente comme un commentaire désabusé sur la perte dans laquelle la société est plongée, de manière à faire ressortir d'autant mieux les mérites de ces quelques individus prétendument lucides et résolument insoumis. La deuxième modalité de l'image mobilisée par Guy Debord dans son cinéma est celle qui montre l'image en tant qu'image : l'image ne cherche pas à s'absoudre dans ce qu'elle représente, elle se donne à voir en tant qu'image de cinéma. Cette modalité particulière de l'image repose sur le dévoilement des conditions du montage. En privilégiant le détournement de séquences filmées au tournage de plans inédits, Debord fait de son cinéma un méta-cinéma : un film constitué à partir des images du cinéma. Rendre visible le montage est une manière pour Debord de briser l'identification spectaculaire : il s'agirait en ce sens d'appliquer la distanciation brechtienne à l'égard du médium même du cinéma. N'utilisant pas ou peu de caméra, l'esthétique cinématographique de Debord se résume à une esthétique du montage¹⁵².

De ces deux modalités de l'image, nous pouvons tirer deux choses : a) au niveau du contenu, il y a la possibilité de faire des images anti-spectaculaires en faisant de la contre-information ; b) au niveau formel, il y a la possibilité de faire un montage anti-spectaculaire en mettant en évidence le fait que les images soient montées.

Notre thèse est que, même lorsque Debord travaille sur la forme de l'image cinématographique, plutôt que sur son contenu, ce qu'il recherche, c'est la production un effet particulier sur le spectateur. Et l'effet qu'il cherche n'est pas un effet d'ordre purement formel : par l'expérimentation formelle, il entend briser la continuité et l'unité apparente du spectacle. On peut donc dire que d'une certaine manière, ses recherches formelles se déploient toujours d'après des considérations substantielles d'ordre politique. Comme nous l'avons vu précédemment, le contenu de l'image est indissociable du langage qui lui apporte sa signification. Le contenu anti-spectaculaire d'une image résulte dès lors en dernière instance du langage anti-spectaculaire qui

¹⁵² Nous renvoyons à l'article que Giorgio Agamben a consacré au cinéma debordien dans Giorgio AGAMBEN, *Image et mémoire. Ecrits sur la danse et le cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, pp. 87-96. Ainsi qu'à l'article de Thomas Y. LEVIN, *Dismantling the spectacle. The cinema of Guy Debord*, in *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957-1972*, Elisabeth Sussman, Ed. Cambridge, MIT Press, 1989. 72-123.

l'accompagne. Suite à ce développement, nous pouvons convenir d'une chose : il y a encore la possibilité d'utiliser certains médiums de manière anti-spectaculaire, *mais tous les médiums ne le permettent pas*. Nous verrons dans le prochain chapitre que l'objet d'art (l'œuvre plastique) est rapidement interdit par Debord en ce qu'il procède toujours d'un objet, c'est-à-dire d'une marchandise. Et si le cinéma est sauvé, c'est exclusivement parce que les images montrées sont subordonnées au langage poético-critique qui fixe sa signification. Une certaine hiérarchisation des arts se dessine dès lors : la poésie est supérieure au cinéma, tandis que le cinéma est supérieur aux arts plastiques. Et seuls les deux premiers sont sujets d'un potentiel usage anti-spectaculaire en tant qu'ils échappent à la monstration de marchandise¹⁵³. Nous reviendrons sur ce que cette subordination de l'image au langage implique dans le prochain chapitre.

¹⁵³ Il est notoire de remarquer que l'on ne voit quasiment aucun objet apparaître dans l'ensemble de la production cinématographique de Guy Debord ; au contraire, on y voit une prolifération d'individus, de foules et de masses, par le détournement de scènes de batailles, de duels de cow-boy, etc. L'humain est décidément omniprésent dans ses films.

CHAPITRE 6 : LE DETOURNEMENT OU « COMMENT NUIRE AU SPECTACLE »

La thèse que nous allons soutenir dans cette présente partie est que le détournement se présente comme *une pratique dont la fonction est de renverser la logique du langage spectaculaire*. Selon cette perspective, le détournement se présenterait comme le renversement ou l'inverse du spectacle. L'usage du détournement permettrait ainsi de découvrir la face cachée que les rapports spectaculaires-marchands oblitèrent, comme le verso d'une feuille dont nous ne percevons habituellement le recto. Le spectacle, compris comme la généralisation de la forme-marchandise, désigne ce mouvement propre au mode de production capitaliste, qui transforme la valeur d'usage en valeur d'échange, et cela à tel point que la valeur d'échange ne finit plus que par valoir en tant que représentation. Comment le détournement peut-il opérer un retour à la valeur d'usage dès lors ?

Ce chapitre sera aussi l'occasion de revenir sur les conséquences pratiques de la thèse du dépassement de l'art au sein de l'Internationale Situationniste. Initialement, le détournement est premièrement défini selon son sens décoratif, en tant qu'applicable aux arts plastiques. Mais rapidement, Debord va privilégier le sens communicationnel du détournement, dit « plus primitif », en allant jusqu'à exclure du mouvement les membres ne s'étant pas résolus, au nom du dépassement de l'art, à réellement abandonner la création d'œuvres plastiques.

Cependant, avant de pouvoir répondre à ces questions, il nous clarifier l'origine et la portée de ce concept dont les contours se présentent *a priori* comme assez poreux – porosité immanquablement due à son caractère hautement expérimental.

Aux origines du détournement. Les *Poésies* de Lautréamont

Les idées s'améliorent. Le sens des mots y participe. Le plagiat est nécessaire, le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par une idée juste.¹⁵⁴

Le Comte de Lautréamont – pseudonyme adopté par Isodore Ducasse – est élevé par les situationnistes au rang de précurseur du détournement, à tel point que Debord détourne ces trois phrases telles quelles dans la thèse 207 de *La Société du Spectacle*¹⁵⁵. De manière préliminaire, on peut définir le détournement comme le réemploi ou l'appropriation d'un élément textuel significatif appartenant à l'histoire de la culture humaine sans faire usage des modalités traditionnelles de citation (guillemets et mention de l'auteur).

Contre la promotion de l'inconscience et du hasard véhiculée par l'écriture automatique surréaliste, les situationnistes, dans la droite lignée du Lautréamont des *Poésies*, promeuvent une pratique consciente du détournement – seule pratique capable d'unir la visée morale et le style poétique. Sa visée est morale avant tout parce qu'elle entend répandre une vérité d'ordre pratique, c'est-à-dire une vérité qui s'exécute et se vérifie dans un comportement adéquat à son énonciation. Si le détournement de maximes possède une certaine dimension performative, c'est par sa vertu rhétorique qui allie le geste à la parole comme alliance d'un énoncé pratique et d'un énoncé théorique¹⁵⁶. Dans ses *Poésies*, Lautréamont regrette amèrement la dissociation et la dissolution de la poétique et de la morale, qui est selon lui le symptôme de la modernité, moment fatidique où philosophie et poésie se sont séparées

¹⁵⁴ Isodore DUCASSE, *Les Chants de Maldoror. Poésies I et II*, Paris, GF- Flammarion, 1990, p. 351.

¹⁵⁵ Guy DEBORD, *La Société du Spectacle*, op. cit., p. 158. A la différence des surréalistes qui firent également l'éloge de Lautréamont, les situationnistes ne ventèrent pas tellement les mérites des *Chants de Maldoror*, interprétés comme une apologie de l'irréalité et de l'inconscient, que ceux des *Poésies*, dans lesquelles Lautréamont pratique de manière consciente et rationnelle l'art du détournement (de Pascal et de Vauvenargues principalement) afin de faire de la maxime le nouvel art par excellence, synthèse de la morale et de la poésie à mettre en pratique.

¹⁵⁶ « (...) Dans les *Poésies* en particulier, le détournement, spécialement appliqué à Pascal et à Vauvenargues, vise en réalité la maxime, à savoir : un énoncé en même temps théorique et pratique, inséré dans la vie quotidienne. Et c'est bien là, aussi, ce qui peut ou ce que doit faire le détournement pour Debord et Wolman : engendrer des effets dans la vie quotidienne, théoriques et pratiques. Des effets dans la façon de penser et, subséquemment, indissolublement, dans la façon de se comporter. » in François COADOU, « Retour sur le détournement » in *Situations, dérives, détournements. Statuts et usages de la littérature et des arts chez Guy Debord*, op. cit., p. 70.

*pour de bon*¹⁵⁷. C'est en ce sens que le plagiat est chose rationnelle à visée moraliste aux yeux de Lautréamont – point de vue entièrement partagé par Debord.

Le détournement tel que le conçoit Lautréamont est conçu comme la *correction nécessaire* du propos original de l'auteur. Le cours de l'histoire évoluant incessamment et les vérités – n'étant pas choses figées et mortes –, sont également soumise à cette évolution historique. Le détournement est ainsi présenté comme la reprise consciente (bien que tue) d'un auteur, consistant en l'actualisation de sa pensée, déterminée par les conditions mêmes de la contemporanéité de cet acte de ré-énonciation. Et cela quitte à trahir l'auteur et son propos original *au nom d'une plus haute fidélité à l'esprit du texte*¹⁵⁸.

A ces différents égards, les *Poésies* de Lautréamont se présente comme tenant d'un « intellectualisme pratique », contrairement aux *Chants de Maldoror* refoulant la réalité et usant d'un langage replié au-delà des confins de la conscience. La réalité peut être saisie à travers le langage, et le langage peut être lui-même mobilisé pour modifier cette réalité, comme le remarque Gabriel Ferreira Zacarias :

Le langage est ainsi compris comme une réalité extérieure et objective de laquelle on peut disposer, au sens strict : c'est-à-dire par la re-disposition, par la mise en ordre. Il s'agit d'un projet rationnel de modification du dicible, qui devient par-là projet de modification du réel.¹⁵⁹

Néanmoins, ce que les situationnistes retiendront de la lecture surréaliste de Lautréamont (du Lautréamont des *Chants de Maldoror*) est la structure analogique de l'image¹⁶⁰ : l'image – entendue au sens particulier d'image poétique – naît d'une confrontation violente entre deux éléments issus de régimes signifiants différents. C'est la violence de la confrontation, de l'abolition de leur distance sémantique, qui

¹⁵⁷ « Si Lautréamont choisit de corriger les maximes morales, cela tient au fait qu'il ressent l'autonomisation de l'art, la perte de force morale de la littérature. Il veut donc retrouver le lien entre l'art, la morale et la connaissance, lien dissout dans la modernité. Le projet de Debord s'insère dans la même lignée. » in Gabriel FERREIRA ZACARIAS, *op. cit.*, p. 294.

¹⁵⁸ « Le détournement ramène à la subversion les conclusions critiques passées qui ont été figées en vérités respectables, c'est-à-dire transformées en mensonges » in Guy DEBORD, *La Société du Spectacle*, *op. cit.*, p. 157.

¹⁵⁹ Gabriel FERREIRA ZACARIAS, *op. cit.*, p. 296.

¹⁶⁰ « Les découvertes de la poésie moderne sur la structure analogique de l'image démontrent qu'entre deux éléments, d'origines aussi étrangères qu'il est possible, un rapport s'établit toujours » in « Mode d'emploi du détournement », *op. cit.*, in Guy DEBORD, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 222.

crée un puissant impact sur le lecteur, et c'est cet impact affectif qui est compris comme la source même de la beauté – « beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie »¹⁶¹. Fondamentalement, l'image fonctionne comme un « comme » qui établit un rapport de force entre deux éléments distincts. Et si l'image est composée d'un élément réutilisé confronté à un élément neuf, cet élément neuf se verra par cette nouvelle association intégré dans un réseau plus large de significations historiquement établies, échappant par là-même à l'arbitraire du langage poétique privé, où règne la convention du choix idiosyncratique des mots¹⁶².

Comme nous l'avons vu dans cette présente section, l'origine du détournement est avant tout poétique et sa logique est encore restreinte à l'espace du livre. Le prochain chapitre est consacré à son déploiement dans d'autres médiums.

La double signification du détournement

Le détournement s'emploie par abréviation de la formule : détournement d'éléments esthétiques préfabriqués. Intégration de productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu. Dans ce sens il ne peut y avoir de peinture ou de musique situationniste, mais un usage situationniste de ces moyens. Dans un sens plus primitif, le détournement à l'intérieur des sphères culturelles anciennes est une méthode de propagande, qui témoigne de l'usure et de la perte d'importance de ces sphères.¹⁶³

Dans cet extrait, nous pouvons distinguer deux niveaux de lecture, ou deux significations plus ou moins distinctes du terme de « détournement » :

a) Le détournement d'« éléments esthétiques préfabriqués », qui réfèrent aux productions artistiques, incluant la sculpture, la peinture, l'architecture mais également la musique. Cette catégorie exclut les productions relevant du discours au sens large¹⁶⁴.

¹⁶¹ Isidore DUCASSE, *op. cit.*, p. 257.

¹⁶² Cette conception analogique de l'image est une condition préalable à ce que Debord et Wolman nomme « le communisme littéraire », sur lequel nous aurons l'occasion de revenir dans le prochain chapitre.

¹⁶³ *Internationale situationniste n°1*, juin 1958, in Guy DEBORD, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 359.

¹⁶⁴ Selon la définition que donne Barthes du discours comme « toute unité ou toute synthèse significative, qu'elle soit verbale ou visuelle » in Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Éditions du

Et les images, fixes ou animées, sont également considérées comme une forme de discours par les situationnistes.

b) Le détournement comme méthode de *propagande*, présenté comme « plus primitif », qui consiste en un *langage* qui se joue de l'héritage littéraire passé. Plus largement, cette catégorie du détournement regroupe également l'ensemble des discours visuels : publicités, cinéma, photographie, bande-dessinées, tracts politiques, etc.

A la suite du commentaire de François Coadou, nous désignerons le premier sens du détournement comme « décoratif » et le second comme « communicationnel »¹⁶⁵. Tandis que le détournement décoratif trouve son effectivité dans la pratique expérimentale des arts plastiques et de l'urbanisme unitaire¹⁶⁶, le détournement communicationnel se présente comme une arme de lutte contre la pseudo-communication spectaculaire. Selon les situationnistes, la communication du spectacle ne peut être que pseudo-communication parce que celle-ci est uniquement capable de transmettre des informations – toute poésie lui est étrangère hormis la « contre-poésie du maintien de l'ordre »¹⁶⁷. L'usage du détournement communicationnel entend mettre « la révolution au service de la poésie », c'est-à-dire promouvoir une poésie d'un genre nouveau : une *poésie insurrectionnelle*, qui est avant tout une *poésie réelle, consciente d'elle-même et de sa performativité*.

Pour déréifier les rapports humains, il est nécessaire de s'attaquer à la question du rapport entre l'humain et le langage tel qu'il est informé par le pouvoir. En détournant le langage spectaculaire, que ce soit en détournant des slogans publicitaires,

Seuil, 1957, p. 220. Nous consacrons une section à venir au rapprochement entre Barthes et Debord. Cf. « Le détournement comme 'mythologie pratique' ».

¹⁶⁵ François COADOU, *op. cit.*, p. 73.

¹⁶⁶ Considérant que cette pratique nous éloignait trop de nos préoccupations, nous ne l'avons pas abordé directement. Nous reproduisons ici, la définition qu'en donne les situationnistes dans le premier numéro de leur revue : « urbanisme unitaire : théorie de l'emploi de l'ensemble des arts et techniques concourant à la construction intégrale d'un milieu en liaison dynamique avec des expériences de comportement. » in *Internationale situationniste* n°1, juin 1958, in Guy DEBORD, *Œuvres, op. cit.*, p. 358. La mise en œuvre de l'urbanisme unitaire se présente comme la production d'un environnement favorisant la construction de situations en vue de la transformation des conditions de vie modernes.

