
H-France Forum, Volume 3, Issue 1 (Winter 2008), No. 3

Tom McDonough, *“The Beautiful Language of My Century”: Reinventing the Language of Contestation in Postwar France, 1945-1968*. Cambridge and London: MIT Press, 2007. 273 pp. Illustrations, notes, index. \$34.95 (hb). ISBN 0-262-13477-2.

Review essay by Gisèle Sapiro, CNRS, Centre de sociologie européenne

Trouver une « ruse » pour transmettre la « voix de la vérité » sous le fascisme, tel est le défi lancé par Bertolt Brecht et relevé en France par Aragon qui fait de la « contrebande littéraire » un des modes d'expression de l'opposition intellectuelle sous l'Occupation allemande et sous le régime de Vichy.[1] La poésie en fut un medium privilégié. Mais si la Résistance a permis à l'art et à la littérature de retrouver une dimension subversive, leur instrumentalisation politique après la guerre avec le jdanovisme et la conception sartrienne de la « littérature engagée » conduit les avant-gardes à rechercher un nouveau langage de contestation littéraire et artistique. La dimension proprement politique de cette recherche fait l'objet du beau livre de Tom McDonough, qui la rétablit contre les interprétations rétrospectives qui tendent à les dépolitiser.

Répondant à Sartre dans *Le Degré Zéro de l'écriture*, Barthes déplaçait la problématique de l'engagement du contenu à la forme. Héritage des situationnistes et de mai 68, le « détournement » constitue une des pratiques de contestation culturelle majeures de cette période, prenant des formes diverses, du décollage au « readymade réciproque » et aux bulles empruntées à la BD. Le détournement travaille sur l'écart entre le signifiant et le signifié, sur la pluriaccentualité du signe idéologique selon les termes de Volosinov. Tom McDonough aurait pu recourir ici au concept de domination ou de violence symbolique forgé par Pierre Bourdieu (auquel il se réfère par ailleurs) pour désigner l'incorporation des schèmes de perception et d'évaluation dominants par les dominés, qui les rend complices de leur propre domination, schèmes inculqués par le système scolaire notamment et dont la culture légitime participe pleinement. Le détournement remet en cause l'ordre symbolique dominant, et c'est en cela qu'il est profondément subversif. Mais l'analyse interprétative fine de l'auteur montre en même temps que la teneur politique de ces pratiques subversives est parfois ambiguë.

Dans le premier chapitre, l'auteur remonte aux sources de la pratique du détournement et à sa théorisation par les situationnistes. Le collage et la distanciation en sont les deux principales sources. Elles sont médiatisées par les œuvres de Lautréamont et de Brecht. Le collage, dans *Les Chants de Maldoror*, de passages tirés d'une encyclopédie d'histoire naturelle du 19^e avait suscité des attaques contre les pratiques de plagiaire de leur auteur. Or, selon Guy Debord et Gil J. Wolman, le plagiat constitue une pratique de détournement illustrant l'idée d'Isidore Ducasse selon laquelle « la poésie doit être faite par tous »(p.30).[2] Le détournement crée en même temps l'effet de défamiliarisation cher aux formalistes russes et à Bertolt Brecht, éveillant chez le spectateur une distance critique. La médiation de Brecht permet ainsi de dépasser l'impasse à laquelle se heurte la littérature engagée.

Comme le pointe bien Tom McDonough, le travail sur l'écart entre le signifiant et le signifié se situe à l'opposé de la méthode du réalisme socialiste imposée aux producteurs culturels communistes. Un des théoriciens du réalisme socialiste de cette époque, Roger Garaudy, qui tente pourtant, avec Aragon, d'en élargir la conception, explique ainsi que « les mots collent aux faits et aux actions » (p. 44). Le détournement consiste au contraire à décoller les mots des faits.

Ce faisant, il remplit une triple fonction : véhiculer le conflit de classe dans le langage même, dévoiler la place que tient le langage dans la construction du monde, annoncer l'arrivée du communisme littéraire.

