

## Article

---

« Fin de l'avant-garde ? »

Peter Bürger

*Études littéraires*, vol. 31, n° 2, 1999, p. 15-22.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501231ar>

DOI: 10.7202/501231ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)



# FIN DE L'AVANT-GARDE<sup>1</sup> ?

Peter Bürger

■ Qui voudrait aujourd'hui escamoter la question ? Précisément parce qu'une réponse affirmative semble à ce point aller de soi, la méfiance est de mise. D'abord à l'égard de l'usage habituel de ce concept, usage où se confondent deux significations différentes du terme. De quoi parle-t-on ? D'une orientation de la modernité qui, au premier chef, est, ou prétend être, la plus avancée en ce qui concerne le matériau artistique (c'est-à-dire les procédés et les techniques), ou d'un mouvement qui, au-delà de l'esthétique, vise à un changement social radical ? Le théoricien de l'avant-garde au premier sens du terme est Adorno, même si celui-ci ne recourt que rarement à ce concept ; celui de l'avant-garde au deuxième sens (plus restreint) est le Benjamin de l'essai sur l'œuvre d'art (*l'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*).

La critique d'une modernité insistant avec emphase sur sa nouveauté est aussi ancienne que la modernité elle-même. Adorno raconte que, dès le début des années 1920, son professeur de composition, un adversaire de la nouvelle musique, avait tenté de le ramener à la tonalité avec l'argument suivant : « [l']ultramoderne [...] n'était déjà plus moderne, les stimulations que je cherchais s'étaient émoussées, les formes expressives qui m'excitaient faisaient partie d'un sentimentalisme démodé et la nouvelle jeunesse avait, selon son expression préférée, plus de globules rouges dans le sang <sup>2</sup> ». Plus de vingt ans plus tard, l'auteur de *Minima Moralia* réagissait encore à cet argument avec une ardeur polémique, décrivant le néoclassicisme comme « ce type de réaction qui ne se reconnaît pas comme tel mais prétend passer pour

---

1 Cet article, inédit en français, a paru dans *Die neue Rundschau*, vol. CVI, 4 (1995), p. 20-27, sous le titre « Ende der Avantgarde ? ». Dans la présente version, toutes les notes sont du traducteur.

2 L'original allemand ne comporte aucune indication de référence. Peter Bürger m'a obligeamment communiqué l'adresse bibliographique de ses citations. Je les donne ici, ainsi que celles des traductions françaises existantes auxquelles j'ai eu recours. Dans ce premier cas : *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1969 [1951], p. 291 (Aphorisme 140) ; *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, trad. Eliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, Payot (Critique de la politique), p. 203 (Aphorisme 140).

avancé même à son moment le plus réactionnaire » (Adorno, 1980, p. 203) et le situant dans les parages du fascisme. La raison de l'âpreté avec laquelle Adorno s'attaque au néoclassicisme tient sans doute à ce que le critique de la modernité prétend être « avancé » et qu'en vertu de cela il dispute aux représentants de la nouvelle musique le titre d'avant-garde.

L'explication politique crue d'Adorno masque le fait qu'autour de 1920 le néoclassicisme représente en fait un phénomène de la modernité. Déjà en 1917, Picasso avait brusquement interrompu sa phase cubiste avec un portrait de sa femme évoquant Ingres (*Portrait d'Olga dans un fauteuil*) ; dans les années suivantes, il peint alternativement des toiles cubistes et « réalistes ». En 1919, Stravinski, qui avait écrit deux ans plus tôt l'avant-gardiste *Histoire du soldat*, revient avec le ballet *Pulcinella* au matériau musical du XVIII<sup>e</sup> siècle. Et Paul Valéry essaie en 1922, avec le recueil *Charmes*, de rétablir l'idéal d'un classicisme formel rigoureux. Ce ne sont pas exactement des artistes de second rang qui se détournent de leur époque et se laissent guider par le modèle classique, mais, avec Picasso et Stravinski (le cas de Valéry est particulier), précisément ceux qui ont contribué de manière décisive au développement du nouvel art. Cela fait du néoclassicisme un problème que doit résoudre toute interprétation de la modernité artistique.

