

NICOLAS HEIMENDINGER

## Bürger, Jauss, Adorno : réinventer l'avant-garde dans l'Allemagne des « années 68 »

Depuis sa parution en 1974, la *Théorie de l'avant-garde*<sup>1</sup> de Peter Bürger constitue une référence théorique centrale dans les débats autour de la notion d'avant-garde et a d'ailleurs contribué de manière décisive au développement d'*avant-garde studies*.<sup>2</sup> L'avant-garde, avance Bürger, est une critique du statut d'autonomie qui caractérise l'art dans la société bourgeoise et qui conditionne, en le séparant de la vie pratique, son absence d'effet social : c'est là le stade de l'« esthétique », atteint à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et qu'incarnent par excellence les doctrines de l'art pour l'art. Les avant-gardes dites « historiques », celles de l'entre-deux-guerres, sont le moment de dépassement, au sens hégélien du terme, de cette situation devenue aporétique et, dans le même mouvement, une critique de l'appauvrissement et de l'aliénation du monde vécu que produit ce confinement de l'expérience esthétique à une sphère artistique autonome – « l'institution art », dans la terminologie de Bürger. Elles visent non pas à revenir à un art hétéronome, à la manière de l'art sacré prémoderne ou de l'art de propagande contemporain, mais à libérer le potentiel émancipateur de l'expérience esthétique : à « réintégrer l'art à la pratique de la vie ».<sup>3</sup>

Dans un autre article,<sup>4</sup> j'ai montré que l'influence internationale des thèses de Bürger tenait notamment à leur transposition dans les débats états-uniens sur le postmodernisme au début des années 1980. Traduite en anglais en 1984, la *TA* a permis, dans ce contexte, de contester la définition formaliste de l'avant-garde qu'avait imposée Clement Greenberg outre-Atlantique depuis la fin des années 1930 et, en même temps, d'offrir une alternative à une version désengagée de l'art postmoderniste. Si cette lecture n'est pas sans intérêt ni pertinence, elle ne rend que très imparfaitement compte des objectifs que poursuit l'ouvrage lors de sa parution en République fédérale d'Allemagne (RFA). C'est ce contexte que vise à reconstituer l'article qui suit.

Ce retour historique doit aussi permettre d'expliquer le caractère paradoxal de la réception de la *TA*. Contrairement à celle de Greenberg, la définition de l'avant-garde de Bürger n'a pas fait école : elle n'est jamais citée qu'au prix de réserves, de correctifs, voire de franches critiques. L'une des premières recensions de l'ouvrage parue aux États-Unis, sous la plume de l'influent critique d'art Benjamin Buchloh, est bien sévère : « on aurait souhaité que Bürger prenne conscience de l'absurdité patente qu'il y a à réduire l'histoire des pratiques d'avant-garde au XX<sup>e</sup> siècle à une préoccupation primordiale. »<sup>5</sup>

C'est qu'en réalité, la *TA* vise moins à définir le concept d'avant-garde qu'à renouveler les méthodes d'analyse de l'œuvre littéraire et la compréhension du caractère social

de l'art à l'époque moderne – ou plutôt, il conditionne sa définition de l'avant-garde à une stratégie de positionnement dans les débats qui animent alors le champ des études littéraires et de la philosophie de l'art en Allemagne. C'est ce qui explique le caractère partiel et partial de cette définition, que Buchloh, comme beaucoup d'autres, reproche à Bürger. Pour autant, si cette théorie a pu susciter l'intérêt au-delà de ce contexte précis, c'est que les questions qui agitent la théorie de l'art et de la littérature au tournant des années 1970 en RFA concernent au premier chef les rapports entre art et politique. En proposant le modèle, largement utopique, d'une alliance sans compromission entre rupture artistique et révolution politique, la *TA* renoue avec une aspiration qui traverse toute l'histoire des avant-gardes – bien que qu'elle ne la résume pas, ni ne s'y réduise.