Le décollage est la technique à laquelle recourt, littéralement, Raymond Hains dans son exposition « La France déchirée » à la galerie J de Pierre Restany en 1961. Les décollages de Hains peuvent se lire à la fois comme une critique de la pratique généralisée du collage dans l'art de cette époque et comme un combat contre la langue dégradée de la culture industrielle dont les affiches publicitaires saturent l'espace public. Mais leur signification ne se réduit pas à cette critique de la société de consommation : ils résonnent très directement avec le contexte de la décolonisation, comme l'indique le titre de l'exposition, qui renvoie à un livre de Jacques Fauvet paru en 1957. C'est cette dimension politique que Tom McDonough analyse dans le deuxième chapitre, en comparant l'exposition de Hains à deux autres œuvres conçues cette année-là : *Le Petit soldat* de Godard, qui ne sera diffusé qu'en 1963, et le « Projet du mur provisoire de tonneaux métalliques » élaboré par Christo et Jeanne-Claude au moment de la construction du mur de Berlin, et réalisé en juin 1962 sous le titre « Mur de barils de pétrole : Rideau de fer ». Dans un espace public censuré, où la guerre longtemps refoulée resurgit dans la métropole à travers les actes de violence de l'OAS et du FLN et la sanglante répression de la manifestation des algériens au mois d'octobre, ces trois œuvres font écho à la violence politique au moyen de techniques de distanciation qui instaurent une distance critique : mise en abyme opérée par les décollages, symétrie des extrêmes dans *Le Petit soldat*, détournement dans le mur de barils. Cependant, leur analyse comparée révèle l'instabilité politique de la technique du montage et son caractère ambigu.

Dans l'hebdomadaire culturel communiste *Les Lettres françaises*, Raoul-Jean Moulin critique la neutralité étudiée de l'exposition de Hains. Tom McDonough étaye cette interprétation en établissant un parallèle avec le livre de Fauvet du même nom. Plutôt que de s'interroger sur la responsabilité des élites, Fauvet voit dans la guerre le résultat inexorable de l'histoire de la France et du mélange des cultures qui lui a fait perdre sa cohésion idéologique. Dans *France-Observateur*, Robert Benayoun signale une semblable ambiguïté dans *Le Petit soldat* de Godard : si l'OAS et le FLN y sont traités de manière symétrique, les deux recourant à la violence par la torture, c'est la torture pratiquée par le FLN que le cinéaste a choisi de représenter. En revanche, les bidons de Christo et Jean Claude, qui obstruent l'espace public, évoquent les barricades et les barils de pétrole qui ont brûlé dans le port d'Oran la veille de l'installation. A la différence des décollages de Hains, le mur de Christo rend impossible la contemplation passive et indifférente, il force le spectateur à se confronter et à endosser ou non la subjectivation politique imposée par un pouvoir étatique qui détermine ce qui est autorisé à apparaître dans l'espace public.

Si l'on suit volontiers Tom McDonough dans son analyse de l'ambiguïté de ces œuvres, la lecture très politique qu'il en fait semble parfois surimposée. En premier lieu, le parallèle avec le livre de Fauvet induit une surinterprétation qui n'est pas fondée dans l'analyse qu'il propose de l'œuvre. Si la comparaison des affiches lacérées de Hains avec ce livre se justifie par le titre de l'exposition et le renvoi dos-à-dos des extrêmes, on ne peut mettre le scepticisme et le désenchantement qui se dégage de la violence anonyme de ces affiches sur un même plan que le fatalisme réactionnaire de Fauvet. A la différence de l'historien qui présente une vision du monde cohérente fondée sur la croyance dans la prééminence de « l'humanisme occidental » sur les autres cultures, les décollages de Hains ne livrent aucune thèse explicative et aucune solution, ils se contentent symboliser la violence politique en recueillant, à travers les affiches lacérées, des traces physiques du conflit idéologique qui les sous-tend (plutôt que de la « violence fait au corps symbolique de la République » (p. 71)—interprétation dont on ne voit pas bien le fondement). Leur ambiguïté est précisément ce qui les différencie de la thèse

univoque de Fauvet. De même, la comparaison entre Hains et Godard paraît excessive : si l'on peut dire que Godard cherche un impossible consensus en incarnant les parties adverses dans un couple, quel est l'équivalent dans les décollages de Hains ?