Adorno a probablement flairé le problème ; toujours est-il que, dans un article

tardif sur Stravinski, il a corrigé sa présentation de celui-ci comme l'anti-Schönberg. Ainsi, le néoclassicisme de Stravinski ne serait pas la reconstruction d'un langage musical référentiel, mais plutôt le jeu souverain d'un artiste avec des formes passées. Le classicisme winckelmannien ne serait pas non plus érigé en norme, mais il apparaît « comme dans les rêves, sous l'aspect de ces figures en plâtre qui ornaient les armoires de nos parents, ou de tel objet démodé et défraîchi : le contraire même d'un concept générique<sup>3</sup> » (Adorno, 1982, p. 173). De la sorte, le modèle classique serait réduit à un épouvantail inoffensif. En situant explicitement le néoclassicisme de Stravinski, mais aussi celui de Picasso, dans la proximité du surréalisme, Adorno le place à l'intérieur de l'art moderne. À ce que je vois, cette interprétation n'a cependant pas d'effet sur son concept de modernité, qui reste centré sur l'idée qu'il y a, à un moment donné, seulement *un* matériau artistique à la hauteur de son temps : en musique, l'école de Schönberg.

Du coup, rien d'étonnant à ce qu'on laisse souvent entendre que l'esthétique d'Adorno constitue en fin de compte un programme artistique. Mais ainsi on manque, à vrai dire, l'exigence et la portée de sa théorie. En rattachant de manière conséquente la tradition de l'esthétique philosophique issue de l'idéalisme allemand à une expérience véritable de l'art moderne, Adorno met en œuvre un mouvement de pensée dialectique qui se révèle à même de saisir l'historicité de la pensée aussi bien

---

3 La référence de la version originale allemande est la suivante : « Strawinsky. Ein dialektisches Bild », dans *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, dans *Gesammelte Schriften 16*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1978, p. 391.

que de la modernité artistique. À ce propos, son article de 1956 intitulé « Das Altern der neuen Musik » paraît exemplaire : il y mène des recherches sur les frontières immanentes d'une musique qui obéit dans ses procédés au principe de rationalisation progressive. Adorno, qui a sans cesse résisté à la tentation de découpler l'art du procès de rationalisation de la société et de le transformer ainsi en « réserve naturelle de l'humain immuable », se voit tout à coup obligé, dans ses travaux postérieurs, de déplorer une perte dans l'expression et de se raccrocher à la catégorie dont il avait constaté le devenir problématique dans *la Philosophie de la nouvelle musique*. Ce qui l'inquiète, on pourrait le décrire comme le conformisme moderniste — comme la baisse de tension des œuvres, leur toujours plus grande pâleur. Le phénomène ne se limite pas à la musique. Plus on s'éloigne de la modernité de l'après-guerre, plus on retrouve, dans de nombreuses toiles abstraites de ces années-là, quelque chose de décoratif — une quête de l'harmonie des couleurs et des formes qui les ramène dans les parages d'une esthétique de la « table haricot ».

Le mérite revient à Adorno d'avoir tôt reconnu l'exténuation de la modernité esthétique, bien qu'il n'en ait pas tiré à vrai dire les conséquences pour les principes de son esthétique. « [L]e fait que des tableaux radicalement abstraits puissent être exposés dans des galeries sans provoquer d'irritation ne justifie aucunement une restauration de l'art figuratif<sup>4</sup> » (Adorno, 1974, p. 282), lit-on dans sa *Théorie esthétique* posthume ; Adorno maintient que ce sont les interdictions qui

balisent la voie de la modernité et que celles-ci, une fois qu'elles ont été décrétées, ne doivent pas être levées, à moins que ces ruptures résultent du développement immanent du matériau et ne lui soient pas imposées de l'extérieur. Même l'introduction de l'aléatoire, la rupture radicale d'avec le principe de l'unité musicale sont déduites par Adorno de la logique du matériau.