### **Crise et renouvellements des études littéraires à la fin des années 1960**

« Ce livre offre plus que son titre ne le laisse supposer », écrit dans un compte-rendu pour *Poetica* Hans Ulrich Gumbrecht.<sup>6</sup> Werner Martin Lüdke souligne quant à lui « la double prétention de la *Théorie de l'avant-garde*, qui doit être lue telle que son titre l'annonce, mais aussi, en même temps, comme une contribution à l'esthétique matérialiste ». <sup>7</sup> C'est d'ailleurs moins la définition de l'avant-garde de Bürger qui est discutée en RFA dans les années 1970 – définition que même les détracteurs de l'ouvrage semblent trouver convaincante<sup>8</sup> – que la tentative de refondation méthodologique des études littéraires qui la sous-tend, comme l'observe Bürger lui-même rétrospectivement : « si nous jetons aujourd'hui un regard sur les discussions que le livre provoqua à sa publication, il apparaît clairement qu'elles se préoccupaient moins en premier lieu de la définition de l'avant-garde que de questions de méthodologie. Même son auteur comprenait la *Théorie de l'avant-garde* avant tout comme une tentative pour poser les fondations d'une science matérialiste de la culture. »<sup>9</sup>

Cette réception doit être resituée dans le contexte du *Methodenstreit* qui agite alors les études littéraires en RFA et dont le problème de l'avant-garde apparaît comme un sous-produit. Cette crise méthodologique est indissolublement liée aux mutations sociales qui affectent alors le monde universitaire : la massification de l'enseignement supérieur – les étudiants en littérature passent de 5000 au début des années 1950 à 60 000 en 1980<sup>10</sup> – conjugue ses effets avec ceux des mobilisations politiques de la fin des années 1960. Celles-ci reposent en RFA presque exclusivement sur les mouvements étudiants qui ne parviennent pas, comme en France, à s'associer à la classe ouvrière.<sup>11</sup> Cette situation fait de l'université à la fois le cadre et l'enjeu les plus immédiats des mouvements antiautoritaires.

Les études littéraires sont un terrain privilégié pour ces contestations. Celles-ci dénoncent le conservatisme à la fois théorique et politique de la discipline et le refoulement du passé nazi de certaines de ses grandes figures, comme Benno von Wiese. Sur le fond, ces critiques s'accordent de manière très générale autour d'une dénonciation de ce qui prend alors le nom de *werkimmanente Interpretation*. Si la prédominance d'une tendance internaliste ou « immanente » dans les études littéraires depuis 1945 est indéniable,<sup>12</sup> la *werkimmanente Interpretation* constitue cependant moins une position théorique revendiquée qu'une figure-repoussoir, définie après-coup par les partisans d'un renouvellement de la discipline. Elle agrège des noms et des approches théoriques – d'Emil Staiger

à Käte Hamburger<sup>13</sup> – qui n'ont guère d'autre trait commun que d'être indistinctement rejetés par la frange réformatrice des chercheurs en littérature.<sup>14</sup> Bien que sa fonction soit donc moins descriptive que polémique, la notion de *Werkimmanente Interpretation* a l'intérêt d'indiquer en creux le postulat minimal partagé par les différentes composantes du camp des rénovateurs : le projet d'articuler l'interprétation et l'histoire des œuvres avec un « extérieur » social, dont la définition exacte ainsi que les modalités de la relation aux œuvres font l'objet de positions variées selon les auteurs.

### **L'avant-garde comme critique de l'esthétique de la réception**

La politisation du champ universitaire conduit à une réévaluation des approches marxistes de l'art et de la littérature, qui constitue le premier facteur de changement dans les études littéraires, tout en les ouvrant à d'autres disciplines – la philosophie au premier chef – et aux milieux intellectuels et militants de la *Neue Linke*. L'esthétique de la réception, dont Hans Robert Jauss est la figure de proue, constitue une seconde source de renouvellement pour la *Literaturwissenschaft*, née quant à elle au sein de la discipline, sous la forme d'une doctrine mieux définie que la vaste constellation des théories marxistes de l'art, plus hétérogènes et souvent antagoniques.