¹⁶⁷ La critique situationniste du langage spectaculaire et de la pseudo-communication comprise comme transmission d'informations, nous renvoyons à l'article « All the King's men » publié dans *Internationale Situationniste*, n°8, janvier 1963, in Guy DEBORD, *Œuvres, op. cit.*, pp. 613-619.

des comics ou des films commerciaux¹⁶⁸, le détournement se pose dans son acte d'appropriation comme une *expropriation localisée du spectacle*.

Il est notable que le sens décoratif du détournement est rapidement passé sous silence dans la production théorique des situationnistes, à tel point que le « Mode d'emploi du détournement »¹⁶⁹ de Debord et Wolman n'est fait même plus mention. Nous reviendrons sur ce point dans la prochaine section. Dans ce texte, les auteurs introduisent une nouvelle distinction concernant principalement le détournement communicationnel¹⁷⁰. La première forme de détournement est le *détournement-mineur*, la seconde, le *détournement abusif*.

Le détournement est qualifié de mineur si l'élément textuel détourné « n'a pas d'importance propre et tire donc tout son sens de la mise en présence qu'on lui fait subir »¹⁷¹ – ainsi une coupure de presse ou ce que l'on appelle la *littérature courante* (romans de gare, best-seller, magazines, ...).

Le détournement est qualifié d'abusif lorsque que l'élément textuel détourné est « significatif en soi », si bien que son sens se trouvera changer par son nouveau rapprochement. A cet égard, « que la peste soit dans vos deux maisons » (Shakespeare, *Roméo et Juliette*) est un élément considéré comme significatif, parce qu'il est considéré comme suffisamment *typique*¹⁷². Cependant, toutes les phrases – même si elles sont d'un grand auteur – ne jouissent pas de ce caractère typique de la même intensité. « J'étais certain qu'elle reviendrait » (Henri Miller, *Sexus*) ne peut pas être considéré comme un exemple significatif, car cette phrase n'est que trop banale ; elle manque de singularité. Ce qui rend une phrase typique est donc sa singularité, qui une

¹⁶⁸ A titre d'exemple : *La dialectique peut-elle casser des briques ?* de René VIENET, 1973. L'œuvre détournée est un film chinois où l'on voit des samouraïs s'affronter et auquel Vienet a substitué la bande-son originale par des dialogues révolutionnaires ayant trait à la lutte des classes et à la dictature du prolétariat.

¹⁶⁹ « Mode d'emploi du détournement », *op. cit.*, in Guy DEBORD, *Œuvres, op. cit.*, p. 228.

¹⁷⁰ En réalité, Debord et Wolman distinguent une troisième forme de détournement, qu'il nomme l'ultra-détournement. Selon notre avis, cet ultra-détournement, bien qu'évoqué spontanément et très brièvement, recoupe la construction de situations. Nous retiendrons seulement qu'il consiste en l'application des principes du détournement à la vie sociale quotidienne (et Debord mentionne à titre d'exemple les usages de langage des sociétés secrètes chinoises : disposition de tasses, citation de poèmes arrêté à un endroit convenu, ...) in *Ibid.*

¹⁷¹ Guy DEBORD, *Œuvres, op. cit.*, p. 224.

¹⁷² Une preuve du caractère *typique* de cet exemple peut être qu'un rappeur français comme Disiz l'utilise comme *sample* dans son titre « J'irai cracher sur vos tombes ». Cette phrase a donc suffisamment percolé dans la mémoire latente de la collectivité sociale que pour être qualifiée de significative.

fois reconnue dans sa singularité, se propage à travers le tissu social comme un bloc signifiant d'un seul tenant. Ce que l'on remarque, c'est que le sens de ce genre d'énoncés ne découle pas uniquement de son sens syntaxique : sa simple énonciation charrie avec elle sa charge contextuelle et historique. C'est que l'élément significatif ne se résume pas à la suite des mots qui le composent. Son sens déborde son simple signifié, parce qu'il se présente comme *signe*¹⁷³.

Revenons maintenant sur la rapide éviction du concept de « détournement décoratif » dans les écrits situationnistes ainsi que sur les implications de celle-ci quant à la notion d'œuvre et de valeur d'usage.

Le refus de l'objet d'art

En 1959, Asger Jorn acheta un ensemble de croûtes – principalement des paysages – au marché aux puces sur lesquelles il peignit vigoureusement des couleurs vives dans un style libre d'inspiration expressionniste. Il nomma cet ensemble de peintures « Modifications ». Plutôt que de considérer l'acte créatif comme un processus total, prenant comme point de départ un support vierge et comme finalité une œuvre finie et close, Jorn considère l'acte créatif comme la simple *modification* d'une œuvre existante. Nul ne contredira le fait que l'œuvre modifiée de Jorn ne peut pas être confondue avec l'œuvre préalable. La violence de la confrontation du style naturaliste et du style expressionniste, de la figuration et de l'abstraction ainsi que le choc des couleurs donnèrent une signification toute nouvelle à l'œuvre. Cette modification a donc déformé l'œuvre originale. Plus que cela encore : elle l'a détruite. Bien que le terme de « modification » évoque assez clairement celui de détournement, il ne nous faut pas néanmoins les confondre. La modification est un détournement à l'intérieur du médium original : Jorn modifie le tableau qui est peint en ayant recours à de la peinture. Ce que charrie cette pratique de la modification, c'est la possibilité de

¹⁷³ Rappelons que pour Saussure, un signe est le total associatif du signifiant et du signifié ; il est la réunion de ces deux figures sémiologiques et ne peut être ni à l'un ni à l'autre. Nous aurons l'occasion de revenir sur la nature sémiologique qu'opère le détournement dans la section « Le détournement comme « mythologie pratique » » de ce présent chapitre.

prolonger le processus créatif à l'infini : en agissant de la sorte, Jorn sous-entend le fait que l'on pourrait encore modifier sa peinture modifiée et ainsi briser la réification que subissent les œuvres d'art destinées à n'être considérées que comme des choses mortes que l'on regarde seulement. En ce sens, la modification ne signifie pas uniquement la destruction de l'œuvre originale car elle se présente également comme le prolongement de l'acte créatif qui en est à l'origine.

De 1957 à 1960, Guy Debord incita les peintres membres du mouvement situationniste à vendre des œuvres d'art aux institutions muséales, aux galeries et aux collectionneurs dès que la possibilité se présentait. Pourquoi ? Parce qu'un gros pourcentage de l'argent issu de ces ventes était directement utilisé pour payer la diffusion et l'impression de la revue *Internationale Situationniste*. C'était donc les artistes du groupe qui étaient le principal organe de financement. Mais en 1961 est prononcée la terrible conférence de Göteborg en Suède lors de laquelle Raoul Vaneigem énonça les mots suivants :

Le monde capitaliste ou prétendu anti-capitaliste organise la vie sur le mode du spectacle... Il ne s'agit pas d'élaborer le spectacle du refus mais bien de refuser le spectacle. Pour que leur élaboration soit artistique, au sens nouveau et authentique qu'a défini l'I.S., les éléments de destruction du spectacle doivent précisément cesser d'être des œuvres d'art. Il n'y a pas de situationnisme, ni d'œuvre d'art situationniste, ni davantage de situationnisme spectaculaire. Une fois pour toutes.¹⁷⁴

De cette conférence s'ensuivit toute une salve d'expulsions de membres de l'I.S. qui se refusaient de réellement abandonner la création artistique au nom de dépassement politique de l'art¹⁷⁵ : Constant, Wyckaert, Jorn et Pinot-Gallizio furent tous mis à la porte. Mais comme nous l'avons dans le chapitre précédent, cette veto politique envers la création artistique ne semble valoir, aux yeux de Debord du moins, que pour la création plastique. Le cinéma semble épargné par cette condamnation pour les raisons que nous avons évoquées plus haut.

Concrètement parlant, il semble donc que le dépassement de l'art comme sphère séparée se manifesta par *un refus de l'œuvre d'art en tant qu'objet d'art*. Comme nous l'avons vu dans

¹⁷⁴ « 5^{ème} conférence de l'I.S. à Göteborg » in Guy DEBORD, *Œuvres, op. cit.*, p. 584.

¹⁷⁵ Concernant la purge des artistes ayant lieu entre 1961 et 1964, nous renvoyons à Anna TRESPÉUCH-BERTHELOT, *L'Internationale Situationniste. De l'histoire au mythe (1948-2013)*, Paris, PUF, 2015, pp. 132-135.

le chapitre précédent, lors de la section sur « la valeur d'usage pure », Debord condamne les arts plastiques parce qu'il réduit leurs produits à de simples marchandises. C'est donc également le circuit particulier de la circulation des œuvres d'art que Debord condamne, ainsi que la fétichisation inhérente à l'exhibition des œuvres dans les lieux séparés que sont les musées. De plus, le champ de l'art est encore soumis au principe de l'unicité de l'œuvre, et ce malgré l'apparition de la possibilité de faire de l'art en série, comme le proposa d'ailleurs le peintre italien Pinot-Gallizio avec sa peinture industrielle. Malgré lui, contre sa volonté même, sa peinture industrielle, vendue initialement au mètre à un prix dérisoire, finit par voir sa valeur marchande montée au fur et à mesure que la notoriété du peintre grandissait. Il fut finalement expulsé du mouvement pour avoir entretenu des relations idéologiquement douteuses avec des milieux de l'art¹⁷⁶. Nous pouvons comprendre que le refus des arts plastiques était également un refus stratégique : du fait de l'organisation de ses institutions et de son réseau mondialisé, le monde de l'art pouvait rapidement amener un artiste à trahir ses convictions politiques au profit d'une situation économique assez enviable. Le monde de l'art neutraliserait ainsi la subversion initiale à coup de billets de banque, autorisant l'artiste à continuer sa subversion désormais sous contrôle. Hissé à un rang social suffisamment élevé, l'artiste se voit en réalité coupé de la réalité quotidienne du prolétariat et ne tardera pas à se faire politiquement récupérer par ce qu'il combattait initialement. Cette configuration ne laisse guère de place à la valorisation de la valeur d'usage et de l'expérience révolutionnaire. Ainsi, à son époque, Debord ne ressent pas seulement une méfiance à l'égard de l'objet d'art, mais plus largement une méfiance quant à la transformation de son mode de production, de distribution, de circulation et d'exhibition. En réalité, Debord n'assiste pas tellement à la fin de l'art : il est plutôt le témoin direct *de la fin de l'art moderne*. Et la fin de l'art moderne signifie le début de l'art contemporain. Nous verrons dans le prochain chapitre en quoi Debord s'oppose à l'art contemporain et pourquoi cette opposition est encore justifiée avec les critères de l'art moderne.

Nous pouvons dès lors comprendre que la thèse du dépassement de l'art signifie en réalité *le refus de l'art contemporain*. Si nous ajoutons à cela la particularité de la conjoncture politique, qui voit des naître de nombreuses agitations à travers l'Europe et aux Etats-Unis, il fait sens que les efforts situationnistes se concentrèrent par la suite au sens communicationnel du détournement, au détriment du sens décoratif. Il nous faut maintenant cerner la spécificité du détournement communicationnel ainsi que son mode de fonctionnement.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 136.

Le détournement, « mythologie pratique »

Le détournement opère en deux temps de dévalorisation/revalorisation. Le premier temps consiste en un mouvement de dévalorisation de la sphère culturelle. On prélève un élément significatif que l'on confronte avec des éléments anodins en vue d'amoindrir sa valeur culturelle. Cette étape se fait selon une posture iconoclaste en vue de bousculer, de raviver l'état stagnant de la culture et de l'amener à réfléchir sur ses propres limites. Selon les situationnistes, c'est à cette première étape – moment hégélien de la négation – que s'arrêtèrent les dadaïstes, le ready-made duchampien compris. Cette première étape de dévalorisation vient réduire le sens de l'élément détourné à sa forme : extrait de son contexte sémantique d'origine, l'élément détourné n'apparaît plus que comme un débris ou un morceau – il n'est plus *lisible*. Il ne vaut dès lors que pour ses caractéristiques formelles – uniquement *visibles*. La deuxième étape consiste à consciemment revaloriser, selon des critères partisans, ce geste négatif en le mettant au service de la transformation du réel. Si le détournement est un outil à la fois poétique, critique et moral, c'est parce que contrairement au ready-made duchampien, il ne se contente pas de déplacer des objets d'un endroit (celui de la vie quotidienne) vers un autre (celui du sous-système social « art », régi par une logique de valorisation symbolique particulière). L'étape de revalorisation correspond à une opération de re-signification : l'arbitraire de l'insignifiant, résultat de la première étape de négation, se transforme par sa disposition consciente avec d'autres éléments détournés en un nouveau complexe signifiant. La revalorisation des « blocs détournables » exprime une recherche à un niveau de référence supérieur, « comme une nouvelle unité monétaire de la création »¹⁷⁷. Ce niveau de référence supérieur est rendu possible par l'hétérogénéité des éléments qui le compose. Par exemple, des citations de grands écrivains mises en confrontation avec des articles de presse – c'est-à-dire confrontation du *high* et du *low* pour parler en termes postmodernes – créent une synthèse sémantique nouvelle, où les éléments pris individuellement se voient attribués à leur tour une signification nouvelle.

¹⁷⁷ Jean-François MARTOS, *op. cit.*, p. 116.

Comme nous l'avons dans la première section, le détournement suppose une conception *analogique* de l'image, entendue dans le sens particulier d'image poétique. Or, l'image poétique est une *image qui se lit*.

Historiquement, deux clans s'opposent concernant la nature référentielle de l'image au sein des *visual studies* : les partisans de la transparence et les partisans de l'opacité. Pour les premiers, les images sont des « fenêtres ouvertes » sur une signification, des pures transitivity « dont la fonction de renvoi fonctionne d'autant mieux qu'elles se font oublier dans leur matérialité »¹⁷⁸. Cette conception de l'image relève du domaine du signe. Quant à eux, les partisans de l'opacité insistent sur l'irréductible matérialité de l'image, ne renvoyant à rien d'autre qu'à elle-même ; l'image n'aurait selon eux pas de référent. D'un côté, l'équation de l'image est une équation à deux termes, où l'image est toujours *image de quelque chose*. D'un autre côté, l'équation est une image à un seul terme ; ce que Emmanuel Alloa exprime par la coïncidence de l'être-image de l'image avec son être-ainsi et que l'artiste minimal Donald Judd résume par sa formule lapidaire : « what you see is what you see »¹⁷⁹. Cette conception intègre quant à elle l'image non plus dans l'ordre des signes, mais dans l'ordre des choses : l'image est une chose dans toute sa matérialité. Et cette matérialité de l'œuvre peut être efficacement mobilisée en vue de contrer les arguments des défenseurs d'un pouvoir présumé des images : la matière et la physicalité de l'œuvre sont à proprement parler « insignifiants », et bien que l'on puisse à un certain endroit de la représentation distinguer une bouche par exemple, cette bouche ne peut en aucun cas parler¹⁸⁰.

Dans la suite de son article, Emmanuel Alloa continue à qualifier ces deux conceptions, plus perméables et ajustables qu'on ne peut le penser, en leur attribuant une suite de distinctions : l'image référentielle permet, dans sa transparence, la lisibilité, tandis que l'image autoréférentielle favorise, dans son opacité, la visibilité. D'un côté, l'image est comprise comme une allégorie, nécessitant les outils de

¹⁷⁸ Emmanuel ALLOA, « Entre transparence et opacité – ce que l'image donne à penser », *Penser l'image*, Dijon, Les Presses du Réel, 2010, p. 14.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸⁰ « Elles ont une bouche, mais ne parlent pas, elles ont des yeux mais ne voient pas », Psaume 115, cité par Emmanuel ALLOA, *op. cit.*, p. 14.

l'analyse sémiologique. De l'autre côté, l'image est assimilée à une tautologie, mobilisant une ontologie de l'objet.