Depuis, les tabous de la modernité ont été à la vérité maintes fois enfreints : le pop art a fait tomber la frontière entre l'art noble et l'art trivial, les Nouveaux Fauves (*die Neuen Wilden*) sont revenus à la figuration et, corrélativement, à un geste pictural expressif ; en littérature, depuis le début de la décennie 1980, des représentants bien connus de l'écriture expérimentale, tels Robbe-Grillet et Solers, se sont tournés à nouveau vers des formes de récit traditionnelles et ont restauré ces catégories, l'histoire et le personnage, qui paraissaient caduques depuis les années 1950. En architecture, enfin, on observe un recul du fonctionnalisme et un retour à l'ornement, à la citation et à une nouvelle monumentalité. Fin de l'avant-garde ? Fin de la modernité ?

Arrêtons-nous un moment. Jusqu'ici, nous avons suivi l'usage habituel du concept, qui ne distingue pas avec exactitude la modernité de l'avant-garde, et qui nomme « avant-garde » le courant de l'art moderne qui est le plus avancé ou qui se considère comme tel. Cette définition a ses fondements historiques. Elle est redevable à la représentation de soi de la modernité d'après 1945 — dont le désir d'un changement social radical a été en grande partie

---

<sup>4</sup> La référence de la version originale allemande est la suivante : « Ästhetische Theorie », dans *Gesammelte Schriften* 7, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1970, p. 315-316.

liquidé. C'est seulement à travers le mouvement de Mai 68 que cette volonté de changement a pénétré de nouveau la conscience d'un vaste public. La fugitive impression qui, en 1968, a laissé croire que la poésie pouvait devenir pratique ainsi que Breton l'avait souhaité (*pratiquer la poésie*<sup>5</sup>, disait la devise du premier *Manifeste du surréalisme*) jette une lumière vive sur les avant-gardes de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle ; cette vive lumière révèle que ces dernières ont davantage cherché à entraîner une révolution du vivre-ensemble de l'humanité qu'à imposer un nouveau style d'époque. Il y a de bonnes raisons de réserver le terme d'« avant-garde » aux mouvements qui ont surgi autour de la Première Guerre mondiale et qui relie l'attaque contre l'autonomie de l'art à un projet de changement social révolutionnaire — ainsi donc, pour l'essentiel, au futurisme, à Dada et au surréalisme, bien qu'on puisse reconnaître des moments avant-gardistes dans d'autres mouvements, par exemple l'expressionnisme et De Stijl.

Si l'on ne recule pas devant la systématisation, on obtient alors le tableau suivant : tandis que la modernité a pour centre l'œuvre d'art autonome et insiste sur la pureté de l'esthétique, il s'agit pour l'avant-garde de changer la praxis de la vie ; conformément à cette position, elle ne sépare pas davantage l'œuvre de la vie (les grands textes en prose de Breton comme *Nadja* ne sont pas autobiographiques dans le sens habituel, ne constituent pas un regard rétrospectif sur une existence révo-

lue, mais font plutôt partie d'un processus de vie encore inachevé). Alors que la modernité, obéissant au principe de l'autonomie esthétique, se coupe de l'art trivial, l'avant-garde lui emprunte sans complexes (qu'on pense aux manifestes dada). Et tandis que la modernité table sur le renouvellement des moyens artistiques et s'impose des interdits stricts, l'avant-garde promeut la spontanéité expressive et puise sans arrière-pensées aux anciens procédés (par exemple, les peintres surréalistes, à la peinture de salon du XIX<sup>e</sup> siècle). Par trop réducteur sous plusieurs aspects, ce schéma doit seulement faire apparaître qu'il y a, à l'intérieur de la modernité comme tout, deux directions, dont l'une compte sur l'autonomie de l'œuvre (la modernité au sens strict), l'autre en revanche, sur une transformation de la vie (l'avant-garde).