Ces deux pôles de rénovation ne constituent cependant pas des camps hermétiques et opposés. Théoriciens marxistes et tenants de l'esthétique de la réception se retrouvent tout d'abord dans une « forme de “provocation” à l'égard de la théorie littéraire traditionnelle », comme le note Isabelle Kalinowski.<sup>15</sup> Surtout, parce qu'elles sont toutes les deux porteuses d'avantages spécifiques, la plupart des auteurs cherchent moins à s'attaquer frontalement au pôle dont ils sont les plus éloignés qu'à en intégrer les apports pour présenter leur propre contribution comme conciliation ou dépassement des contraires. C'est l'un des grands motifs du discours de Jauss, qui promeut l'esthétique de la réception, à la fin des années 1960, comme un paradigme révolutionnaire, capable de surmonter l'opposition entre formalisme et marxisme – en partant plutôt du premier terme pour aller vers le second.

C'est également, de manière symétrique, la stratégie de Bürger. Celui-ci est en 1974 un jeune professeur de littérature romane nommé depuis peu au sein de la nouvelle et très politisée Université de Brême. Lorsqu'il fait paraître la *TA*, il situe le point de départ de sa « théorie critique de la littérature » dans les « conceptions [...] les plus avancées » de l'époque, dont « l'herméneutique [...] fait incontestablement partie ».<sup>16</sup> Le livre s'ouvre ainsi sur une longue discussion des thèses de Hans-Georg Gadamer et des objections que lui a adressées Jürgen Habermas dans *Connaissance et intérêt*,<sup>17</sup> qui doivent former, selon Bürger, le « point de départ d'une herméneutique critique »<sup>18</sup> : cette confrontation constructive entre le « conservateur Gadamer » et le représentant de la nouvelle génération de l'École de Francfort ne peut manquer d'apparaître comme une analogie de sa propre position dans le champ des études littéraires, corrigeant et reprenant dans une perspective matérialiste et critique les thèses de l'esthétique de la réception.

### **L'esthétique de la réception, à l'avant-garde de la théorie littéraire**

*Vérité et Méthode*,<sup>19</sup> que Gadamer fait paraître en 1960, constitue en effet l'une des deux principales sources sur lesquelles s'appuient Jauss et les auteurs associés à l'École de

Constance. L'apport principal de Gadamer tient à la critique de la prétention à l'objectivité scientifique dans l'interprétation des textes, par la mise en lumière de la participation de l'interprétant à la constitution du sens. La subtilité de Jauss consiste à reprendre cette approche de l'acte de lecture en corrigeant ses penchants conservateurs : la réhabilitation par Gadamer du « préjugé » contre l'objectivité et la méthode scientifiques, de même que l'assimilation de l'opération herméneutique à une « fusion des horizons » passé et présent, tendent en effet à marginaliser toute possibilité de prise de distance critique au profit d'une survalorisation de la tradition.<sup>20</sup>

C'est la relecture des formalistes russes,<sup>21</sup> pourtant exemples mêmes de « l'idéal scientifique historiciste et positiviste »<sup>22</sup> que rejetait l'anti-méthode de Gadamer, qui permet à Jauss de compléter et corriger les thèses de celui-ci. Jauss s'intéresse tout particulièrement à leurs textes tardifs consacrés à « l'évolution littéraire »,<sup>23</sup> dans lesquels la notion fondamentale d'« écart poétique » est réinterprétée de manière diachronique et non plus seulement synchronique : autrement dit, l'écart poétique ne désigne plus seulement la différence entre langue quotidienne et langue poétique qui fonde, selon les formalistes, la « littérarité » d'un texte, mais un décalage interne à l'histoire littéraire et sans cesse rejoué, entre les formes consacrées qui tendent à se banaliser et les formes nouvelles qui les contestent et revitalisent la littérature de leur temps.