A la lueur de cet exposé succinct, nous pouvons comprendre la première étape de dévalorisation du détournement, commune aux dadaïstes et aux situationnistes, comme la transformation d'une image signifiante, c'est-à-dire référentielle, en une image insignifiante, c'est-à-dire autoréférentielle.

Suite au bref exposé du mouvement typique du détournement, fonctionnant par dévalorisation/revalorisation, nous aimerons maintenant reprendre à notre compte la fructueuse comparaison faite par Gabriel Ferreira Zacarias entre le détournement tel qu'il se présente chez les situationnistes et la notion de « mythologie » telle que Barthes l'expose dans ses *Mythologies*, publiées en 1957¹⁸¹. Dans cet ouvrage, dont la première partie est une suite d'articles faisant référence à des « mythes contemporains » dont il critique la teneur idéologique à l'aide des outils de la sémiologie, Barthes commence la deuxième partie, moins analytique et plus réflexive, sur une définition du mythe : « le mythe est une parole »¹⁸². Barthes continue : « le mythe est un système de communication, c'est un message. On voit par-là que le mythe ne saurait être un objet, un concept ou une idée ; c'est un mode de signification. »¹⁸³.

La force du mythe est son pouvoir de suggestion : c'est une parole qui se propage dans le tissu social en présentant un objet particulier « investi d'un usage social qui s'ajoute à la pure matière »¹⁸⁴. En reprenant la théorie sémiologique de Saussure, Barthes repart de la tripartition entre signifié (le concept), signifiant (l'élément matériel du discours, visuel ou écrit) et le signe qui forme le « total associatif des deux termes »¹⁸⁵. Selon lui, le mythe participe de la confrontation de deux systèmes sémiologiques distincts quoique partiellement superposés : le système linguistique et le système mythique. Le système linguistique, repris tel qu'il fut défini par Saussure précédemment, est présenté comme un langage-objet par Barthes, en tant qu'il a trait à la représentation du réel. La signification de ce système linguistique est

¹⁸¹ Gabriel FERREIRA ZACARIAS, *op. cit.*, pp. 297-301.

¹⁸² Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 211.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 212 : « Un arbre est un arbre. Oui, sans doute. Mais un arbre dit par Minou Drouet, ce n'est déjà plus tout à fait un arbre, c'est un arbre décoré, adapté à une certaine consommation, investi de complaisances littéraires, de révoltes, d'images, bref d'un usage social qui s'ajoute à la pure matière ».

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 216.

littérale. Et cette littéralité est due à une adéquation de son signifié (de son concept) avec son signifiant. Le sens d'un énoncé appartenant au système linguistique est explicite : il contient une charge historique, morale, etc. Bref, le sens charrie tout un ensemble de *valeurs*. Or, la particularité du système mythique est de constituer des significations non littérales : le sens, sur le plan de la langue, se métamorphose en forme, sur le plan du mythe. Et cette formalisation *déforme* le concept, elle le vide le signifié de son contenu et évacue l'ensemble des valeurs qu'il contenait. De ce point de vue, il s'agit d'un mouvement analogue à la première étape de dévalorisation opérant dans le détournement comme vu précédemment. Un mythe n'a plus d'histoire, il n'est plus concret comme un énoncé du premier degré, en lien intime avec son contexte d'énonciation. C'est en ce sens que l'on peut parler du langage mythique comme d'un *métalangage*¹⁸⁶ : il prend comme point de départ non plus un signifié réel (c'est-à-dire une portion de la réalité), mais directement un signifiant (c'est-à-dire du langage). Autrement dit, là où s'arrête le discours linguistique commence le discours mythique. En tant qu'il se nourrit de langage et non de réel, le discours mythique se présente comme un « langage volé », et que tout pousse à associer au langage spectaculaire. Et face à cette imposture du discours mythique, tenant hors de son énonciation la réalité, et se présentant finalement comme un langage clos sur lui-même – *tautologique* comme nous l'avions déjà spécifié à l'égard du spectacle, dont la particularité était de présenter son énonciation comme répétition de son auto-affirmation¹⁸⁷, Barthes propose, en vue de lui nuire, de *mythifier le mythe* :

À vrai dire, la meilleure arme contre le mythe, c'est peut-être de le mythifier à son tour, c'est de produire un mythe artificiel : et ce mythe reconstitué sera une véritable mythologie. Puisque le mythe vole du langage, pourquoi ne pas voler le mythe ? Il suffira pour cela d'en faire lui-même le point de départ d'une troisième chaîne sémiologique, de poser sa signification comme premier terme d'un second mythe.¹⁸⁸

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 219 : « (...) et le mythe lui-même, que j'appellerai métalangage, parce qu'il est une seconde langue, dans laquelle on parle de la première ».

¹⁸⁷ Nous renvoyons à notre analyse du caractère tautologique du spectacle, développée de la page 37 à la page 39 de ce présent travail.

¹⁸⁸ Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 210.

A la fin de sa vie, Debord désigna lui-même son œuvre cinématographique comme un ensemble de « films volés »¹⁸⁹, composés de fragments de films classiques, français ou américains, d'annonces publicitaires, de photos personnelles, etc. Au vu des développements précédents, il n'apparaît dès lors pas exagéré de qualifier à son tour le détournement comme « un vol de langage ». Mais ce vol de langage fonctionnerait comme l'exact inverse du langage mythique qui caractérise le langage spectaculaire : plutôt que de voler le langage-objet, à savoir le discours linguistique, le détournement volerait le langage mythique et le renverrait de force à sa condition première de langage-objet, et dont l'objet serait cette fois-ci, non plus la réalité donnée telle quelle, mais la réalité transfigurée par le caractère performatif du langage détourné.

Ebauche d'un communisme littéraire

Le détournement abusif ne peut être réellement efficace que si l'élément détourné, compris comme significatif, est reconnu par le lecteur. Si j'associe dans une même phrase un extrait de *Macbeth* avec un slogan publicitaire, le nouvel élément sémantique formé de cette confrontation ne prend son sens que si la personne qui le lit reconnaît qu'il s'agit d'un passage de *Macbeth*. Au-delà du fait d'être purement destructif, la pratique du détournement suppose donc une certaine connaissance de l'histoire littéraire. C'est à ce niveau que Debord se distingue du simple pédagogisme issu du réalisme soviétique : bien que de prime abord le détournement puisse être compris comme un pur nivellement par le bas des éléments culturels, cet acte ne peut être compris comme tel qu'à l'unique condition que l'on y reconnaisse la trace d'une *culture commune*. Par conséquent, il serait trompeur de considérer le dépassement de l'art comme la simple volonté de détruire la culture : la destruction de la culture, vise plutôt la réinstauration d'une culture commune vivante¹⁹⁰. Cette

¹⁸⁹ Guy DEBORD, *Œuvres*, op. cit., p. 1411.

¹⁹⁰ « Le détournement apparaît ainsi comme un langage en situation, un acte de parole dont l'effet de vérité est contextuel et ne peut être garanti en dehors du moment de l'énonciation. Il est, néanmoins, un acte de parole qui veut mettre en évidence l'actualisation qu'il fait de la langue. Il faudrait supposer alors l'existence d'un ensemble de références partagées. Cette langue peut être, comme elle l'est en l'occurrence, une langue théorique. Ce n'est que grâce au partage d'une culture en commun que la remise en jeu de ce passé peut devenir une forme véritable de communication. » in Gabriel FERREIRA ZACARIAS, op. cit., p. 247.

création d'une culture commune vivante, véritable « mythification du mythe », Debord et Wolman lui donne le nom de « communisme littéraire »¹⁹¹.

Dans *La Société du Spectacle*, Debord déplore la perte d'« un langage réellement commun »¹⁹² à la communauté. Selon lui, celui-ci :

doit être retrouvé dans la *praxis*, qui rassemble en elle l'activité directe et son langage. Il s'agit de posséder effectivement la communauté du dialogue et le jeu avec le temps qui ont été représentés par l'œuvre poético-artistique.¹⁹³

Le détournement se présente ainsi comme un procédé de réalisation de ce langage commun : en court-circuitant le langage mythique, se présentant comme un *langage objectif sans objet*¹⁹⁴, le détournement veut rétablir une communication réelle – c'est-à-dire directe – entre les humains, sans que celle-ci en reversant la médiation opérée par les symboles de la société marchande, avec comme principe que « n'importe quel signe, n'importe quel vocable, est susceptible d'être converti en autre chose, voire en son contraire »¹⁹⁵. Comme le remarque Patrick Marcolini, l'efficacité du détournement – du moins, du détournement mineur – découle de son accessibilité au plus grand nombre et de l'absence de prérequis littéraires :

Procédé simple à mettre en œuvre, qui ne requiert aucun talent d'écriture en particulier, le détournement offre en effet à tout un chacun la possibilité de produire un discours original à partir d'un matériau préexistant, et constitue potentiellement l'outil d'une prise de parole débridée, ne s'embarrassant pas des conventions littéraires, et contestant le monopole des intellectuels et du pouvoir sur le langage.¹⁹⁶

¹⁹¹ « Mode d'emploi du détournement », *op. cit.* in Guy DEBORD, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 231.

¹⁹² Guy DEBORD, *La Société du Spectacle*, *op. cit.*, p. 145.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 146.

¹⁹⁴ Etant donné que la source de la parole mythique est le langage lui-même, le mythe n'est plus de connexion directe avec le réel, mais il se présente néanmoins, aux yeux des spectateurs, comme objectifs car ils ne le comprennent pas comme une construction sociale, mais comme un donné « naturel » – nous retrouvons ici la même logique à l'œuvre que dans le fétichisme de la marchandise analysé dans le premier chapitre de la première partie de ce travail.

¹⁹⁵ « Mode d'emploi du détournement », *op. cit.* in Guy DEBORD, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 229.

¹⁹⁶ Pierre MARCOLINI, « Le style de la négation : Guy Debord, les situationnistes et la littérature », in *Études françaises*, 54 (1), 2018, p. 67, disponible en ligne in <https://doi.org/10.7202/1042866ar>, (page consulté le 7/07/19).

Là où le sens avait été transformé en forme dans le langage spectaculaire du mythe, le détournement produit des énoncés dont le sens (son contenu ou son concept) est en adéquation avec sa forme. C'est ainsi que selon l'interprétation de Patrick Marcolini, le détournement trouve sa manifestation la plus aboutie et la plus cohérente dans le graffiti, qui se présente comme le dépassement de la littérature spécialisée, figée dans l'espace clos et séparé du livre. Et que le graffiti soit un moyen de la réalisation de l'art dans la vie, Debord l'avait senti lui-même, tant et si bien qu'il fut lui-même l'auteur d'un petit nombre de graffitis, dont le plus célèbre reste son fameux : « NE TRAVAILLEZ JAMAIS », datant de 1953 et qui fut d'ailleurs reproduit plusieurs fois lors des événements de mai 68¹⁹⁷. Raoul Vaneigem, autre membre-phare de l'Internationale Situationniste, notamment connu pour son *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, ira même jusqu'à qualifier ironiquement le graffiti de « degré zéro de l'écriture »¹⁹⁸.

Mais un problème se pose néanmoins à nous : dans son usage du détournement, Debord semble toujours privilégier *un original à reconnaître* comme nous l'avons montré à propos du détournement abusif. Et de manière générale, le détournement mineur n'intéresse Debord que de manière secondaire. Le véritable enjeu se situe au niveau du détournement abusif, car lui seul se rapporte à l'histoire humaine. Le détournement mineur est toujours plus circonstanciel car sa temporalité est celle de l'actualité politique, alors que le détournement abusif est l'application du détournement à la temporalité historique.

De la même manière, dans les films réalisés par Debord, il s'agit toujours de reconnaître la vie vraie et l'expression de la vérité à travers ces vies exemplaires ayant échappée au ravage du spectacle et de l'assujettissement qu'il cause. C'est la *vie originale* qu'il faut reconnaître et distinguer de la vie spectaculaire, et la

¹⁹⁷ Les récents événements en France, depuis le mouvement contre la loi El-Khomri, dite « loi travail » de 2017, jusqu'à la destruction de la ZAD (zone à défendre) de Notre-Dame-des-Landes en passant par les manifestations des gilets jaunes ayant toujours lieu, témoignent également d'un fait : la révolte sociale est immanquablement accompagnée de la création de son propre langage, qu'elle n'hésite pas à son tour (en réaction à la publicité omniprésente en milieu urbain) à répandre de manière prolifique sur les murs de la ville. Par ailleurs, les graffitis issus des mouvements sociaux français depuis 2017 sont archivés par « La Rue ou Rien » sur ce site web : <https://larueourien.tumblr.com>, (page consultée le 28/04/19). Le fait de les rassembler à un même endroit montre bien la volonté que ces graffitis ne sont pas à appréhender comme des actes d'énonciation isolés mais bien comme un « langage commun à une communauté ».

¹⁹⁸ Raoul VANEIGEM, « Commentaires contre l'urbanisme », *Internationale situationniste*, n°6, août 1961 in Guy DEBORD, *Œuvres*, op. cit., p. 569.

reconnaissance de la vie originale suppose une distinction hiérarchique entre la vie spectaculaire et la vie originale. Cette reconnaissance est avant tout d'ordre morale : le spectateur reconnaîtra devant les images de la vie originale la supériorité morale de celle-ci sur l'illusion spectaculaire.

C'est d'ailleurs cette reconnaissance qui rend possible le communisme littéraire en tant que création d'une culture commune. Le postulat de Debord est que le mouvement de valorisation de la valeur est un mouvement anhistorique : il ne produit pas d'histoire, pas d'événement, parce que c'est un mouvement foncièrement homogène, automate et non-humain. En réaction, le détournement se pose comme la réintroduction de l'histoire dans le champ de spectacle qui l'avait congédié. Mais pour que cette histoire soit effectivement mise en mouvement, il y a la nécessité que le lecteur puisse reconnaître la trace de l'histoire ; il doit pouvoir identifier la source originale pour saisir la portée actuelle du détournement. Sans cette reconnaissance du lecteur, le détournement reste lettre morte. L'appréciation repose sur la reconnaissance, et toute reconnaissance est préalablement connaissance. C'est à cet endroit que se montre au grand jour le caractère rationaliste du projet debordien, rappelant que le détournement est lui-même issu d'une compréhension progressiste de l'histoire déjà défendue par Lautréamont, et que le domaine réel du détournement est celui de l'Histoire, c'est-à-dire de l'histoire des actions humaines.

PARTIE III : VERS UNE ESTHETIQUE DE
L'USAGE

CHAPITRE 7 : LA LECON DE DEBORD

La dernière partie de ce travail a pour visée de faire le tri par rapport à l'ensemble des concepts développés par les situationnistes, lesquels furent analysés dans les deux parties précédentes, ainsi que de sonder l'écho qu'ont reçues les thèses situationnistes dans le milieu de la critique d'art contemporain français.

Dans ce présent chapitre, nous critiquerons le projet situationniste en tant que mouvement d'avant-garde, en soulevant notamment les problèmes posés par la thèse du parallélisme et par la conception téléologique de l'histoire. Nous verrons en quoi la thèse du parallélisme est solidaire d'une méthode confusionniste, allant jusqu'à donner à deux sens distincts d'un même mot une seule signification ; et que c'est cette même confusion méthodologique qui rend possible le projet de l'abolition de la séparation entre art et vie, spectateur et créateur, exécutant et dirigeant, etc.

La défense de la thèse du parallélisme est également indissociable d'une croyance au progrès. Partant, il s'agira de déconstruire la conception téléologique de l'histoire, et notamment le critère de nouveauté qui ne peut mener qu'à contredire l'espace ouvert par le détournement et la culture de l'usage qu'il offre. Partant de l'impasse historique sur laquelle déboucha le dépassement de l'art par sa réalisation dans la vie quotidienne prononcé par les situationnistes – dépassement de l'art découlant directement d'une compréhension téléologique de l'histoire de l'art –, il apparaît aujourd'hui nécessaire de réaffirmer la valeur de l'art en tant qu'espace restreint de liberté tout en abandonnant le paradigme interprétatif présentant l'histoire de l'art comme une histoire évolutive.