L'avant-garde (dans le sens esquissé ici) n'a pas survécu à la Seconde Guerre mondiale. Déjà au début des années 1920, Dada perd de son dynamisme, s'épuise dans un geste de pure négation. Le futurisme italien débouche sur le fascisme, le futurisme russe, qui s'allie à la révolution, est réduit au silence par le stalinisme. Les surréalistes aussi sont incapables de tenir leur radicalisme anti-esthétique. Au milieu de la décennie 1930, Breton s'interroge sur les conditions immanentes de survie d'une œuvre et, ce faisant, s'écarte du projet de révolutionner la vie.

En fait, l'échec des avant-gardes historiques, dont j'ai parlé au milieu des années 1970 dans ma *Theorie der Avantgarde*<sup>6</sup>

5 En français dans l'original.

6 À ma connaissance, il n'existe pas de traduction française de cet ouvrage. La version anglaise est publiée à Minneapolis, University of Minnesota Press, sous le titre *Theory of the Avant-Garde* (1984).

alors que se dessinait déjà celui du mouvement de 1968, ne doit pas être interprété comme une liquidation de la problématique avant-gardiste. C'est plutôt le contraire. Certes, l'espoir d'une transformation radicale de la praxis de la vie s'est révélé excessif, mais l'attaque menée en son nom contre le statut autonome de l'art a bouleversé l'art, qui ne peut s'empêcher de toujours soulever la question de son statut dans la société. Les manifestations authentiques de l'art contemporain, tels les travaux de Jochen Gerz, sont précisément celles qui sont portées par la conscience que le statut de l'art dans les sociétés de consommation occidentales est devenu à un tel point précaire que l'art doit s'exercer à la frontière de sa disparition.

L'impulsion avant-gardiste n'a toutefois pas cessé après la Seconde Guerre mondiale ; en témoigne moins la constitution d'un nouveau groupe surréaliste autour de Breton que la figure d'un Joseph Beuys. Malgré le constat que les avant-gardes historiques ont échoué et que leur projet, du coup, ne peut être revivifié *tel quel*<sup>7</sup>, Beuys s'accroche à l'idée que l'artiste doit outrepasser les frontières de l'art en vue de remodeler la vie. Si le projet avant-gardiste n'est ni « dépassable » ni réalisable, c'est que la situation de l'artiste post-avant-gardiste au sens strict du terme est aporétique ; seule une autodétermination contradictoire peut rendre justice à cette situation. D'où le fait que Beuys, d'une part, s'attribue la position privilégiée de l'artiste telle qu'elle lui est conférée par le statut d'autonomie de l'art et, d'autre part, la déborde continuellement

en direction d'un projet de transformation de la société dont il saisit très bien par ailleurs le caractère irréalisable.

Qui s'en tient aux prétendus faits n'aura aucune difficulté à conclure à la fin des avant-gardes. N'ont-elles pas perdu leur adversaire, qui au départ avait donné sens à leurs gestes provocateurs ? La rupture des tabous ne s'est-elle pas épuisée ? Les gestes dada ne sont-ils pas aujourd'hui disponibles au même titre que tous les moyens artistiques du passé ? Et enfin, l'exigence d'introduire l'art dans la pratique de la vie n'est-elle pas accomplie dans le design ? À coup sûr, tout cela est exact et peut être observé aussi bien dans les expositions artistiques que dans le quotidien. Mais qu'en résulte-t-il ? Non pas que les avant-gardes sont pour nous liquidées, mais plutôt qu'elles *survivent précisément en tant que passé* : dans leur intention initiale (encore qu'elles soient paradoxalement désarticulées), chez Beuys ; comme pur procédé, chez ceux qui puisent dans l'arsenal de gestes passés, gestes qui, dépouillés de leur sens, tournent à l'ornement ; enfin, en tant que réalisation inversée de l'exigence d'unifier l'art et la vie, dans l'omniprésente esthétisation du quotidien.

