Situationnisme et avant-garde

Laurence Debecque-Michel

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2393>

DOI : 10.4000/critiquedart.2393

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupe d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 1999

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Laurence Debecque-Michel, « Situationnisme et avant-garde », *Critique d'art* [En ligne], 14 | Automne 1999, mis en ligne le 27 mars 2012, consulté le 18 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2393> ; DOI : 10.4000/critiquedart.2393

Ce document a été généré automatiquement le 18 avril 2019.

Archives de la critique d'art

Situationnisme et avant-garde

Laurence Debecque-Michel

RÉFÉRENCE

Bandini, Mirella. *L'Esthétique, le politique : de Cobra à l'internationale Situationniste, (1948-1957)*, Arles : Sulliver ; Marseille : Via Valeriano, 1998

Marelli, Gianfranco. *L'Amère victoire du Situationnisme : pour une histoire critique du Situationnisme, 1957-1972*, Arles : Sulliver, 1998

- 1 Parmi les mouvements d'avant-garde de la seconde moitié du siècle, l'Internationale Situationniste occupe une place à part, notamment parce qu'il lui est reconnu d'avoir servi de plate-forme théorique et de ferment révolutionnaire à l'explosion de Mai 1968. Depuis 1989, date de la rétrospective présentée à Beaubourg, le *reprint* de la revue de l'Internationale Situationniste ainsi que la parution d'un certain nombre d'essais critiques ont permis d'analyser encore mieux le phénomène situationniste, ses implications et ses retombées. Les Editions Sulliver viennent de traduire deux ouvrages italiens sur le sujet. Tous deux refont l'histoire du mouvement en s'attachant en particulier à étudier les rapports difficiles de l'art et du politique. Dans son livre *L'Esthétique, le politique*, Mirella Bandini analyse le contexte artistique de l'après-guerre, qui a favorisé l'émergence en 1957 de l'Internationale Situationniste. Elle retrace ensuite, à travers revues, déclarations et actions, la première période du mouvement qui se termine en 1961 -date à laquelle la question du "dépassement de l'art" est réglée par l'exclusion de tous les membres du groupe provenant de la sphère artistique. *L'Amère victoire du Situationnisme* de Gianfranco Marelli -parodiant là le titre d'un texte paru dans le premier numéro de *l'Internationale Situationniste* : "L'amère victoire du surréalisme"- reconstruit l'évolution critique du mouvement, des prémisses de sa naissance à sa dissolution définitive en 1972, accordant lui aussi une attention très minutieuse au virage définitif de 1961 où d'avant-garde esthétique, l'Internationale Situationniste devient uniquement avant-garde politique et idéologique.

- 2 C'est en effet dans le milieu artistique que les situationnistes avaient fait leurs premiers pas. Constatant l'échec du Dadaïsme et du Surréalisme à changer la vie en transformant la société, et à faire avancer de concert le réel et l'imaginaire, un certain nombre de personnalités issues de ces mêmes courants d'idées s'étaient regroupées au nom de leur désir d'une recherche de libre expérimentation et de "dépassement de l'art". C'est d'abord COBRA, relayé très vite par le Bauhaus Imaginiste et par l'Internationale Lettriste, mouvement dissident du Lettrisme français d'Isidore Isou. Les quatre artistes européens qui marquent cette première étape nettement néo-futuriste -le français Guy Debord, le danois Asger Jorn, le hollandais Constant et l'italien Pinot Gallizio (avec les allemands du groupe SPUR)- cherchent à mettre en échec la figure du peintre professionnel intégré au marché de l'art, en faveur d'un artiste "libre et dilettante" dont la vie vécue et l'engagement social constitueraient la principale œuvre. En 1957, à la conférence de Cosio d'Arroscia, ces différents artistes et les groupes qu'ils représentent fusionnent en fondant l'Internationale Situationniste dont les idées majeures sont d'une part la critique impitoyable des soi-disant avant-gardes artistiques (art abstrait bien sûr, mais surtout automatisme psychique des surréalistes et fonctionnalisme néo-constructiviste du Bauhaus d'Ulm animé par Max Bill) et d'autre part la démarche expérimentale dans le champ artistique visant à dégager de nouvelles valeurs et à poser les bases d'une nouvelle société. Dès son premier numéro, l'*Internationale Situationniste* reflète une intense production d'écrits théoriques qui vise à transformer radicalement tous les domaines de l'art, de l'architecture à la peinture en passant par le cinéma et l'écriture. A ce stade, les moyens d'action sont encore avant tout artistiques. Les Situationnistes, dont la plupart sont issus du milieu artistique, ont la conviction que le travail culturel est l'expression la plus avancée de la société bourgeoise. C'est donc au sein de la culture qu'il faut porter l'action révolutionnaire, car c'est là que se manifeste ouvertement la décomposition des valeurs du système capitaliste. Toutefois, les problèmes vont aussitôt apparaître du fait de contradictions idéologiques que G. Marelli met fort bien en évidence. Dès lors, la production de n'importe quelle œuvre, fatalement destinée à être récupérée par le monde culturel contemporain avide de modernisme, devient suspecte, voire impossible.
- 3 C'est surtout G. Debord qui opère une implacable dénonciation de toute possibilité de récupération par le marché ou le musée. C'est ce paradoxe et cette difficulté à se maintenir en marge tout en voulant accélérer le changement de manière concrète qui provoquera l'exclusion de P. Gallizio, coupable d'avoir accepté de présenter sa caverne de l'anti-matière au Stedelijk Museum d'Amsterdam, puis la démission de Constant, qui commence à faire des propositions trop factuelles et trop précises d'urbanisme unitaire, et enfin celle de Jorn en 1961. Le refus absolu de l'œuvre d'art en tant que moyen révolutionnaire est l'aboutissement de la problématique du "dépassement de l'art" qui était au cœur du mouvement depuis 1957. La figure de G. Debord prend alors la dimension de véritable *leader* d'un mouvement qui, englobant la survie de l'art dans l'art de vivre, peut ainsi répondre à son "projet de l'artiste authentique". M. Bandini se refuse à une véritable historisation du mouvement, faisant plutôt du Situationnisme une dynamique de militantisme idéologique tourmenté, une interrogation fondamentale sur la place de l'art, désormais entièrement assujetti au marché, dans la société moderne. Quant à G. Marelli, il remarque que « la fin de l'Internationale Situationniste a coïncidé avec le succès du situationnisme ». Il constate en effet avec quelle facilité, une "théorie critique aussi attentive à ne pas être récupérée et utilisée par le pouvoir" a pu être aussi

rapidement absorbée, jusqu'à devenir un "remède" pour calmer les fièvres subversives qu'engendre l'aliénation individuelle dans la société du spectacle.

- 4 Dans la résurgence de l'esprit d'avant-garde qui s'est manifesté lors de l'après-guerre, le Situationnisme a certainement joué la carte la plus radicale qui consistait à porter le flambeau révolutionnaire exactement là où les précédentes avant-gardes avaient échoué. C'est sa cohérence qui en a fait à la fois ses limites et sa grandeur. C'est pourquoi interroger les enjeux idéologiques du Situationnisme revient à faire le bilan de la modernité de notre siècle. On comprend également l'intérêt que l'on porte aujourd'hui à ce mouvement en Italie, dans le pays qui a vu naître, avec le Futurisme, la culture même des avant-gardes dont le Situationnisme s'est voulu l'extrême synthèse.