En outre, si Tom McDonough a raison de laisser entendre qu'aucune représentation n'est neutre, il est cependant abusif de chercher un message dans des œuvres qui précisément refusent d'en délivrer un. La volonté de se démarquer de l'art engagé incarné par l'existentialisme et le réalisme socialiste caractérise toutes les avant-gardes de l'époque. Et ce n'est pas un hasard si les critiques proviennent des *Lettres françaises* et de *France-Observateur*, deux lieux hautement politisés, où l'on assigne à l'art une responsabilité. Il eût été intéressant d'évoquer dans ce cadre le cas du nouveau roman qui, à la suite de Beckett, rompt avec les conventions de la tradition réaliste du 19^e siècle, en particulier celle du message.

Alors même que les Editions de Minuit s'engageaient fortement dans la guerre d'Algérie avec la publication de documents sur la torture notamment, Alain Robbe-Grillet, directeur littéraire de la maison, refusait tous les manuscrits qui traitaient de manière fictionnelle de la guerre d'Algérie.[3] Cette séparation de la littérature et de la politique était clairement orientée contre la notion de littérature engagée. Dans *Pour un roman futur*, paru en 1961 aussi, Robbe-Grillet écrit : « Au lieu d'être de nature politique, l'engagement c'est, pour l'écrivain, la pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage ».[4]

Le choix du document plutôt que de l'essai constituait aussi une rupture avec le moralisme politique : révéler les faits, dévoiler la vérité contre la propagande mensongère était une action politique en soi qui renvoyait à l'expérience de la Résistance. Le rôle éditorial du document, confronté à la censure, est l'équivalent de celui du documentaire cinématographique qui, comme le souligne Tom McDonough, fut le principal support audiovisuel de l'intervention politique contre la guerre d'Algérie. S'ils récusaient la littérature engagée, les nouveaux romanciers n'avaient cependant pas renoncé à leur responsabilité d'écrivains puisqu'ils signèrent en 1960 la « Déclaration pour le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie », autrement appelée le Manifeste des 121.

Selon Tom McDonough, c'est Marcel Duchamp et non Kurt Schwitters qui constitue la source des décollages, en ce qu'ils récusent la figure romantique du créateur. Le troisième chapitre interroge la référence à Duchamp dans l'avant-garde artistique des années 1960 autour du concept de « readymade réciproque ». Daniel Spoerri, autre représentant du nouveau réalisme, propose en 1964 une réalisation artistique de l'exemple donné par Duchamp : « utiliser un Rembrandt comme un fer à repasser ». Cette idée relève du « sacrilège rituel », qui constitue selon Pierre Bourdieu le mode de subversion artistique des avant-gardes, lequel ne remet pas en cause la croyance dans le jeu, l'*illusio*. Tom McDonough propose de distinguer de cette pratique du sacrilège rituel ce qu'il appelle « l'iconoclasme rituel ». Il compare sous ce jour les stratégies des nouveaux réalistes, qui relèvent du premier, à celles de Guy Debord, Christo et Daniel Buren, qui relèvent du second.

Cette distinction s'éclaire à la lumière de la réflexion menée par les situationnistes entre 1962 et 1964 sur la fonction sociale et politique de la production culturelle, après l'exclusion des anciens membres du groupe CoBra, qui représentaient la tendance artistique du mouvement. Dans son texte de 1963 sur « les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art », Debord évoque le vol des chefs d'œuvres à Caracas par quinze étudiants liés au FALN, qui entendaient les échanger contre des prisonniers. Il y voit une pratique de détournement, une appropriation, qui redonne à ces œuvres leur véritable valeur d'usage. Elle fait écho à la suggestion de Bakounine lors du soulèvement à Dresde en mai 1849 de placer la *Madone Sixtine* de Raphaël sur les barricades au motif que les prussiens étaient trop cultivés pour oser tirer

dessus. A ceci s'ajoute la référence, chez Debord, aux tentatives de la Commune de se réapproprier l'espace public et de combattre l'aliénation en détruisant des monuments chargés de sens politique (guillotine, hôtel de ville, colonne de la Grande Armée place Vendôme) et conçus comme des instruments d'oppression. Mais les communards se divisèrent face au projet de destruction de Notre-Dame, les artistes parmi eux refusant de détruire un chef d'œuvre architectural. Selon Debord, ces derniers ont agi comme des spécialistes. Et c'est précisément sous ce rapport qu'il s'oppose au peintre danois Asger Jorn, qui s'éloigne à cette époque de l'Internationale situationniste.