L'opinion selon laquelle on en aurait fini avec l'avant-garde en dit souvent davantage sur celui qui l'exprime et sur son époque que sur les possibilités de développement et le potentiel de transformation sociale des seuls arts. Au début de la décennie 1960, la polémique lancée par Enzensberger contre les avant-gardes (il les voyait toutes comme autant de prodromes du fascisme)

---

7 En français dans l'original.

correspondait bien au climat d'une République fédérale qui, certes, acceptait la modernité, mais qui en même temps l'avait purifiée des espoirs enthousiastes reliés aux avant-gardes de la première moitié du siècle. Quelques années plus tard, en mai 1968, apparurent soudain des slogans surréalistes sur les murs de Paris. Nous avons ainsi tout lieu de nous méfier de l'apparence d'évidence qu'engendre le maintenant... La présence des avant-gardes historiques dans notre présent est aussi contradictoire que les avant-gardes elles-mêmes. De sorte que le présent ne peut ni absolument se rattacher à elles, ni s'en débarrasser comme d'une erreur que nous pourrions éviter.

Reste la question de la fin de la modernité. Si l'on part de la conception stricte d'Adorno (développement conséquent du matériau artistique, validité des interdictions, façonnement de l'œuvre entière), le recours aux procédés de l'avant-garde (comme le montage) ou encore aux procédés traditionnels (comme les catégories usuelles du récit) peut bien apparaître comme une rupture de la modernité. Nous avons vu ici que ce concept de modernité est inapte à saisir la somme des phénomènes contradictoires (auxquels appartiennent aussi bien le néoclassicisme que les avant-gardes historiques). Nous n'aurions pas alors affaire à la fin de la modernité, mais au devenir historique d'un concept particulier de modernité. Celui-ci se révèle à travers sa double opposition aux avant-gardes historiques et au réalisme socialiste comme produit de l'après-guerre. Si aujourd'hui on fait valoir la disponibilité du matériau artistique plutôt que la logique de son développement, cela veut seulement dire, de prime abord, que nous avons changé la direction de notre regard. Nous sommes à ce point deve-

nus sensibles à la coexistence de l'hétérogène que nous n'osons plus la situer sur un axe temporel à l'aide de la catégorie de la non-simultanéité. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a plus d'auteurs qui cherchent à développer un matériau donné d'une manière conséquente ; seulement, l'exigence philosophico-historique qu'Adorno reliait à l'idée du développement du matériau a disparu.

Nous nous trouvons aujourd'hui devant la double tâche de développer un concept élargi de la modernité et une idée de la forme nécessaire qui fasse l'économie du critère de progrès dans le développement du matériau artistique (Bürger, 1994). Quelques mots encore à ce sujet : si la modernité en bloc ne se laisse plus définir par la logique du matériau, dès lors on devra prendre pour point de départ la tension entre les pôles que nous avons décrits comme l'avant-garde et la modernité au sens strict. La modernité serait alors à la fois la quête de la pureté de toute forme spécifique et l'aspiration à abandonner toute forme au profit de l'imédiateté de l'expression. Elle séparerait l'art de la vie et en même temps mettrait en question cette séparation. Elle placerait l'œuvre dans l'aura décrite par Benjamin, aura qui la soustrait à l'emprise du concept, et tendrait à sa propre destruction en tant que vestige de sacralité contredisant le principe de rationalité.