Finalement, à travers la critique du principe du détournement, nous questionnerons la pertinence présumée de la critique de l'idéologie. Cette étape critique est nécessaire afin d'identifier en quoi la théorie situationniste s'est révélée, en dépit ou en raison de sa radicalité, finalement impuissante. Cette impuissance est liée au fait que la critique de l'idéologie entretient des noces secrètes avec l'idéologie elle-même. A tel point qu'il nous sera permis de considérer la critique du spectacle non pas comme un anti-spectacle mais comme un spectacle de la critique.

Dans le dernier chapitre de ce mémoire, nous sonderons le degré d'acuité de la reprise contemporaine du concept de détournement qu'effectue Bourriaud à travers son concept de « postproduction ». Le but de cet exposé n'est en rien d'ordre exégétique : il ne s'agit pas ici de savoir si Bourriaud reste fidèle au texte situationniste *à la lettre*. L'enjeu est plutôt de saisir si son concept de « postproduction », tout en échappant aux impasses de l'avant-gardisme, se présente comme étant effectivement un agencement viable de l'esthétique et de la politique, dépassant les impasses du simple *art politique*.

Critique de la thèse du parallélisme

Dans le quatrième chapitre, nous avons exposé ce que nous appelions la thèse du parallélisme, énoncée comme suit : l'avancée technico-sociale implique une avancée artistique et l'avancée artistique peut rétroactivement agir sur l'avancée technico-sociale. Cette thèse repose sur le postulat que la société et les arts vont dans la même direction : celle du progrès. Si la société progresse, les arts sont amenés à progresser également, et les deux progressent *dans le même sens*.

Cette concordance de direction entre la direction prise par l'art et celle prise par la société ne va cependant pas de soi, car elle suppose une alliance causale directe entre l'esthétique et l'éthique, entre le sentir et l'agir. Pour ne pas être un simple dogme arbitraire, cette thèse du parallélisme doit être fondée en raison pour que la concordance du progrès sociétal et du progrès culturel ne soit pas postulée dogmatiquement. A notre avis, cette concordance repose sur une erreur méthodologique : il s'agit d'une *confusion* entre la notion de civilisation et celle de culture. D'après Schiller, qu'une société se trouve à son apogée ne garantit en rien l'apogée de la culture, et c'est même plutôt l'inverse qui s'est factuellement vérifié :

En effet, il est digne de réflexion que, dans presque toutes les époques de l'histoire où les arts fleurissent et où le goût exerce son empire, on trouve l'humanité déchue, et qu'on ne peut citer un seul exemple d'un haut degré et d'une grande diffusion de la culture esthétique associés chez un peuple avec la liberté politique et la vertu sociale,

de belles mœurs unies aux bonnes mœurs, et de la politesse fraternisant avec la vérité et la loyauté de la conduite.¹⁹⁹

Or, selon Debord, il en va au contraire de la civilisation comme de la culture : l'avancée de la civilisation en appelle à une culture *à sa hauteur*²⁰⁰ et c'est toujours au nom d'un possible progrès civilisationnel que les situationnistes élaborent leur stratégie culturelle. Mais rien ne garantit que le progrès civilisationnel ait pour conséquence le progrès artistique. Et inversement, rien ne garantit que le progrès dans les arts s'accompagne d'un progrès civilisationnel. La statuaire de la Grèce antique, qui fait habituellement consensus parmi les théoriciens quant à sa perfection artistique, n'est pas le produit d'une société égalitaire. Et tout laisse à penser qu'une société égalitaire, où la division sociale du travail ne serait plus figée et où chacun pourrait s'épanouir selon ses aspirations (pêcher le matin, chasser l'après-midi, lire un ouvrage théorique le soir comme le dit Marx dans *L'Idéologie allemande*), ne laisserait pas les traces d'une telle perfection artistique, car la perfection artistique serait à ce stade intégrée à la vie quotidienne, son foisonnement étant peut-être moins apte à sa reconnaissance comme remarquable.

Comment alors fonder la continuité entre ces deux sphères distinctes de la civilisation et de la culture ? *En confondant les choses entre elles*. Ainsi pour Debord, la distance entre le spectateur et l'artiste est analogue à la distance entre l'ouvrier et le dirigeant²⁰¹. Cette thèse repose sur une confusion de plusieurs sens de la notion de « distance », qu'il s'agit au contraire de distinguer.

Pourquoi la distance qui réside entre le spectateur et l'artiste n'est en rien similaire à la distance qui sépare l'ouvrier du dirigeant ? Déjà, comme le remarque

¹⁹⁹ Friedrich VON SCHILLER, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, édition bilingue, Aubier, Paris, 1992, p. 164.

²⁰⁰ La seule page de Marx consacrée à l'esthétique – à l'art classique grec par ailleurs – témoigne également d'une conception similaire. Il se demande pourquoi l'art, à certaines époques, est en avance ou en retard sur son temps, c'est-à-dire sur l'état des rapports de production. Nous renvoyons à l'article de Jacques Taminiaux discuté dans le deuxième chapitre pour une analyse plus complète de l'esthétique marxienne : Jacques TAMINIAUX, « Sur Marx, l'art et la vérité », *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, tome 72, n°14, 1974, p. 314.

²⁰¹ « Le rapport entre auteurs et spectateurs n'est qu'une transposition du rapport fondamental entre dirigeant et exécutants... le rapport qui est établi à l'occasion du spectacle est, par lui-même, le porteur irréductible de l'ordre capitaliste » Guy DEBORD, « Pour un jugement révolutionnaire de l'art », in Guy DEBORD, *Œuvres*, op. cit., p. 558.

pertinemment Jacques Rancière²⁰², il n'y a pas une distance entre l'artiste et le spectateur, mais deux distances toutes différentes : une première entre l'artiste et son œuvre, et une seconde entre l'œuvre et le spectateur. Réduire cette double distance à une seule distance implique de concevoir la relation de l'artiste au spectateur comme une simple relation de cause à effet, unilatérale, où l'artiste aurait à transmettre une intention qui se doit d'être bien comprise par le spectateur. Evidemment, si on la conçoit sous cet angle, la distance nous apparaît comme « abrutissante », digne d'être abolie. Mais c'est se méprendre sur la nature même de l'œuvre d'art, qui ne peut en aucun cas se réduire à l'intention de l'artiste. L'œuvre d'art n'est pas le pur produit d'une subjectivité détentrice d'un message à faire passer. Avant toute chose, l'œuvre d'art est un objet, et non pas seulement un objet au sens d'une marchandise réifiée. Un objet au sens métaphysique du terme : quelque chose qui est là devant nous, et dont la simple présence rend possible les discours qu'on lui greffe.

Ainsi, dans son refus de l'œuvre d'art au nom du dépassement de la réification marchande, Debord a confondu deux sens distincts de l'objet : l'objet en tant que marchandise, et l'objet en tant qu'objet d'usage. En affirmant que toute œuvre d'art est une marchandise, il est vrai que les situationnistes mirent le doigt sur une vérité. Cependant, congédier l'œuvre d'art au nom de sa réduction à sa forme-marchandise, c'est passer à côté de ce qui fait réellement sa spécificité : elle est une chose commune, qui se tient entre l'artiste et le spectateur et dont aucun ne possède exclusivement le sens. Poser l'indifférence du sens, ce qui revient à dire que l'artiste n'a pas l'ascendance et le monopole interprétatif de l'œuvre qu'il offre au regard du public, est un postulat nécessaire afin de faire de la relation artiste-spectateur une relation d'égalité. Faire l'inverse, et considérer que l'artiste connaît ses intentions et que ce sont ses intentions qui font l'œuvre revient à mettre le spectateur dans une position de subalterne qui passe pour un idiot ou un inculte lorsqu'il n'a pas la connaissance culturelle suffisante pour déchiffrer les intentions de l'artiste. C'est le règne de ce modèle interprétatif qui pousse bon nombre de gens à croire qu'ils ne comprennent rien à l'art contemporain. Or, si l'on veut réellement sortir l'art de sa gangue théorique et faire de celui-ci un terrain d'expérimentation, il est nécessaire de poser l'interprétation de l'œuvre comme secondaire à sa pure réception esthétique.

²⁰² Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, pp. 23-34.

Et qu'en est-il de la distance qui sépare l'ouvrier du dirigeant ? Nous y voyons d'une distance hiérarchique, c'est-à-dire sociale : le premier est mieux payé que le second, le patron jouit d'une plus grande reconnaissance sociale que l'ouvrier, etc. Cette distance sociale est également politique : le patron est celui qui dirige l'ouvrier, et l'ouvrier est celui qui se fait exploiter – patrons et ouvriers défendent ainsi des intérêts opposés les uns aux autres. Affirmer que la distance qui sépare l'artiste du spectateur est analogue à la distance qui sépare le dirigeant de l'ouvrier implique d'associer l'artiste au dirigeant et le spectateur à l'ouvrier. Mais l'artiste ne dirige pas le spectateur, ni ne l'exploite : l'artiste propose une œuvre particulière au regard de son public. Cette chose peut être acceptée comme rejetée. De plus, si même dans le cas de l'ouvrier à la chaîne, il est douteux que l'on puisse considérer son action comme purement contemplative, comme celle d'un robot, il est clair qu'une telle passivité ne peut pas être attribuée au spectateur qui contemple une toile. L'ouvrier est subordonné au patron ; or le spectateur n'est en rien le subalterne de l'artiste, etc.

Bref, notre avis est que voir dans la distance entre le spectateur et l'artiste la même distance qu'entre l'ouvrier et le dirigeant relève de la paranoïa. A son époque, Debord s'insurgea contre la méthode confusionniste utilisée par le pouvoir afin d'avorter des tentatives d'interprétation globale²⁰³. En réalité, nous voyons dans la confusion la condition de possibilité de toute pensée systémique. Un système est défini comme un mode d'interprétation global, se donnant pour visée d'englober la totalité de la réalité dans son interprétation. Or, pour ce faire, il est nécessaire de confondre les domaines particuliers en un méta-domaine susceptible d'être saisi dans sa totalité par l'interprétation. Ainsi, la notion de « spectacle », si spécifique à un art particulier qu'est celui du théâtre, est utilisée pour décrire l'ensemble des activités humaines. Mais une fois le spectacle posé comme grille interprétative totalisante, toutes les modalités particulières du voir, du regarder, du contempler sont subsumées sous la critique générique du spectacle, et toutes les œuvres réduites à leur statut de marchandise. Partant, la capacité de contempler est considérée par Debord comme monolithique – comme si on regardait la télévision de la même manière que l'on examine une toile d'Uccello, comme si l'on voyait un film au cinéma avec les mêmes dispositions esthétiques que celles mobilisées lorsque l'on contemple des icônes

²⁰³ Guy DEBORD, *Œuvres*, op. cit., p. 314.

religieuses. Et tout se passe comme si, de toute éternité, l'acte de contempler relevait de la passivité et ne pouvait valoir qu'en tant que passivité. *Tout cela est trop gros.*

Comme nous venons de le montrer, établir une comparaison entre ces deux significations distinctes de la notion de distance ne peut suffire à les confondre. Si je dis qu'une pomme est comme une poire parce que c'est un fruit, je ne peux pas pour autant dire qu'une pomme est une poire. C'est pourtant ce qu'il semble se passer avec la notion de « distance ». Et la conséquence de cette confusion de termes homonymes mais à la signification distincte pousse les situationnistes à soutenir que le progrès civilisationnel appelle au progrès artistique. Comme nous l'a montré Salvo Zizek, à travers l'analyse psychanalytique de la critique des idéologies que nous avons mobilisé à la fin de la première partie de ce présent travail²⁰⁴, le raisonnement en « comme » peut en réalité n'être que l'expression d'un fantasme du « comme si ».

Des notions de nouveauté

La fin de l'art autonome, entendu comme une succession de différents styles, offre à la consommation toute l'histoire de l'art : la société du spectacle tend à reconstruire, avec les débris de toutes les époques et de toutes les civilisations, une sorte d'édifice baroque exprimant parfaitement cette négation de l'aspect historique, essentielle à la culture de la décomposition.²⁰⁵

Selon Debord, la « fin de l'art » signifie la sortie du temps historique : à l'époque du spectacle intégré, les productions artistiques ne sont plus qu'un patchwork d'éléments tirés des œuvres du passé, dénuées de toute consistance historique. L'art contemporain est entré dans une temporalité pseudo-cyclique, comparable à celle de la *mode*. Debord va jusqu'à qualifier l'ensemble de la production de l'art

²⁰⁴ Nous renvoyons à la section « L'inopérabilité contemporaine du concept de spectacle » présentée au troisième chapitre.

²⁰⁵ Anselm JAPPE, *Guy Debord, op. cit.*, p. 115

contemporain de « néo-dadaïsme d'Etat » ayant perdu toute charge subversive à force de la rejouer gratuitement²⁰⁶.

Or, le principe directeur de la modernité artistique était le critère de la nouveauté. Ce principe de nouveauté est indissociable d'une conception téléologique de l'histoire et du progrès : est nouveau ce qui dépasse ce qui précédait, ce qui va plus loin. De la même manière que le progrès correspond au moment synthétique de la dialectique de l'histoire des techniques et des sciences, la nouveauté en art se présente comme la synthèse des traditions antérieurs. Ainsi, comme nous l'avons vu : dadaïsme + surréalisme = situationnisme. Or, la sortie du temps historique exprimée par la fin de l'art signifie que le critère moderne de nouveauté n'est plus effectif : après Joyce, plus besoin d'écrire des romans, après Malevitch, plus besoin de peindre des toiles, après la page blanche de Mallarmé, plus besoin d'écrire de la poésie, etc²⁰⁷. Une fois tous les médiums poussés à leurs limites respectives les plus extrêmes (l'anti-film, l'anti-peinture, l'anti-poème, etc), il n'y aurait plus moyen de faire un usage inédit de ces médiums. Parce que sous le spectacle, la valorisation de la valeur est un mouvement totalitaire qui prend la forme d'un cercle vicieux tautologique, au modèle interprétatif de l'histoire comme ligne, qui va d'un moins bien vers un mieux hypothétique, se substitue un modèle de l'histoire en cercle, où tout est condamné à ne rester que la *répétition du même*. Et selon Debord, la pensée de l'évolution historique cède la place à la non-pensée de la circonvolution anhistorique.

Pourquoi est-ce que peindre des monochromes ne fait plus sens selon Debord ? Parce que cela a déjà été fait. C'est une redite ou une répétition, qui n'est que la reprise affaiblie d'une idée originale. Mais la répétition n'est jamais *répétition du même*. Lorsqu'en 1981, l'artiste américaine Sherrie Levine re-photographie directement des

²⁰⁶ « Depuis que l'art est mort, on sait qu'il est devenu extrêmement facile de déguiser les policiers en artistes. Quand les dernières imitations d'un néo-dadaïsme retourné sont autorisées à pontifier glorieusement dans le médiatique, et donc aussi bien à modifier un peu le décor des palais officiels, comme les fous des rois de la pacotille, on voit que d'un même mouvement une couverture culturelle se trouve garantie à tous les agents ou supplétifs des réseaux d'influences de l'Etat. » in Guy DEBORD, *Commentaires sur la Société du Spectacle*, in *Œuvres*, p. 1639.

²⁰⁷ « Toute la peinture abstraite, depuis Malevitch, enfonce des portes ouvertes. Naturellement cette activité est inintéressante, et, de plus, parfaitement uniforme. Ce n'est pas le " tachisme " qui va la renouveler. On pense bien d'autre part qu'une recherche d'images réellement susceptibles de provoquer des effets nouveaux doit rompre avec des modes de représentation hérités de Chirico, de Max Ernst ou de Magritte, qui tendent d'eux-mêmes à recréer le vieil ordre des surprises — surprises considérablement affaiblies par la diffusion déjà ancienne de ces œuvres et l'inflation des imitateurs. » in Guy DEBORD, *Œuvres*, op. cit., p.327.