Chez Jauss, la dialectique abstraite des formalistes russes entre formes traditionnelles et formes novatrices est désormais incarnée par des lecteurs concrets, historiquement et socialement déterminés. L'« écart esthétique », comme l'appelle Jauss, est alors redéfini comme la distance entre l'horizon d'attente du public, dans lequel se coagulent les conventions artistiques en vigueur à un moment donné, et « l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un "changement d'horizon" ». <sup>24</sup> Tout en rompant avec le strict objectivisme des formalistes, l'esthétique de la réception prétend donc bien fournir des critères objectifs pour le travail herméneutique : l'historien de la littérature ne doit pas se fondre passivement dans le flux de la tradition des interprétations, mais bien reconstituer l'histoire des horizons dans lesquels ont pris place les réceptions d'un texte, c'est-à-dire « formuler objectivement ces systèmes de références correspondant à un moment de l'histoire littéraire ». <sup>25</sup>

Le *Literaturwissenschaftler* devient ainsi un interprète-récepteur actif, à l'écart aussi bien de la neutralité revendiquée des formalistes que du traditionalisme de l'herméneutique gadamérienne : il peut viser « d'une part – contre l'objectivisme de l'école positiviste – la recherche délibérée de nouveaux canons artistiques, et d'autre part, corollairement – contre le néoclassicisme sécrété par l'étude de la tradition – le réexamen critique, sinon la destruction des canons littéraires hérités du passé ». <sup>26</sup> Ces positions méthodologiques se doublent donc d'un engagement plus proprement artistique, puisqu'elles font de l'écart entre l'œuvre et l'horizon d'attente contemporain, non seulement l'unité de scansion de l'histoire littéraire, mais aussi un critère de qualité :

« l'écart entre l'horizon d'attente et l'œuvre [...] détermine, pour l'esthétique de la réception, le caractère proprement artistique d'une œuvre littéraire : lorsque cette distance diminue et que la conscience réceptrice n'est plus contrainte à se réorienter vers l'horizon d'une expérience encore inconnue, l'œuvre se rapproche du domaine de l'art "culinaire", du simple divertissement. » <sup>27</sup>

D'autre part, cette combinaison originale entre la *Wirkungsgeschichte* inspirée de Gadamer et la théorie de l'évolution littéraire des formalistes russes vise à surmonter un défaut pourtant commun aux deux approches : elle doit élargir l'herméneutique littéraire au-delà d'une analyse strictement « immanente » des œuvres et établir la littérature comme fait social. Le lecteur est érigé en effet au statut de pivot entre histoire littéraire et « histoire générale » : dans la mesure où celui-ci est porteur tout à la fois de déterminations sociales et de conventions esthétiques intériorisées, apparaît la possibilité d'une articulation entre évolutions des formes artistiques et histoire sociale qui ne soit pas une simple réduction de l'une à l'autre. Les conditions sociales d'existence n'affectent qu'indirectement les formes artistiques, par le biais de l'horizon d'attente qu'elles contribuent à façonner. Réciproquement, les mutations de cet horizon d'attente sous l'influence de nouvelles œuvres redéfinissent, même modestement, la formation des normes et des institutions collectives : « la fonction sociale de la littérature ne se manifeste dans toute l'ampleur de ses possibilités authentiques que là où l'expérience littéraire du lecteur intervient dans l'horizon d'attente de sa vie quotidienne, oriente ou modifie sa vision du monde et par conséquent réagit sur son comportement social. »<sup>28</sup>