Si la modernité en bloc se meut dans des contradictions historiquement déployées, il se pourrait alors qu'aujourd'hui l'un des critères nécessaires soit que l'œuvre particulière parvienne à régler cette tension interne ; qu'elle ne revendique pas simplement le caractère d'autonomie mais que, considérant l'aspect problématique de l'autonomie, elle le reflète en

même temps qu'elle fait apparaître l'aura, dont elle a besoin, comme une condition irréalisable. Voudrait-on voir dans l'accrochage tête-en-bas des toiles de Baselitz plus qu'une simple marque de commerce, qu'il faudrait alors l'interpréter de manière à y reconnaître une tentative de retirer à nouveau le figuratif du sujet, tout en le mettant en relation avec l'informel, dont il se distingue lui-même par sa dimension figurative ? Et lorsque Norbert Schwontkowski pose sur le fond d'une toile, où s'harmonisent de subtiles différences de couleurs, une ligne délibérément simple, il force le spectateur à se mouvoir entre deux plans d'un même tableau sans que son regard puisse jamais trouver un point de repos où se fixer. Les fonds de toiles ne cessent d'affirmer leur originalité alors que la ligne s'obstine à la leur contester.

À vrai dire, de semblables réflexions supposent une pérennité de l'autonomie de l'art qui a toujours été précaire. Dans la mesure où l'art de la modernité a toujours eu un rapport ambivalent avec la forme de la marchandise, dont il ne pouvait se défaire totalement, pas plus qu'il ne pouvait se l'approprier totalement, celle-ci devrait dans un proche avenir totalement assujettir l'art (pour autant qu'il soit perçu publiquement). Il n'y aurait plus, en ce cas, que le livre « fabriqué » au moyen des ressources financières nécessaires et, à côté, une écriture qui ne cherche plus à rejoindre un lecteur, mais qui s'isole plutôt de tout

extérieur, en un interminable mouvement circulaire. Même alors, une certaine modernité persistera, seulement elle sera méconnaissable.

Puisqu'on ne peut dire grand-chose de sûr du destin de la modernité, il est encore plus difficile d'arrêter quoi que ce soit au sujet de la possibilité d'une avant-garde future qui ne ferait pas que reprendre les procédés de l'avant-garde historique, mais qui serait de nouveau portée par l'espoir que la pratique de la vie des hommes puisse être modifiée et que l'art soit apte à amorcer quelque chose de tel. La raison de cette incertitude tient à la piètre capacité d'anticipation de cette pensée. Il n'y aura d'avant-garde au sens strict que lorsque le potentiel de conflits à l'intérieur des sociétés occidentales aura façonné une conscience du caractère inévitable des changements sociaux. Alors et seulement alors pourront à nouveau naître des mouvements qui ne se satisfont pas de la seule création d'œuvres d'art. Aussi longtemps que ce ne sera pas le cas, aussi longtemps que nous nous accommoderons de la pensée que si l'avenir est sombre, le présent est en revanche toujours fort agréable pour la plupart, l'avant-garde nous apparaîtra tel un phénomène du passé et nous devrons nous contenter que des figures comme celle de Beuys la rappellent à notre conscience.

Traduit de l'allemand par Robert Dion.



---

Références

- ADORNO, Theodor Wiesengrund, « Das Altern der neuen Musik », dans *Dissonanzen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1956, p. 102-105.
- — —, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1969 [1951].
- — —, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, trad. Eliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, Payot (Critique de la politique), 1980.
- — —, « Ästhetische Theorie », dans *Gesammelte Schriften* 7, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1970.
- — —, *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck (Esthétique), 1974.
- — —, « Strawinsky. Ein dialektisches Bild », dans *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, dans *Gesammelte Schriften* 16, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1978, p. 382-409.
- — —, « Stravinski. Une image dialectique », dans *Quasi una fantasia*, trad. Jean-Louis Leleu avec la collaboration d'Olga Hansen-Love et de Philippe Joubert, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1982, p. 161-191.
- BÜRGER, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- — — et Christa BÜRGER, *la Prose de la modernité*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck (Esthétique), 1994.