épreuves photographiques de Walker Evans montrant la pauvreté qui ronge les Etats-Unis à la suite de la Grande Dépression de 1929, Levine produit cette image dans un nouveau contexte politique. En opérant de la sorte, elle entend mettre en relation le contexte socio-économique de 1929 avec celui de 1979, date de la crise pétrolière qui affecta fortement l'économie américaine. Le problème à surmonter est que la conception debordienne de l'histoire comme histoire du progrès entre en contradiction avec la conception de nouveauté issue du détournement, qui donne justement une valeur positive à la redite, parce qu'en se présentant comme modification, elle offre toujours un sens inédit. De la même manière, il ne viendrait à l'esprit de personne lorsqu'il se rend dans une forêt qu'il connaît bien pour se balader de s'exclamer en disant : « tiens, mais j'ai déjà vu cet arbre ! ».

Notre thèse est que la condamnation de l'art par Debord au nom de l'impossibilité à créer du nouveau est contradictoire avec la théorie du détournement. Le problème est que lorsque Debord condamne l'art au nom de l'impossibilité de créer de nouveau, cette condamnation repose sur une conception moderne de la nouveauté : l'œuvre nouvelle doit être une œuvre créée ex-nihilo, et donc être le fruit d'un créateur qui serait le dépositaire de son sens unique. Cette conception de la nouveauté est ce que l'on désigne habituellement par le nom d'*originalité*. Or, à travers la théorie du détournement, Debord et ses camarades viennent à effleurer une nouvelle conception de la nouveauté parce que dans son principe même, le détournement contredit la conception de la nouveauté comme originalité : la nouveauté ne serait plus une qualité que l'on attribuerait à une œuvre créée de toutes pièces, mais résulterait d'un agencement inédit d'éléments préexistants. Si l'on accepte cette nouvelle définition de la nouveauté, on doit se rendre à l'évidence que les œuvres détournées sont bel et bien de *nouvelles œuvres d'art*. Cette piste fut celle qu'Asger Jorn suivit, comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent.

L'idée de pouvoir assécher l'expression humaine à travers la réalisation complète de toutes ses possibilités est assez étrange en soi. Comment serait-il possible que l'expression humaine vienne à mourir²⁰⁸? Cette fin est uniquement compréhensible si on la comprend à l'aune du critère d'originalité, qui suppose l'acte

²⁰⁸ « Mode d'emploi du détournement » in Guy DEBORD, *Œuvres*, op. cit., p. 224 : « L'idée d'expression dans l'absolu est morte, et il ne survit momentanément qu'une singerie de cette pratique, tant que nos autres ennemis survivent ».

créatif comme étant exclusivement le propre d'une subjectivité particulière. On voit bien que c'est la vieille idée de génie qui se cache là derrière. Et c'est parce que l'histoire de l'art est comprise par Hegel comme l'histoire des productions artistiques produites par des individus séparés et exclusivement façonnées par eux que l'expression artistique peut toucher à sa fin. Ce que la fin de l'art hégélienne exprime, c'est le ressentiment du génie qui comprend que son heure est passée et que « tout a déjà été fait ». Mais si tout a déjà été fait du point de vue du génie, tout reste encore à faire du côté de la création commune, procédant non plus par la série « création ex-nihilo – originalité – progrès » mais bien par la série inédite « création détournée – nouveauté d'usage – appropriation ».

Cette pensée hégélienne de la fin de l'art ne nous satisfait pas. Partout où Hegel laisse sa marque, la tristesse grandit : ainsi les gens de notre génération – marquée par la chute du Mur et la fin de l'histoire qu'elle implique – seraient contraints de se morfondre sur « la fin de l'art », signifiant par-là que la nouvelle création est *de jure* impossible et que toute œuvre d'art n'est en réalité que l'expression d'un phénomène soumis à des impératifs marchands. Que l'art ne soit plus le dépositaire d'une vérité, comme ce fut le cas dans les sociétés mythiques, nous le concédons volontiers. Que l'art contemporain soit génétiquement dépendant de facteurs économiques, nous l'admettons également. Et qu'une certaine frange de la production artistique contemporaine s'apparente effectivement, à travers la mobilisation de clichés éculés, à un phénomène de mode, nous le concédons sans rechigner. Mais doit-on pour la cause *tout refuser en bloc* ?

Critique de la critique idéologique

L'erreur fondamentale de Debord est peut-être à chercher du côté de son style littéraire, ou plutôt de l'opération mentale se trouvant à la base de ce style insurrectionnel : l'inversion du génitif. L'inversion du génitif, devenu le signe distinctif de la rhétorique du jeune Marx – pensons au célèbre *Philosophie de la misère* de Proudhon, détourné par Marx en *Misère de la philosophie* – exprime la marque du négatif. *Mais le négatif se réduit à la simple inversion du positif*. De là, notre avis est

que le négatif ne peut pas être le moteur d'une réelle émancipation. Pourquoi ? Parce qu'elle entretient un lien structurel avec la logique du pouvoir : n'étant que son image inversée, elle ne garantit en rien une nouvelle inversion postérieure. Il ne faut pas renverser la logique spectaculaire, mais échapper à son paradigme.

Si ces inversions sont devenues presque un signe distinctif des écrits situationnistes, ce n'était pas seulement par coquetterie littéraire : cet usage a pour fonction d'exprimer la « fluidité » (SdS § 205) des concepts, c'est-à-dire le fait que les rapports entre les choses ne sont pas fixés une fois pour toutes, mais peuvent être renversés.²⁰⁹

Et c'est bien le problème : Debord ne pense l'émancipation que comme un simple renversement de la logique spectaculaire, selon le modèle de la symétrie orthogonale. Mais si renverser le spectacle signifie réellement *inverser*, de la même manière que Marx s'est contenté de « remettre la philosophie d'Hegel sur ses pieds » (comme dans une *camera obscura*), rien n'empêche que le spectacle à son tour « se remette sur sa tête ».

Ainsi, historiquement, la critique du spectacle faite par Debord ne tarda pas à se transmuter en *spectacle de la critique* : à force de vouloir dénicher les fétiches de leur cachette au nom d'une réalité inversée, c'est l'opération critique elle-même qui s'est transformée en *fétichisme de la critique*. Notre thèse est que *le renversement ne peut être qu'idéologique* : en se posant comme inversion de l'idéologie, la critique du spectacle n'est qu'une *idéologie en négatif* et non pas une négation de l'idéologie comme l'affirmait dur comme fer Debord. Et une idéologie d'autant plus vicieuse qu'elle prétendait avoir dépassé le stade idéologique. On peut qualifier l'inversion comme l'effet propre du miroir. Or, aussi négatif et déformé qu'il soit, on peut toujours se reconnaître dans son reflet.

Concrètement, l'inversion s'est jouée chez Debord lorsque celui-ci a été amené à se prononcer contre la production d'œuvres d'art. Considérant l'œuvre d'art comme une marchandise fétichisée à laquelle est attribuée une haute valeur d'échange du fait de son inscription dans un régime de circulation marchande particulier, Debord entend dépasser le fétichisme en supprimant la valeur d'échange. Et cette suppression de la

²⁰⁹ Anselm JAPPE, *Guy Debord, op. cit.*, p.143. Nous soulignons.

valeur d'échange passe inmanquablement par une dématérialisation de l'œuvre : une fois dématérialisée, Debord pense que l'art est en principe non-échangeable²¹⁰. En remplaçant l'œuvre d'art par la construction de situations, il s'agissait de produire un art à la valeur d'usage pure, où la distinction entre vie pratique et art disparaissait. L'inversion se manifeste ici sous la forme de l'interdit porté à l'œuvre d'art : le système culturel dominant produit des œuvres, nous, révolutionnaires, nous n'en produirons plus. Mais n'est-ce pas courir le risque d'un déplacement du fétichisme ? Ne pourrait-il pas justement se reproduire là justement où il n'existait pas auparavant : dans la valeur d'usage ? Existe-t-il un obstacle réel pour que la construction de situations ne devienne pas une activité spectaculaire à son tour ? La télé-réalité n'exprime-t-elle pas exemplairement cette récupération de la construction de situations, où la vie pratique se confondrait avec l'art ? Car les acteurs de télé-réalité ne sont plus des acteurs au sens strict du terme, ce sont des « viveurs », qui ne sont soumis à aucun principe de rentabilité, à aucune autre fonction que celle d'exhiber leurs interactions sociales et leur vie intime. Ces viveurs-là ne travaillent pas, ils ne font que de déambuler devant des caméras. C'est la vie quotidienne, avec ses banalités et ses fausses aventures, qui devient ici le matériau premier d'un nouveau type de spectacle, dans lequel chaque spectateur est potentiellement un futur acteur²¹¹.

De la même manière que pour la construction de situations, le détournement développé par les situationnistes n'est en rien destiné à rester une arme critique. Lorsque l'entreprise Garnier exhibe ses publicités dans l'espace public sur lequel nous pouvons lire : « Prends soin de toi », ce slogan n'est rien d'autre qu'un détournement (spectaculaire) de la maxime présocratique « prends soin de toi-même ». Dans les faits, le capitalisme s'accommode très bien de ce genre d'opération de dévalorisation/revalorisation ; et c'est d'ailleurs là que réside toute sa force de

²¹⁰ C'est également au nom d'une défétichisation du monde de l'art et contre sa marchandisation excessive que les premiers artistes conceptuels américains se sont positionnés en privilégiant un art conceptuel, c'est-à-dire immatériel. Mais l'histoire de l'art a rapidement montré qu'aussi honorable que fut la tentative, celle-ci était vouée à l'échec : même une idée, même une phrase, même le langage, peut être commercialisé. Et c'est ce qu'il est advenu des « statements » de Lawrence Wiener ou de Joseph Kosuth.

²¹¹ Ceci avait déjà été repéré par Walter Benjamin en son temps : « Ce n'est pas pour rien que les éditeurs de journaux organisent des courses de livreurs. Celles-ci éveillent un vif intérêt chez les participants. Car le vainqueur aura, grâce à cela, une chance de s'élever du statut de livreur de journaux à celui de coureur. De même, les actualités filmées offrent à tous une chance de se hisser du statut de passant à celui de figurant. » in Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 61.

récupération. *Récupérer* ne signifie rien d'autre que *resignifier* selon une visée politique particulière.

Il nous faut essayer de mobiliser une pensée critique qui ne tombe pas dans le piège de la critique intra-idéologique. Si la pensée critique est fertile – et c'est ce que nous pensons – c'est uniquement en ce qu'elle se fonde sur la modalité de possibilité. Afin d'arriver à penser le possible, il faut s'extraire du réel donné : en ce sens, la pensée critique est toujours une pensée critique de la distance²¹². Et la modalité de la possibilité implique d'emblée pluralité de possibilités : contre le règne de l'unique nécessité de l'avancée spectaculaire déplorée par les situationnistes et afin de garder comme cap le double critère de l'expérimentation et de l'intervention, il nous faut stratégiquement abandonner le caractère avant-gardiste présent dans les thèses de Debord. Plutôt que déplorer systématiquement encore et toujours la misère présumée du présent à travers la critique de l'idéologie présumée, il s'agit de concentrer ses efforts sur la mise en valeur de quelques œuvres singulières significatives afin de destituer une compréhension systémique du réel. C'est là, selon nous, l'apport théorique de Nicolas Bourriaud, auquel le prochain chapitre est consacré.

²¹² « Dès lors que l'art et la pratique de la vie forment une unité, que la pratique devient esthétique et l'art pratique, une fonction sociale de l'art ne peut plus être établie, parce que la séparation des deux sphères (art et vie pratique), constitutives du concept de fonction, n'a plus aucune valeur » in Peter BÜRGER, *op. cit.*, p. 85.

CHAPITRE 8 : L'ESTHETIQUE DE L'USAGE SELON NICOLAS BOURRIAUD

De Debord nous retiendrons une chose : l'espace ouvert par le détournement. L'espace qu'a ouvert le détournement est celui de *la culture en tant qu'appropriable*. La culture non plus comprise comme la somme mortifiée des productions humaines, finies et intouchables, mais comme un espace activable et disponible où chaque œuvre peut servir de matériau premier de construction pour une œuvre future en déjouant le principe de création ex nihilo ainsi que celui d'originalité. Cependant, le cadre théorique dans lequel s'est développé le détournement est marqué par les impasses de l'avant-gardisme, ce qui a empêché Debord de déployer toute la portée réelle de sa théorie. Toute la singularité du projet situationniste fut de remettre au centre de sa conception de l'art la valeur d'usage. Mais comme nous l'avons vu, cette mise en avant de la valeur d'usage était déterminée par deux facteurs : a) une analyse marxiste du mode de production capitaliste, au prisme duquel l'œuvre d'art ne pouvait être qu'une marchandise supplémentaire, dénuée de portée révolutionnaire ; b) une conception de l'histoire téléologique, inspirée de la philosophie de l'histoire de Hegel, selon laquelle l'Histoire a un sens, celui du progrès et que le progrès artistique implique la nouveauté comme critère d'évaluation. Cette double détermination qui soutenait le dépassement de l'art a eu pour conséquence que Debord lui-même n'a jamais considérée le détournement comme une pratique artistique à proprement parler : celle-ci était tout au plus un moyen de propagande et au mieux, un médium de communication.

Or, le recul historique nous offre maintenant la preuve que la réalisation de l'art dans la vie exigée par les situationnistes s'est soldée par un échec, d'autant plus cuisant qu'elle a offert au capitalisme quelque peu essoufflé les armes pour se rajeunir. Ainsi, le mot d'ordre de Mai 68 : « L'imagination au pouvoir » trouva un écho certain dans la tête de quelques managers ambitieux qui le transposèrent au monde de l'entreprise par la devise de « la créativité au travail », toujours dans un souci d'accroissement de

la rentabilité²¹³. Réaliser l'art dans la vie de manière absolue est un projet non praticable, car il suppose le dépassement préalable du mode de production capitaliste. Si tel n'est pas le cas, l'art réalisé dans la vie ne peut que se réduire à un *lifestyle* dont le degré de qualité est entièrement dépendant de la quantité d'argent dont disposent les individus pris séparément. C'est encore finalement une question de confort dont les valeurs seront encore et toujours celles du capitalisme.

La production de l'art contemporain comme postproduction

Ayant pris en considération cet échec de l'utopie avant-gardiste, il nous apparaît dès lors urgent d'essayer de réhabiliter le champ de l'art contemporain, sans pour autant renoncer aux acquis les plus importants du projet situationniste. Comme le propose Nicolas Bourriaud :

La fin du telos moderniste (les notions de progrès et d'avant-garde) ouvre un nouvel espace pour la pensée : il s'agit désormais de donner une valeur positive au remake, d'articuler des usages, de mettre en relation des formes, en lieu et place de la quête héroïque de l'inédit et du sublime qui caractérisaient le modernisme.²¹⁴

Là où le caractère avant-gardiste de la proposition de Debord se manifeste le plus clairement est dans le caractère vertical de la logique du détournement telle qu'il la conçoit. En distinguant le détournement abusif du détournement mineur, Debord marque une distinction nette entre les sources issues de la haute culture et celle appartenant à la culture courante et populaire. L'une ne vaut pas l'autre, et même si elles apparaissent sur un pied d'équivalence dans leur confrontation, cette équivalence n'avait pas pour vocation de rester telle. Le détournement visait la reconnaissance de l'élément haut par le regardeur, et c'est cette reconnaissance de l'intrusion de la haute culture dans la culture courante qui conférait sa force de frappe au détournement. Au-delà du scandale du plagiat, le détournement debordien vise donc la reconnaissance de

²¹³ Nous renvoyons ici à l'ouvrage de Luc BOLTANSKI et Eve CHIAPELLO, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

²¹⁴ Nicolas BOURRIAUD, *Postproduction*, op. cit., p. 38.

l'*original*. Et c'est parce que la haute culture est *originale* qu'elle se démarque de la culture populaire – autre nom de l'industrie culturelle – qui est aux yeux de Debord, une culture de la mauvaise réplique, régie par le *gimmick* et le *cliché*. Or, selon Debord, la baisse tendancielle de la culture générale (à savoir de la haute culture) qu'il constate à la fin de sa vie rend le détournement inopérant, car les gens ne sont prétendument plus capables de *reconnaître la source*²¹⁵. Le communisme littéraire qu'annonçait la pratique du détournement apparaît dès lors comme bien plus aristocratique qu'il n'y paraît, car il ne peut être apprécié à sa juste valeur qu'à la seule condition que le regardeur ait le bagage culturel suffisant pour pouvoir le décrypter.