Cette théorisation originale est le fruit d'une conjoncture spécifiquement française. La problématique hegelienne de la « fin de l'art », réactivée dans ces années sous l'effet du développement de la société de consommation, prend en France un sens particulier du fait de la professionnalisation et de l'étatisation de l'art avec la mise en place d'un ministère des affaires culturelles en 1959, qui offre à la création artistique l'alternative de « l'embaumement muséal » ou du « vampirisme de la marchandise » selon l'expression de Blanchot. La seconde spécificité française réside dans la relecture des textes du premier Marx selon une perspective opposée à l'orthodoxie communiste et au réalisme socialiste. On peut regretter que l'interrogation sur les conditions du débat sur la spécialisation et sur la façon dont il est retraduit dans le champ artistique n'ait pas été plus poussée ici. Très probante pour l'analyse fine des œuvres, la méthode généalogique de Tom McDonough, qui consiste à aller de référence en référence, trouve ici ses limites. En effet, la problématique sur la spécialisation des intellectuels fait l'objet d'un débat plus large sur l'intellectuel révolutionnaire en 1955, qui n'a sans doute pas échappé à Debord.^[5] La question de la spécialisation et de la professionnalisation des intellectuels, communistes notamment, est au cœur de ce débat. Elle est l'écho, sous ce rapport, de l'accélération de la division du travail intellectuel avec la mise en place du Ve Plan, qui fait appel à l'expertise des sciences humaines sur le modèle états-unien.^[6] Ce contexte explique la prise de position de l'internationale situationniste contre la division accrue du travail intellectuel.^[7] Elle se fonde sur une interprétation maximaliste de Marx, comme le montre Tom McDonough.

L'analyse de Marx dans *L'Idéologie allemande*, selon laquelle la fin de la division du travail entraînera une transformation de l'art, a donné lieu à deux interprétations : l'une, minimaliste, considère que ces conditions permettront à quelques personnes de talent de créer librement ; l'autre, maximaliste, y lit la disparition annoncée de l'art en tant que tel pour innover la vie quotidienne. Cette interprétation maximale est étayée par Lucien Goldmann en 1947 à partir des *Manuscrits* de 1844 et relayée par Henri Lefebvre dans son *Introduction à la modernité*, publiée en 1962. Debord l'adopte dès ses réflexions de 1957 sur la construction des situations dans une société sans classes : il n'y aura plus de peintres mais des situationnistes qui font de la peinture parmi d'autres activités.

Si Duchamp n'apparaît pas dans ces débats, c'est selon Tom McDonough parce qu'il constitue la référence des pratiques de sacrilège rituel des néo-Dada et du nouveau réalisme. A la suite de Hal Foster, McDonough considère toutefois le readymade réciproque comme une solution anarchiste excédant le sacrilège rituel et relevant de ce qu'il a appelé l'iconoclasme rituel. Et d'opérer un retour sur la notion de readymade, en recourant à la distinction proposée par Walter Benjamin entre la valeur culturelle des objets d'art à l'époque précapitaliste et leur valeur d'exposition à l'ère capitaliste. Comme l'a souligné Thierry De Duve, le readymade est une réponse à la dichotomie moderne de la production technologique et de l'art (p. 122). En le dégageant de sa fonction utilitaire et en l'érigeant à la position désintéressée de la création artistique, il transforme l'objet industriel et en révèle la nature symbolique.

La stratégie du readymade réciproque fait l'opération inverse : la réification devient une valeur d'usage, l'exposition de l'objet d'art est mise en usage, rendue utile, « dans un geste iconoclaste

qui se fonde sur la valeur que la société bourgeoise accorde à son enclave culturelle protégée » (pp. 127-28). A l'instar du projet de Bakounine, le mur de Christo fait d'une œuvre d'art une barricade. L'exposition de Daniel Buren à la Galerie Apollinaire à Milan en octobre 1968 illustre également ce procédé : le papier peint à rayures verticales obstrue l'entrée de la galerie ainsi désignée comme un espace architectural, culturel, économique, il fonctionne comme une barricade, renvoyant le spectateur à la rue. A l'inverse du « vide » d'Yves Klein lors de son exposition de 1958 dans la même galerie, qui poussait à son comble l'identification de la valeur d'exposition avec l'*aura* de l'artiste, l'œuvre de Buren a pour effet précisément de rompre l'*illusio*, pour reprendre le concept de Bourdieu.