Les situationnistes déplorèrent à leur époque l'état avilissant de la haute culture, aussi sclérosée que tenue en respect par la bourgeoisie – et c'est là une constante de l'avant-garde en général. Ils entamèrent dès lors une guerre culturelle visant à remettre en jeu les grandes œuvres de la culture bourgeoise, en le détournant de manière ludique, en la dévalorisant par sa juxtaposition avec la culture populaire. Mais lorsque cette culture en vint à être effectivement effacée au profit de la culture de masse et de l'industrie culturelle, Debord n'y voyait que misère, désolation et abrutissement. Cette déconsidération de la culture populaire, dont les assauts radicaux et violents contre la haute culture ont probablement contribué – bien qu'inconsciemment – à accélérer l'expansion, est problématique *de notre point de vue*²¹⁶. Problématique parce qu'elle rejette d'un revers de main le fait notable que nous disposons, aussi bien à travers la consommation de marchandises que la consommation

²¹⁵ « Les citations sont utiles dans les périodes d'ignorance ou de croyances obscurantistes. Les allusions, sans guillemets, à d'autres textes que l'on sait célèbres, comme on en voit dans la poésie classique chinoise, dans Shakespeare ou dans Lautréamont, doivent être réservées aux temps plus riches en têtes capables de reconnaître la phrase antérieure, et la distance qu'a introduite sa nouvelle application. » in Guy DEBORD, *Panegyrique I*, in *Œuvres*, op. cit., p.1659.

²¹⁶ « Le bouleversement de toutes les conditions de vie que le capitalisme a amené et la multiplication des moyens techniques ont augmenté les possibilités d'expression. Mais les contenus à exprimer (donc la richesse de l'expérience humaine) ne pouvaient dériver que du monde non capitaliste. L'art a donc connu un développement impétueux tant que le nouveau principe capitaliste était encore en lutte avec les résidus de l'époque précapitaliste. L'art du XIX^e siècle vivait de la tension entre la tendance sociale à l'abstraction et les individus n'y étaient pas encore complètement soumis. Sitôt que le capitalisme a commencé à coïncider avec son concept, pour utiliser une expression hégélienne, le développement des moyens expressifs est devenu tautologique, une fin en soi, exactement comme la production de la valeur. Le capitalisme a donc lui-même réalisé la fin de l'art, de la même façon qu'il avait autrefois créé l'art comme sphère séparée. » in Peter BÜRGER, op. cit., p. 119. Cette thèse est également partagée par Anselm Jappe. Il est cependant clair qu'il s'agit d'une lecture rétrospective de l'histoire, qui plus est, tributaire du vieux Hegel, et que quelqu'un comme Guy Debord se serait scandaleusement opposé à ce que l'on considère son entreprise romantique-révolutionnaire comme secrètement complice de la marche de l'auto-valorisation de la valeur capitaliste.

culturelle, d'un socle commun. Et ce territoire commun que nous partageons n'est peut-être pas destiné à rester marqué du sceau de l'inanité. Et c'est une des convictions que défend Nicolas Bourriaud.

Et cette conviction que le territoire commun, constitué de l'ensemble des marchandises et des biens culturels à l'époque de leur globalisation, peut potentiellement être le lieu d'une utilisation alternative des éléments le composant, échappant aux usages routiniers régis par la fonctionnalité, l'efficacité et l'habitude subconsciente, trouve sa condition de possibilité dans la révolution informatique, et plus particulièrement, dans la mondialisation d'internet. L'utilisateur d'internet apparaît comme l'expérimentateur d'une situation-limite : en regardant en même temps qu'il navigue, en surfant de page en page, l'utilisateur d'internet ne reçoit pas passivement l'entièreté de la masse d'informations qui se présente à ses yeux : il sélectionne des blocs signifiants qu'il considère comme significatifs et crée au fil de sa dérive virtuelle des connexions entre ces blocs significatifs. Il construit de cette manière un sens inédit à partir d'éléments préexistants. Ce websurfeur, Nicolas Bourriaud le nomme « sémionaute »²¹⁷. Sa particularité réside dans la forme inédite que prend le savoir qu'il accumule, qui « se caractérise par l'invention d'itinéraires à travers la culture »²¹⁸. En étant en permanence mobile et en sélectionnant visuellement des blocs signifiants, le websurfeur rejoue la partition traditionnelle entre consommateur et producteur. Il produit un sens neuf à mesure qu'il sélectionne, découpe et monte ensemble des éléments signifiants consommés. Cette nouvelle manière de construire du sens n'a plus rien à voir avec la hiérarchie culturelle propre à la logique verticale du détournement telle que l'entendait Debord. Ici, le nouveau paradigme épistémologique du web est *rhizomatique* : il n'y a pas de commencement, car il n'y a pas d'original antérieur à la copie. De ce fait, il n'y a pas non plus de prévalence morale d'un élément sur un autre. *Tout se fait par le milieu*. Selon cette perspective, internet est lieu de l'horizontalité dans lequel s'oriente le websurfeur, produisant un agencement inédit de signes préexistants qu'il consomme simultanément. Cette activité relève d'une forme particulière de savoir et procède d'un mode de représentation qui lui est propre, dans

²¹⁷ Nicolas BOURRIAUD, *Postproduction*, op. cit., p. 10.

²¹⁸ *Ibid.*

lesquels les éléments s'agencent selon une logique hautement visuelle et beaucoup plus horizontale.

Selon Bourriaud, aux côtés du dj et du websurfeur, l'artiste contemporain est une incarnation exemplaire de cette figure du sémionaute, « qui produit avant tout des parcours originaux parmi les signes »²¹⁹. Comme le dj qui produit des morceaux à partir de *samples*, c'est-à-dire de brefs extraits volés issu d'une œuvre musicale antérieure, agencés l'un à la suite de l'autre, l'artiste contemporain se positionne avant tout comme un *appropriateur*. Il appréhende la culture comme un vaste réservoir de formes dans lequel il prélève des éléments consciemment choisis qu'il extrait et qu'il monte ensemble dans une logique cinématographique. Dans un certain sens, ce montage ne produit rien : il ne crée pas d'objet ex-nihilo. Dans un autre sens, il produit pourtant quelque chose : à travers cette réorganisation inédite du réel, un sens nouveau émerge, auquel Bourriaud donne le nom de *scénario*.

La notion de scénario est primordiale pour comprendre l'art contemporain comme un art de la postproduction. Le scénario est l'histoire qui détermine le montage : c'est lui qui établit les rapports de cause à effet dans la narration, crée le suspense en sautant une étape du développement narratif, etc. Et primitivement, que fait le montage ? Il réorganise le réel, en plaçant une zone spatio-temporelle au contact d'une autre zone spatio-temporelle qui ne lui était pas contiguë. Le montage opère donc une rupture par rapport au réel tel qu'il se donne en tant que totalité, parce qu'il le montre fractionné. A travers l'appropriation d'images tirées d'internet, d'objets, de vidéos, d'œuvres du passé, les artistes de la postproduction entendent utiliser le montage pour produire de nouvelles compréhensions du réel, en organisant ce qu'ils se sont appropriés de manière inédite.

Plutôt que d'appréhender la culture comme quelque chose de fini et de fixe, l'artiste contemporain s'approprie ses formes : il fait usage de la culture comme le sculpteur faisait usage du bronze ou de la glaise. C'est cet usage de la culture, désormais disponible grâce à internet, que Bourriaud nomme « communisme formel » : la culture y est considérée comme un matériau à proprement parler, que tout un chacun est en droit de s'approprier. Et ce qui est essentiel dans ce changement de paradigme, c'est que l'on passe d'un type de production à un autre. Bourriaud

²¹⁹ *Ibid.*

reprendre à cet égard la distinction que Marx donne dans *L'Idéologie allemande* entre les instruments de production naturels (le travail de la terre) et les instruments de production créés par la civilisation. Le sculpteur de marbre fonctionne encore selon un mode de production naturel : sa maîtrise consiste en la domination d'une forme particulière de la nature, à savoir ici le marbre. L'artiste contemporain, dont l'archétype se trouve dans la figure de Marcel Duchamp, ne se confronte pas à la nature : son matériau de base, l'objet en série, est déjà le produit du travail. Lorsque

Marcel Duchamp expose en 1914 un porte-bouteilles et utilise comme instrument de production un objet de série, il reporte dans la sphère de l'art le processus capitaliste de production (travailler à partir du travail accumulé) tout en indexant le rôle de l'artiste sur le monde des échanges : il s'apparente soudain au négociant, dont le travail consiste à déplacer un produit d'un endroit à un autre.²²⁰

Cette production artistique, conçue comme usage des formes existantes, a la particularité de mettre à mal le concept traditionnel d'expression. Depuis Hegel, l'expression artistique est comprise comme l'adéquation de la forme et du contenu, en tant qu'elle est réalisée par une subjectivité. L'art romantique est l'art subjectif par excellence, où l'artiste fait preuve d'une liberté radicale à tel point que tout objet du monde peut potentiellement devenir objet d'art. Ainsi, le sens de l'œuvre romantique repose tout entièrement sur l'intention de l'artiste, en tant qu'elle est exprimée à travers l'objet choisi. Certes, il est encore possible d'interpréter le ready-made de Duchamp à l'aune de ce critère romantique de l'expression, qui est encore celui de la modernité artistique. Mais néanmoins, notre avis est que l'on rate par-là la possibilité de repenser la structure même de la réception esthétique dans une perspective contemporaine. Lorsque Duchamp dit que « c'est le regardeur qui fait l'œuvre », il entend justement réévaluer le rapport entre la production et la consommation de l'œuvre : auparavant, la production était toujours considérée comme l'incarnation du sens de l'œuvre, figurée par l'intention subjective de l'artiste. Or, aujourd'hui, dans le paradigme de la postproduction initié par Duchamp, les artistes partent du postulat méthodologique selon lequel le regardeur fait autant l'œuvre que l'artiste lui-même :

²²⁰ *Ibid.*, p. 17.

l'usage que fait le regardeur de l'œuvre produit également du sens, de manière équivalente au sens que l'artiste lui a attribué. A travers la valorisation totale de la consommation, qui échappe dès lors au préjugé qui la maintenait à hauteur de passivité, on en vient à pouvoir esquisser une esthétique tendant à l'égalité entre artiste et spectateur. Le ready-made duchampien – l'usage artistique d'objets produits en série – brouille totalement les frontières entre consommation et production, car le sens de l'œuvre n'est plus une qualité inhérente à sa fabrication. Le sens est attribué *a posteriori* et n'est donc plus figé dans la matérialité de l'œuvre elle-même : ce qui implique une variabilité fondamentale du sens. Contrairement à l'œuvre romantique, la détermination du sens du ready-made est désormais l'affaire de tous²²¹. Nous voyons bien ici que s'effondre le règne de la création individuelle : postuler l'égalité du producteur et du récepteur (ou du consommateur) implique de poser l'égalité du sens que donne l'artiste à son œuvre avec l'usage qu'en fait le regardeur. Plutôt que de créer un rapport d'opposition binaire entre l'artiste actif et le regardeur passif, la création repose désormais toute entière dans la relation entre l'artiste et le récepteur, dans cet entre-deux qu'est l'œuvre en tant qu'elle nécessite son activation par le regardeur.

En limitant l'intention artistique au choix d'un objet déjà fabriqué, l'artiste échappe au monopole de l'intentionnalité que l'on attribue habituellement et *il ne veut plus l'avoir*. Rester coincer à un niveau interprétatif conduit toujours à retomber sur l'intentionnalité d'un sujet particulier, et interpréter ne signifie pas autre chose que chercher l'intention de ce dernier. Et Nicolas Bourriaud continue :

Dépassant son rôle traditionnel, celui d'un réceptacle de la vision de l'artiste, elle [l'œuvre d'art] fonctionne désormais comme un agent actif, une partition, un scénario plié, une grille qui dispose d'autonomie et de matérialité à des degrés divers, sa forme pouvant osciller de la simple idée jusqu'à la sculpture ou au tableau. Devenant génératrice de comportements et de réemplois potentiels, l'art vient contredire la culture passive, opposant des marchandises et leurs consommateurs, en faisant fonctionner les formes à l'intérieur desquelles se déroulent notre existence quotidienne et les objets culturels proposés à notre appréciation.²²²

²²¹ « Telle est la vertu première du ready-made : établir une équivalence entre choisir et fabriquer, consommer et produire » in Nicolas BOURRIAUD, *Postproduction*, op. cit., p. 18.

²²² *Ibid.*, p. 12.

C'est donc au nom d'un art expérimental, d'une *esthétique de l'usage* où le regardeur est d'emblée considéré comme créateur de relations inédites avec les formes qu'il perçoit que l'entreprise de Nicolas Bourriaud se déploie. La force de l'argumentation de Bourriaud est de dire que les artistes contemporains ne cherchent plus tellement à produire des œuvres au sens traditionnel qu'à produire des dispositifs permettant de véhiculer des nouvelles *formes de vie* : plutôt que d'être dans un rapport de pure soumission à l'œuvre d'art – comme le pensaient les situationnistes –, le spectateur se présente comme un agent actif dans sa réception, s'orientant dans l'œuvre d'art de manière inédite, traçant sa route à travers l'ensemble des signes qui se présentent à lui offrant de nouvelles formes de vie. Alors même qu'elle « sauve » l'œuvre d'art de la critique situationniste, la visée de cette esthétique apparaît donc de manière similaire à celle de l'esthétique situationniste : il faut chercher les moyens de briser les règnes de l'*abstractification* croissante de nos vies, en mettant au centre de nos préoccupations l'usage social sans qu'il soit médiatisé par une valeur d'échange :

Lorsque des pans entiers de notre existence basculent dans l'abstraction par l'effet du changement d'échelle de la mondialisation, lorsque des fonctions basiques de notre vie quotidienne se voient peu à peu transformées en produits de consommation (y compris les relations humaines, qui deviennent un véritable enjeu industriel), il apparaît fort logique que les artistes cherchent à rematérialiser ces fonctions et ces processus, et rendre un corps à ce qui se dérobe à nos yeux. Pas en tant qu'objets, ce qui serait tombé dans le piège de la réification, mais en tant que supports d'expériences : l'art, en s'efforçant de briser la logique du spectacle, nous restitue le monde en tant qu'expérience à vivre.²²³

²²³ Nicolas BOURRIAUD, *Postproduction*, Les Presses du Réel, Dijon, 2003, p.26.

L'esthétique relationnelle comme reprise de la construction de situations

Nous voyons assez rapidement que cette conception de la production artistique comprise comme postproduction est indissociable d'une valorisation de la relation sociale que le capitalisme mettrait à mal²²⁴. Et c'est cet objectif affiché de suturer les liens sociaux, de proposer des instants communautaires hors du cadre de la vie quotidienne colonisée par le spectacle, que se propose de réaliser l'esthétique relationnelle développée par Nicolas Bourriaud, dans un ouvrage datant de 1998²²⁵. Il s'agit donc de proposer une socialité réelle et directe, non pervertie par le système marchand. Et Bourriaud de citer quelques artistes contemporains dont la pratique est exemplairement animée de ce souci de créer de la socialité : Félix Gonzales-Torres, Gabriel Orozco, Rikrit Tiravanija, Pierre Huyghe, Angela Bulloch, Maurizio Cattelan,...

Ces artistes ont en commun l'idée de briser l'abolition entre le spectateur et l'artiste, et de faire de leur œuvre d'art un « interstice social » où se déploie un ensemble d'expérimentations du social par le biais de l'art. L'art serait donc une forme de micro-politique de la rencontre, de l'intersubjectivité, venant momentanément et imperceptiblement court-circuiter la domination spectaculaire de l'intérieur. Soutenir ceci suppose de faire le postulat inverse que celui de Debord quant aux lieux d'exposition. Selon Debord, le lieu du musée est un lieu de survalorisation symbolique impliquant nécessairement une valorisation de la valeur d'échange des œuvres exhibées. Le musée était compris comme dépendant du marché. Au contraire, pour Nicolas Bourriaud, le musée est pensé positivement, comme échappant encore partiellement au régime marchand. Le lieu du musée, investi par les artistes y

²²⁴ « Résister à la réification dominante dans la société d'aujourd'hui suppose, selon l'auteur, l'instauration d'une réelle « socialité » actuellement pervertie par le système marchand » in Marc JIMENEZ, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 168.

²²⁵ Notons donc que la théorie de l'esthétique relationnelle est chronologiquement antérieure à celle de la postproduction. Nous voyons déjà, dans un passage comme celui-ci, ce qui servira plus tard à la définition de l'artiste comme « sémionaute » : « Le cadre s'élargit ; après l'objet isolé, il peut désormais embrasser la scène tout entière : la forme de l'œuvre de Gordon Matta ou de Dan Graham ne se réduit pas à celle des « choses » que ces deux artistes « produisent » ; elle n'est pas le simple effet secondaire d'une composition, comme le voudrait une esthétique formaliste, mais le principe agissant d'une trajectoire qui se déroule à travers des signes, des objets, des formes, des gestes. La forme de l'œuvre contemporaine s'étend au-delà de la forme matérielle : elle est un élément reliant, un principe d'agglutination dynamique. » in Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, op. cit., p. 19.

déployant des dispositifs d'art ou des supports d'expérience, deviendrait ici une hétérotopie, « une utopie concrète, temporaire, éphémère, qui se niche dans les interstices du réel »²²⁶.

Chacun selon ses problématiques propres et son mode opératoire particulier, ces artistes réendossent la volonté de supprimer la distance entre spectateur et artiste déjà soulevée par les situationnistes, car dans ce genre de configuration, « les dispositifs de l'art se présentent directement comme des propositions de rapports sociaux »²²⁷. Nous avons vu au chapitre précédent que la volonté d'abolition de la distance des situationnistes passait par l'abolition de l'objet d'art, qu'il réduisait à l'entité médiatrice entre l'intention de l'artiste et la réception du spectateur. Or, ici l'objet d'art n'est pas condamné en tant que tel, parce qu'il serait un objet et donc une marchandise. Contre les situationnistes qui faisaient de l'objet d'art une marchandise, dont la possibilité de détournement se limitait à exposer une marchandise en tant que telle et impliquait conséquemment une hyper-fétichisation qui allait de pair avec une augmentation significative de sa valeur d'échange, l'objet d'art n'est plus appréhendé selon la catégorie d'œuvre d'art par l'esthétique relationnelle. Le point d'orgue étant mis sur les relations sociales que l'objet est amené à faire vivre, l'objet d'art est défini désormais comme un *dispositif d'art* : plutôt que de produire des objets à voir, l'art relationnel engendre des *rapports au monde*.

²²⁶ Christophe KIHM, « Le spectateur expérimenté » in *In actu. De l'expérimental dans l'art*, dir. E. DURING, L. JEANPIERRE et C. KIHM, Les Presses du Réel, Dijon, 2009, p. 344.

²²⁷ Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 77.

CONCLUSION

La perspective initiale de ce travail était celle d'une étude du fétichisme de la marchandise, concept initié par Marx, repris et amplifié à sa suite par Debord à travers le concept de « spectacle » et de l'écho qu'il avait actuellement dans le domaine de l'esthétique contemporaine aux prises avec la question de l'organisation des rapports entre esthétique et politique. Il s'agissait pour nous de tenter de voir jusqu'où pouvait nous mener une lutte contre le spectacle grâce au principe de détournement dans le domaine de l'esthétique. Une fois transposée au champ de l'art contemporain, cette question s'est formulée autrement. Il s'agissait désormais de décider de la pertinence d'une esthétique de l'usage, où la relation sociale serait le produit même de l'art, en vue de lutter contre l'aliénation marchande ayant cours dans la vie pratique.

Dans la première partie, nous avons montré que le spectacle consiste, à travers un mouvement croissant de dématérialisation de la marchandise, à transformer la réalité en la représentation matérielle d'elle-même. Sous le règne du spectacle, l'humain subit une double contrainte de réification et d'aliénation qui ne sont finalement que l'expression d'un même mouvement à des niveaux différents. Le spectacle aliène l'humain en ce qu'il le dévitalise : il le coupe de son milieu naturel en faisant passer la domination économique du capitalisme et les marchandises qu'elle propage pour plus naturelle que sa naturalité première. L'artificialité du spectacle destituerait ainsi l'authenticité de la vie concrète. La réification n'est que l'expression objective de cette dévitalisation de l'humain : l'humain en vient à se comporter avec les autres et avec lui-même sur le mode de la marchandise ou de l'image marchande. Tout en lui tend à l'objectivation et ainsi à la suppression de sa subjectivité première. Sous le spectacle, le devenir-autre de l'humain se réduit à son devenir-image ; et c'est sous cette perspective qu'aliénation et réification sont strictement corrélatives chez Debord.

Après avoir détaillé dans la première partie les implications métaphysiques que le spectacle véhiculait, nous avons tiré comme première conclusion que le caractère totalisant génétiquement associé à la dynamique du spectacle devait être neutralisé au nom d'un argument d'ordre pratique : si le spectacle venait à effectivement se réaliser

totalemment, il serait impossible aux sujets de penser et d'agir en dehors de la sphère spectaculaire. La réalisation du spectacle consisterait en l'aliénation et la réification totales, c'est-à-dire en la suppression de la liberté subjective. Nous serions dès lors condamnés au déterminisme de la valorisation de la valeur. Toutes les images produites seraient de facto des *images du spectacle*, participant de la même logique tautologique, que celles-ci soient critiques ou non. Qu'importe la charge subversive des images produites, *celles-ci seront récupérées et toutes les images futures seront destinées à l'être*. La pensée critique à son tour ne serait qu'une forme détournée de la justification spectaculaire, répétant sans trêve la ritournelle « du monstre impassible ». Or, se positionner dans une posture théorique déterministe empêche toute possibilité d'action. C'est donc au nom d'une intervention possible dans le monde que nous refusons de considérer le spectacle comme totalement accompli.

Cette première partie a donc pris la forme d'une critique du spectacle en tant que réalisation de la séparation; auquel les situationnistes ont répondu par une pratique de la réunification.

Dans la deuxième partie de ce travail, placée sous la perspective générale de la conception situationniste de l'art, nous avons retracé de manière plus historique la genèse et la logique du projet situationniste en tant que projet avant-gardiste.

Nous avons abordé la problématique du dépassement de l'art, et à travers elle, celle de l'abandon de l'œuvre d'art. Cet abandon s'est manifesté concrètement par la pratique de « construction de situations » que nous avons présenté comme un au-delà de l'œuvre. En posant la fusion de la production et de la réception de l'œuvre comme principe fondamental de la construction de situations, les situationnistes croyaient *réaliser l'art* au nom du dépassement de celui-ci. Mais le dépassement de l'art n'est lui-même rendu possible que par sa rationalisation préalable en fonction d'une conception téléologique de l'histoire : c'est la rationalité de l'histoire qui impose la réalisation de l'art, c'est-à-dire la suppression de l'art comme production d'*objets d'art*. Abandonner l'art était un projet qui ne valait que pour le temps particulier qui était celui de l'effervescence révolutionnaire encore sous l'emprise de la téléologie historique. En dehors de celle-ci, en période de reflux, l'abandon de l'art ne fait plus sens.

En tant qu'abolition de la distance entre art et vie pratique, la construction de situations a été qualifiée comme un « détournement comportemental » dont la particularité était de manifester une valeur d'usage pure. Ainsi, nous avons montré que la stratégie privilégiée des situationnistes était de remettre au centre des préoccupations la vie pratique concrète, et que le détournement, en expropriant la valeur d'échange, en la rabattant sur une valeur d'usage, tenait le rôle de principe fondamental de l'ensemble de la praxis situationniste. C'est en ce sens que le détournement est une arme de lutte contre l'aliénation et la réification spectaculaires : parce qu'il promet l'intervention dans la culture et dans l'ensemble de la vie sociale, il sort le sujet de son rôle passif de spectateur aliéné. Debord a promu l'intervention comme principe directeur de son œuvre et de sa vie. Ce concept d'intervention, couplé à la valorisation de la valeur d'usage, s'est avéré utile pour sonder les limites de l'art politique. Comme Benjamin l'avait annoncé, la fin de l'autonomie de l'art est corrélative d'une inévitable connexion de l'art et de la politique. C'est à lui que nous devons la distinction de ces deux mouvements opposés, qui se nomment respectivement « esthétisation de la politique » et « politisation de l'art »²²⁸. Contre l'esthétisation de la politique qui ne pouvait mener selon Benjamin qu'au fascisme²²⁹, il s'agissait de promouvoir la politisation de l'art. Debord était enclin à la politisation de l'art tout en ayant une conscience aigüe de ses limites et de son insuffisance, exprimé par l'échec du réalisme socialiste qui n'était selon lui qu'une version socialiste de la mystification capitaliste. Le problème de l'art selon Debord, aussi politique soit-il, est qu'il ne fait *que montrer ce qui manque* au lieu de réaliser ce manque. En faisant de la monstration son vecteur privilégié de communication, l'art ne se distinguerait donc pas suffisamment du spectacle. Selon Debord, le rapport entre le spectacle et le spectateur dans l'acte de monstration est un rapport d'inégalité, qu'importe ce qui est regardé : publicité et œuvre d'art sont sur un pied d'égalité concernant la manière dont ils se donnent à voir parce que tous deux subordonnent le

²²⁸ Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. de Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2017, pp. 89-94.

²²⁹ Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. de Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2017, p. 90 : « Les masses ont le droit de transformer les rapports de propriété ; le fascisme cherche à ce qu'elles s'expriment pour conserver ces rapports. Le fascisme tend logiquement à une esthétisation de la vie politique. A la violence faite aux masses qu'il rabaisse de force dans le culte d'un chef, correspond la violence d'un appareillage qu'il met au service de la production de valeurs culturelles. »

spectateur. La publicité crée un désir chez le spectateur : elle construit un besoin artificiel en insinuant au niveau libidinal que la vie serait meilleure une fois le produit vanté acquis. Acquérir le produit vanté signifierait donc réaliser une partie de soi qui manquait. De manière similaire, l'œuvre d'art *représente ce qui manque* – conception de l'œuvre somme toute assez similaire à celle qu'en donne la psychanalyse selon laquelle l'œuvre est la sublimation d'un désir irréalisé²³⁰.

Mais cette théorie du désir nous apparaît comme problématique : interdire l'art parce que celui-ci serait le produit de désirs refoulés ne suffit pas à réaliser les désirs. Qui plus est, cela suppose de considérer le désir comme supérieur à l'œuvre d'art qu'il informe. Notre thèse est qu'en posant le désir brut comme plus fondamental que sa détermination en œuvre d'art, Debord pousse la *politisation de l'art* dans ses retranchements au point qu'elle se transmue en *esthétisation de la politique*. La politique a toujours eu comme ressort premier les passions humaines : soit elle les excite soit elle les tempère. Et l'on sent intuitivement toute la charge potentiellement fasciste qui réside dans une phrase telle que celle-ci : « La révolution n'est pas montrer la vie aux gens, mais les faire vivre »²³¹. On peut comprendre cette injonction à vivre comme l'expression d'une volonté émancipatrice, comme le souhait de la vie bonne pour tous. Cependant, on ne peut être aveugle à la formule « faire vivre les gens » qui suppose la passivité fondamentale de la masse, dont les membres ne sauraient pas vivre ou mèneraient une vie qui se résume à un tissu d'illusions.

Mais dépasser la passivité imposée par le spectacle ne supposerait-il pas plutôt de considérer les humains comme initialement actifs ? La preuve en est donnée par Jacques Rancière qui montre bien qu'à force de poser l'inégalité et la misère comme le problème à résoudre, le philosophe devenu médecin ne fait que de reproduire les symptômes à éradiquer indirectement²³². Et ce qui se dessine implicitement, c'est le caractère autoritaire du pronostic effectué par le philosophe-médecin, qui localise la source du mal. Peut-être que finalement, le mot d'ordre de « faire vivre les gens » n'est

²³⁰« Il est néanmoins curieux d'observer combien la condamnation situationniste de l'œuvre d'art est semblable à la conception psychanalytique qui voit dans l'œuvre la sublimation d'un désir irréalisé. Selon les situationnistes, le progrès ayant ôté toute entrave à la réalisation des désirs, l'art perd sa fonction, car celle-ci est de toute façon inférieure aux désirs ». In Anselm JAPPE, *Guy Debord, op. cit.*, p. 112.

²³¹ Guy DEBORD, *Œuvres, op. cit.*, p. 561.

²³² L'argument est développé initialement dans *Le Maître ignorant*, avant d'être appliqué à sa suite, dans *Le Spectateur émancipé*, à des considérations d'ordre esthétique.

pas foncièrement différent de celui du spectacle, qui offre aux yeux des spectateurs des vies idéales à contempler. Notre avis est que soutenir la nécessité qu'ont les humains à désirer par eux-mêmes en les poussant dans le dos pour les faire désirer est politiquement contradictoire. On ne réalise pas le contenu de l'émancipation avec les outils formels de la domination, et une injonction telle que « sois libre » témoigne bien de cette ambivalence fondamentale. Selon le programme situationniste, la conquête des « passions supérieures » devait mener à la construction d'un homme nouveau. Mais comme l'a montré Anselm Jappe, cet éloge de l'homme nouveau s'étant libéré de toutes les entraves de la tradition et de la passivité, présente plus de connivences avec l'idéologie capitaliste que les situationnistes sont enclins à l'admettre²³³. Selon cette perspective, nous sommes portés à croire que la construction des situations comme le détournement, plutôt que de se présenter comme un anti-spectacle où toutes formes de dominations seraient abolies, peuvent être appréhendées comme un spectacle en négatif, où l'autorité spectaculaire serait remplacée par l'autorité émancipatrice. Mais ce n'est pas autant que la construction de situations comme le détournement n'ont plus rien à nous apporter à réfléchir actuellement sur des pratiques artistiques contemporaines. En les extirpant de leur milieu théorique natif qui est celui du dogmatisme avant-gardiste, en neutralisant leur radicalité finalement impuissante, il est possible de voir en ces concepts les fondations de ce que nous appelons une esthétique de l'usage.