Le quatrième chapitre est consacré à la notion de festival, autour de laquelle s'opère la rupture entre Guy Debord et Henri Lefebvre. Cette notion, à laquelle Lefebvre se réfère dès la *Critique de la vie quotidienne* (1947), se rapporte à une réflexion sur la fin de l'aliénation inscrite dans l'expérience du Front populaire et de l'instauration des congés payés. Dans son *Rabelais* (1955), il voit dans la fête populaire rabelaisienne comme dans la « Kermesse » de Rubens le moment antérieur à la division entre superstructure et infrastructure, assimilant la satisfaction des désirs à la dépense non productive caractéristique du principe dionysiaque selon Nietzsche. Cette analyse évacue la dimension critique du festival, commente McDonough. Mais, peut-on objecter, le caractère rituel du festival ou du carnaval, où tous les renversements de l'ordre symbolique sont permis, n'est-il pas ce qui lui ôte précisément toute dangerosité sociale en canalisant les pulsions de subversions et en circonscrivant un espace spatio-temporel de la transgression contrôlée ?

Et de fait, McDonough oppose à cette conception du festival la notion du Potlatch, élaborée par Marcel Mauss et reprise par Georges Bataille. Elle sert de fondement à un projet de société autrement subversif pour les situationnistes. Anti-utilitaire, l'économie du don offre un modèle de l'échange non aliéné qui doit tuer la propriété par le dépassement de la relation agonistique dans la reconnaissance mutuelle. Ce modèle est opposé au principe marxiste de la centralisation des moyens de production et de la redistribution des richesses. Il propose une alternative à la centralisation étatique des régimes communistes. On comprend que Debord ait choisi le terme de *Potlatch* pour titre de son bulletin d'information hebdomadaire dès 1954.

Ce n'est pas dans le festival mais dans les forces de négation, illustrées par les émeutes des jeunes à Stockholm en 1956, qu'il faut chercher, selon Debord, les fondements d'une révolution contre la planification aliénante de l'espace. D'après McDonough, cette divergence est le véritable motif de la rupture entre Debord et Lefebvre, l'accusation de plagiat proférée par Debord contre Lefebvre lorsque celui-ci publie dans *Arguments* ses réflexions sur la Commune n'étant qu'un prétexte. D'un point de vue sociologique, on aura au contraire tendance à penser que les divergences théoriques auraient pu être surmontées au profit de l'alliance tactique si Lefebvre n'avait pas assimilé l'Internationale situationniste à une révolte de la jeunesse et cautionné le groupe concurrent (sans établir avec lui les liens que Debord espérait) au moment où elle tentait d'apparaître comme une avant-garde politique.[8]

Le dernier chapitre s'interroge sur l'héritage de mai 1968 à travers l'usage de la pratique du détournement chez Pierre Huyghe. L'installation *La Troisième mémoire* (2000) qui confronte dans une double projection vidéo la fiction d'Al Pacino *Un après-midi de chien* reconstituant le cambriolage d'une banque à Brooklyn avec la mémoire de son modèle John Wojtowicz, révèle le conditionnement de la mémoire par la fiction. Pour McDonough, ce montage relève de *l'ingreifendes Denken*, la stratégie d'intervention mentale de Brecht, en ce qu'elle conduit le spectateur à prendre conscience des éléments fictionnels de leur existence, c'est-à-dire des positions prédéterminés auxquelles l'idéologie de la représentation les a assignés. Dans « No Ghost Just a Shell », Huyghe et Philippe Parreno mettent en scène un personnage de manga

acheté aux séries japonaises, Annlee. Par une analyse subtile qu'on ne peut retracer ici en détail, McDonough renverse l'interprétation courante qui y voit la libération d'un personnage programmé et captif de la société de consommation auquel les artistes auraient redonné une subjectivité : l'œuvre montre au contraire que la subjectivité même est une construction dans un système de production où le travail immatériel occupe une place centrale.

Cette interprétation s'oppose notamment à la lecture de l'œuvre par le critique d'art Nicolas Bourriaud auquel McDonough reproche d'avoir renoncé à la politique de la représentation. Dans son livre *Postproduction*, Bourriaud propose une synthèse de l'analyse marxiste de la production de l'objet fabriqué par la consommation avec celle de Michel de Certeau qui voit dans l'appropriation par la consommation un mode de résistance aux appareils de contrôle et de création d'un espace d'action autonome. Mais cette synthèse repose selon McDonough sur une interprétation erronée de Marx qui souligne au contraire la dépendance mutuelle de la production et de la consommation. En outre, à l'opposé de ce qui pourrait apparaître comme un écho à la critique par Debord de la société du spectacle, la résistance décrite par de Certeau est passive et non subversive, elle laisse les rapports de force intacts. En cela, elle ne correspond en rien à la pratique du détournement et à la distance critique que celle-ci instaure. McDonough y voit un rejet de l'héritage de mai 68 par de Certeau, qui opère une dépolitisation. Son « utopie de l'usage » ne résiste à la réification que par une conception atomisée de la consommation. Le rejet de la distinction entre valeur d'usage et valeur d'échange, qui lui apparaît élitiste, conduit en effet de Certeau à définir les besoins par les pratiques quotidiennes et les désirs des consommateurs. L'analyse très percutante de McDonough aurait pu s'enrichir ici de la référence à Richard Hoggart, qui a inspiré à de Certeau l'analyse des formes de résistance populaire à la culture de masse.

Le livre s'achève sur « les grands ensembles » de Pierre Huyghe, qui se veut une re-création de l'espace urbain de la fin des années 1970. En 1994, cette œuvre ne peut se lire que comme un refoulement des émeutes des jeunes des banlieues au même moment, révélant les limites de l'héritage situationniste et soixante-huitard dans l'œuvre des artistes contemporains et la rupture avec un radicalisme politique dont McDonough a brillamment restitué le caractère subversif.

NOTES

[1] Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains, 1940-1953* (Paris : Fayard, 1999).

[2] Sur détournement et plagiat, voir Laurent Jeanpierre, « Retournements du détournement », *Critique*, 663-664 (2002) : 645-659.

[3] Anne Simonin, « La mise à l'épreuve du Nouveau Roman. 650 fiches de lecture d'Alain Robbe-Grillet », *Annales Histoire, Sciences humaines* 2 (2000) : 415-438, et « La littérature saisie par l'Histoire. Nouveau roman et Guerre d'Algérie aux Editions de Minuit », *Actes de la recherche en sciences sociales* 111-112 (1996).

[4] Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (Paris : Minuit, 1961), 39

[5] Gisèle Sapiro, « Pierre Naville et Jean-Paul Sartre : une controverse sur le rôle social de l'intellectuel », in Françoise Blum (dir.), *Les Vies de Pierre Naville* (Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2007), 127-142. Sur la professionnalisation de l'intellectuel communiste, voir mon article « Formes et structures de l'engagement des écrivains

communistes en France de la 'drôle de Guerre' à la Guerre froide », *Sociétés & Représentations*, 15 (2002) : 155-176.

[6] Michael Pollack, « La planification des sciences sociales », *Actes de la recherche en sciences sociales* 8-9 (1976) : 105-121.

[7] Voir Eric Brun, « La posture de l'avant-garde 'totale'. L'Internationale situationniste contre la spécialisation », *Actes de la recherche en sciences sociales*, à paraître, et sa thèse en préparation.

[8] Eric Brun, *ibid.* Je dois à Eric Brun ces précisions sur les relations entre Debord et Lefebvre.

Gisèle Sapiro
CNRS, Centre de sociologie européenne
sapiro@msh-paris.fr

Copyright © 2008 by H-France, all rights reserved. H-France permits the electronic distribution for nonprofit educational purposes, provided that full and accurate credit is given to the author, the date of publication, and its location on the H-France website. No republication or distribution by print media will be permitted without permission. For any other proposed uses, contact the [Editor-in-Chief of H-France](#).