« Expérimentez, n'interprétez jamais ». Ce mot d'ordre que Gilles Deleuze et Félix Guattari formulèrent dans *Mille Plateaux* pour s'opposer au *syndrome de l'interprétose* dont souffrait la psychanalyse figurait pourtant à la base du programme situationniste qui s'est construit avant tout comme un mouvement expérimental, au sein duquel la théorie avait pour fonction première de rendre compte de l'expérience de manière raisonnée et communicable (il suffit de relever le nombre d'occurrences du terme « rapport » dans le corpus situationniste) et pour fonction dernière de renvoyer à l'expérience. Or, il nous semble que nous mettons ici le doigt sur une difficulté : comment conjuguer le rationalisme d'inspiration hégélienne avec une pratique de l'expérimentation ? C'est probablement ici que réside le hiatus que les commentateurs ont identifié dans son œuvre, et qu'ils ont résolu en scindant d'un côté

²³³ Anselm JAPPE, *L'avant-garde inacceptable*, op. cit., p. 124.

le Debord-artiste-expérimentateur et de l'autre côté le Debord-philosophe-hégélien. On pourrait facilement pencher pour la même thèse, tant et si bien les références directes à l'intervention et à l'expérimentation se font plus rares dans les écrits du vieux Debord, notamment dans les *Commentaires de La Société du Spectacle* de 1988, où l'on peut même déceler une tendance certaine à la réaction. Mais plutôt que de miser sur la différence des moyens, remarquons que la finalité de l'expérimentation et de la théorie reste néanmoins la même : faire l'apologie de la vie concrète et réelle qu'il s'agit de retrouver en brisant soit les manières homogénéisées de se comporter ou de vivre à travers un art expérimental, soit les manières formatées de penser à travers l'élaboration d'une théorie critique. Et là où nous voyons les traces de la réaction que nous nous devons d'éviter, c'est dans le défaitisme qui sous-tend l'attitude nostalgique de Debord. Dans cette nostalgie, n'importe quel phénomène peut se voir intégrer dans le système du spectacle en vue de confirmer la défaite.

Le dernier chapitre était consacré au concept de « postproduction » ainsi qu'à l'esthétique relationnelle proposés par Nicolas Bourriaud. Nous avons vu que la postproduction se présentait comme un mode de production spécifique d'une certaine frange de l'art contemporain, qui faisait de l'artiste un « sémionaute » proposant, à partir d'une appropriation généralisée des formes présentes dans le monde, une réorganisation du réel sous la forme de scénario. La particularité de la postproduction est donc de faire de l'histoire culturelle comme du monde réel un vaste réservoir de formes où l'artiste peut puiser à sa guise, sans recourir à une quelconque forme de création ex-nihilo. Contrairement à Debord qui refusait l'œuvre d'art parce qu'il la concevait selon le schéma classique de l'œuvre d'art comme objet d'art, Bourriaud revendique la présence de l'objet d'art avec la différence notoire que l'objet en présence n'a plus de finalité en lui-même. Il ne fait sens que s'il est pris à l'usage par un spectateur. La fin de l'art n'est plus l'objet d'art : c'est la relation qu'il provoque, et cette relation entre un produit et un consommateur est celle de la valeur d'usage. En tant que support d'expériences, l'objet d'art n'est plus une œuvre d'art, c'est un *dispositif d'art*. On trouve ici peut-être une nouvelle forme de politisation de l'art, qui renonce toutefois ouvertement aux présupposés philosophiques de l'avant-gardisme.

Mais nous voyons ici qu'un nouveau problème se pose. Il y a toujours eu deux mouvements inverses mais strictement consubstantiels qui ont animé le domaine de

l'art depuis le début du XXème siècle : sortir l'art du monde de l'art pour le faire rentrer dans le monde social et faire rentrer le monde social dans le monde de l'art. Par « monde social », nous désignons ici l'ensemble des rapports de socialité tissés entre les êtres humains. Le postulat de ces deux mouvements, c'est que le corps social est malade et qu'il souffre des misères produites par le règne de l'argent, de l'homogénéisation que son règne répand, etc. Alors que les situationnistes ont tenté de faire sortir le monde de l'art pour transformer le monde social en un monde désaliéné, l'esthétique relationnelle entend faire rentrer le monde social dans celui de l'art. L'intérieur du musée est ici considéré comme un lieu équivalent à celui du monde social extérieur : tous deux sont des lieux de productions de rapports humains. Mais en les réunissant sur un même pied, cette mise en équivalence n'engendre-t-elle la perte de la spécificité de l'art comme de la politique ?

Ce risque est bien illustré par le mot d'ordre *Faire art comme on fait société*, titre de l'ouvrage des Nouveaux Commanditaires²³⁴. Les Nouveaux Commanditaires est un groupe d'artistes français, rémunéré par l'Etat français, dont la fonction est d'installer des projets artistiques dans des zones soit défavorisées soit éloignées des grands centres urbains. La visée est claire : favoriser le « vivre-ensemble », créer du lien social ou le soigner. Plutôt que de créer du lien social dans le milieu hétérotopique du musée, ces artistes interviennent directement dans le social donné. Cette forme d'art politique transforme l'artiste en une sorte de travailleur social de proximité. Mais, en comprenant l'objet d'art comme source de rapports sociaux, l'esthétique relationnelle de Bourriaud court le même risque de se limiter à produire localement de la bonne conscience en jouant les grands principes de la démocratie, ce qui risque de simplement confirmer le consensus politique. C'est toutefois dans le cadre d'un autre travail que cet effort critique pourra être poursuivi.

²³⁴ Les Nouveaux Commanditaires, *Faire art comme on fait société*, Dijon, Les Presses du Réel, 2013.

Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio, « Le cinéma de Guy Debord », in *Image et mémoire. Ecrits sur la danse et le cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, pp. 87-96.
- ALLOA, Emmanuel, « Entre transparence et opacité – ce que l'image donne à penser », in *Penser l'image*, Dijon, Les Presses du Réel, 2010.
- ALTHUSSER, Louis, « Repères biographiques, avertissement aux lecteurs du Livre I du Capital et rudiments de bibliographie critique », in Préface à Karl MARX, *Le Capital*, Livre I, trad. de J. Roy, Paris, GF-Flammarion, 1969, pp. 5-30, disponible en ligne in https://www.marxists.org/francais/marx/works/1867/Capital-I/althusser_cap.htm, (page consultée le 14/06/2019).
- ALTHUSSER, Louis, *Pour Marx*, Paris, La Découverte, 2005.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.
- BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. de Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2017.
- BENSID, Daniel, *Le spectacle, stade ultime du fétichisme de la marchandise*, Paris, Lignes, 2011.
- BOHY-BUNEL, Benoit, « La critique du spectacle et de la valeur chez Guy Debord », disponible en ligne in <http://benoitbohybunel.over-blog.com/2018/02/la-critique-du-spectacle-et-de-la-valeur-chez-guy-debord.html#sdfootnote2sym>, (page consulté le 03/07/18).
- BOLMAIN, Thomas, « Guy Debord, Paris, mai 1968. Quatre figures du soulèvement », disponible en ligne in <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/108927/1/Debors%20pdf.pdf>, 2008, (page consultée le 13/06).
- BOURDIEU, Pierre, *Sur la télévision*, Paris, Liber-Raisons d'agir, 1996.
- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1967.
- BÜRGER, Peter, *Théorie de l'avant-garde*, trad. Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions théoriques, 2013.
- CHAPPE, Raphaël, « En quel sens le concept marxiste de propriété est-il métaphysique ? », *Le Philosophoire*, 2005/1 (n° 24), pp. 158-186, disponible en ligne

in <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2005-1-page-158.htm>, (page consultée le 16/05/2019).

- COADOU, François, « Retour sur le détournement » in *Situations, dérives, détournements. Statuts et usages de la littérature et des arts chez Guy Debord*, ouvrage collectif, Dijon, Les Presses du Réel, 2017.

- DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, Gallimard, Paris, 1967.

- DEBORD, Guy, *Œuvres*, Quarto, Gallimard, Paris, 2006.

- DUCASSE, Isodore, *Les Chants de Maldoror. Poésies I et II*, Paris, GF-Flammarion, 1990.

- FERREIRA ZACARIAS, Gabriel, *Expérience et représentation du sujet : généalogie de l'art et de la pensée de Guy Debord*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Perpignan Via Domitia, 2014.

- GAUTIER, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, G. Charpentier, Paris, 1880, « Préface », disponible en ligne in https://fr.wikisource.org/wiki/Mademoiselle_de_Maupin/Édition_1880/Préface#22, (page consultée le 01/05/19).

- GUATTARI, Félix, *Les années d'hiver : 1980-1985*, Paris, Bernard Barrault, 1985.

- HARVEY, David, *A Companion to Marx's Capital*, Verso, London & New-York, 2010.

- HEGEL, Johann Gottlieb, *Esthétique*, trad. Jankélévitch, t. I, Paris, Flammarion, 1979.

- HENRY, Michel, *Marx*, Paris, Tel-Gallimard, 1976.

- HEINZ, Marion, « La beauté comme condition de l'humanité. Esthétique et anthropologie dans les *Lettres sur l'éducation esthétique* », *Revue germanique internationale* [En ligne], 22 | 2004, mis en ligne le 01 septembre 2011, <http://journals.openedition.org/rgi/1033>, (page consultée le 30/07/2019).

- JAPPE, Anselm, *Guy Debord*, trad. de Claude Galli, Paris, Denoël, 2001.

- JAPPE, Anselm, *L'avant-garde inacceptable. Réflexions sur Guy Debord*, Léo Sheer, Paris, 2004.

- JAPPE, Anselm, « Baudrillard. Détournement par excès », *Lignes*, 2010/1, (n° 31), pp. 67-78, disponible en ligne in <http://data.over-blog->

kiwi.com/1/48/88/48/20170623/ob_e7803f_baudrillard-detournement-par-exces.pdf, (page consultée le 13/06/19).

- JORN, Asger, « Critique de la politique économique » in *Textes et documents situationnistes (1957-1960)*, Paris, Allia, 2004.
- JOYEUX-PRUNEL, Béatrice, *Les avant-gardes artistiques 1918-1945. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2017.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Renaut, Paris, Flammarion, 2015
- KAUFMANN, Pierre, « FÉTICHISME, psychanalyse », Encyclopædia Universalis [en ligne], in <http://www.universalis.fr/encyclopedie/fetichisme-psychanalyse/>, page consultée le 2/07/19.
- LACHAUD, Jean-Marc, *Art et aliénation*, Paris, PUF, 2012.
- LEVIN, Thomas, « Dismantling the spectacle. The cinema of Guy Debord » in *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957-1972*, Elisabeth Sussman, Ed. Cambridge, MIT Press, 1989. 72-123.
- LUKACS, Georg, *Histoire et conscience de classe (1922)*, trad. K. Axelos et de J. Bois, Paris, Minuit, 1960.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- MARCOLINI, Pierre, « Le style de la négation : Guy Debord, les situationnistes et la littérature », in *Études françaises*, 54 (1), 2018, disponible en ligne in <https://doi.org/10.7202/1042866ar>, (page consultée le 7/07/19)
- MARX, Karl, *Capital*, livre premier, trad. Lefebvre, PUF, Paris, 1993
- MARX, Karl, *Œuvres philosophiques*, trad. Molitor, tome VI, Paris, Alfred Costes, 1937.
- MARTOS, Jean-François, *Histoire de l'Internationale Situationniste*, Paris, Éditions Ivrea, 1995.
- MAUSS, Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés primitives*, 1923, p. 23, disponible en ligne in <https://anthropomada.com/bibliotheque/Marcel-MAUSS-Essai-sur-le-don.pdf>, (page consulté le 04/05/19).

- MITCHELL, W.J.T., « Que veulent réellement les images ? », in *Penser l'image*, éd. Emmanuel Alloa, Dijon, Les Presses du Réel, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Généalogie de la morale*, trad. de Patrick Wotling, Paris, Le Livre de Poche, 2000.
- POULET, Jacques, « DISTANCIATION », Encyclopædia Universalis [en ligne], in <http://www.universalis.fr/encyclopedie/distanciation/>, (page consultée le 29/07/19).
- RANCIÈRE, Jacques, *Lire le Capital*, t.III, Paris, Maspero, 1973.
- RICARD, Marie-André, « La mort de l'art chez Hegel comme autoportrait de la subjectivité », *Laval théologique et philosophique*, 56 (3), 2000, p. 407, disponible en ligne in <https://doi.org/10.7202/401314ar>, (page consulté le 22/05/19).
- RICHTER, Hans, *Dada. Art and Anti-art*, Londres, Thames & Hudson, 1997.
- SABOT, Philippe, « Situation(s) : entre Sartre et Debord », in *Situations, dérives, détournements. Statuts et usages de la littérature et des arts chez Guy Debord*, ouvrage collectif, Dijon, Les Presses du Réel, 2017.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.
- von SCHILLER, Friedrich *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, édition bilingue, Paris, Aubier, 1992.
- SOUTIF, Daniel, « Du bon et du mauvais usage des objets », in *L'objet et l'art contemporain*, Bordeaux, capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1990.
- UCCIANI, Louis, *Distance irréparable*, Dijon, Les Presses du Réel, 2010.
- TAMINIAUX, Jacques, « Sur Marx, l'art et la vérité », *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, tome 72, n°14, 1974. pp. 311-327.
- TAMINIAUX, Jacques, « Entre l'attitude esthétique et la mort de l'art », disponible en ligne in <https://books.openedition.org/pusl/16366>, (page consultée le 02/06/19).
- TRESPEUCH-BERTHELOT, Anna, *L'Internationale Situationniste. De l'histoire au mythe (1948-2013)*, Paris, PUF, 2015.
- ZIZEK, Slavoj, *Le plus sublime des hystériques. Hegel avec Lacan*, Paris, PUF, 2011.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	p.5
Pour une lecture unitaire de Marx et de Debord.....	p.6
Structure et méthode.....	p.9

PARTIE I : LE FETICHISME. DE LA MARCHANDISE AU SPECTACLE.....

p.13

CHAPITRE 1 : La forme-marchandise.....	p.15
a) L'équation de la forme-valeur.....	p.16
b) Le fétichisme de la marchandise.....	p.20

CHAPITRE 2 : L'image comme nouvelle forme-marchandise.....	p.25
a) « Le spectacle, stade ultime du fétichisme de la marchandise ».....	p.28
b) La première phase de dématérialisation de la marchandise.....	p.31
c) La deuxième phase de dématérialisation de la marchandise.....	p.33
d) La critique de la contemplation.....	p.34

CHAPITRE 3 : Le spectacle ou le nouveau fétiche.....	p.41
a) Le concept de spectacle dans la perspective de la critique sociale.....	p.41
b) Abstraction réelle, illusion ou fantasme ?.....	p.43
c) L'inopérabilité contemporaine du concept de spectacle.....	p.50

PARTIE II : DETOURNEMENT DE L'USAGE ET USAGES DU DETOURNEMENT.....

p.53

CHAPITRE 4 : Des usages de l'art.....	p.55
---------------------------------------	------

a) Logiques de l'avant-garde.....	p.57
b) Le dépassement de l'art.....	p.61
 CHAPITRE 5 : L'art en situation.....	p.69
a) La construction de situation comme au-delà de l'œuvre d'art.....	p.69
b) Sur la valeur d'usage pure.....	p.73
c) La question du cinéma.....	p.77
 CHAPITRE 6 : Le détournement ou « comment nuire au spectacle ».....	p.81
a) Les <i>Poésies</i> de Lautréamont comme origine du détournement.....	p.82
b) La double signification du détournement.....	p.84
c) Le refus de l'objet d'art.....	p.87
d) Le détournement, « mythologie pratique ».....	p.90
e) Ebauche d'un communisme littéraire.....	p.94
 PARTIE III : VERS UNE ESTHETIQUE DE L'USAGE.....	p.99
 CHAPITRE 7 : La leçon de Debord.....	p.101
a) Critique de la thèse du parallélisme.....	p.102
b) Des notions de nouveauté.....	p.106
c) Critique de la critique idéologique.....	p.109
 CHAPITRE 8 : L'esthétique de l'usage de Nicolas Bourriaud.....	p.113
a) La production de l'art contemporain comme postproduction.....	p.114
b) L'esthétique relationnelle et la construction de situations.....	p.121
 CONCLUSION.....	p.123

BIBLIOGRAPHIE.....	p.131
TABLE DES MATIERES.....	p.135