Comme beaucoup de commentateurs l'ont remarqué, Jauss n'a pas suivi les conséquences qui semblaient s'imposer après de telles prémisses et a rapidement abandonné la perspective d'une étude sociohistorique des publics littéraires, en « attribu[ant] à l'horizon d'attente intra-littéraire (les signaux du texte) la priorité face à l'horizon extra-littéraire ».<sup>29</sup> En ce sens, l'esthétique de la réception peut être interprétée comme un compromis entre une volonté de préserver l'herméneutique littéraire et la pression exercée par les théories marxistes dans « le champ intellectuel allemand de l'après-68 ».<sup>30</sup> Sous cet angle-là, la prise de position de Jauss a largement réussi : cette « réécriture de la théorie de l'évolution des formalistes russes d'un point de vue herméneutique »<sup>31</sup>, comme la décrit Bürger lui-même en 1978, fait de Jauss la pointe la plus avancée de la discipline à partir de 1967. « Dans le début des années 70, en Allemagne, on ne pouvait pas ne pas se définir par rapport à l'esthétique de la réception. »<sup>32</sup>

### **Une critique marxiste de l'esthétique de la réception ?**

De fait, si la confrontation avec l'École de Constance reste implicite dans la *TA*,<sup>33</sup> l'introduction et le premier chapitre de l'ouvrage, dont certains arguments peuvent sembler obscurs aujourd'hui, doivent se lire pour partie comme une réponse d'un point de vue marxiste à la critique de l'objectivisme historiciste qu'a développée Gadamer et que Jauss a transposée dans les études littéraires.<sup>34</sup> Cette lecture s'impose d'ailleurs avec une certaine évidence pour les participants aux débats théoriques de l'époque, à l'instar de Gumbrecht, qui souligne que « l'insistance (tout à fait fondée) sur l'importance de l'"institution art" » est ce qui distingue les « cadres théoriques et méthodologiques » de Bürger d'une « esthétique de la réception à tendance phénoménologique ».<sup>35</sup>

Le concept d'« institution art », qui « 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 »,<sup>36</sup> constitue en effet la grande opération stratégique et la principale originalité théorique de la *TA*. Concept surdéterminé, « l'institution art » est, comme le résume Lüdke, le « carrefour vers lequel convergent tous

les axes », <sup>37</sup> permettant à Bürger de distinguer son approche du fait littéraire et artistique aussi bien des thèses de Jauss et des formalistes que des marxistes classiques ou « francfortois », comme on le verra ensuite.

Il est d'ailleurs explicitement présenté comme l'instrument d'une auto-légitimation des thèses de l'auteur. En effet, selon une logique hégéliano-marxiste revendiquée, « ce n'est qu'à partir du moment où l'art parvient au stade de l'autocritique que la "compréhension objective" des époques passées du développement de l'art devient possible. » <sup>38</sup> Le moment avant-gardiste des années 1910-1920 constituant ce stade de l'« autocritique » de l'art, « en conséquence c'est à partir des avant-gardes qu'il est possible de saisir les stades antérieurs du développement du phénomène art dans la société bourgeoise. » <sup>39</sup> À ce stade du raisonnement, la *TA* se trouve donc redéfinie comme une théorie de l'art après l'avant-garde – une théorie post-avant-gardiste de l'art. Bürger se présente comme la contrepartie, sur le plan théorique, du mouvement accompli, sur le plan artistique, par les avant-gardes : la mise au jour de l'art comme institution.

Que ce fondement méthodologique soit aussi un critère pour juger de la pertinence d'une proposition théorique est exprimé plus clairement dans un texte contemporain de Bürger : « s'il est vrai qu'il existe une telle relation entre l'évolution de l'objet et l'élaboration de la théorie, la question à savoir : de quel état de développement de l'art ou bien de la littérature part une théorie, peut devenir un critère important dans l'évaluation des théories en général. » <sup>40</sup> Ce raisonnement permet à Bürger de rejeter les thèses de Theodor Adorno et de Georg Lukács au motif qu'elles « ont aujourd'hui une signification déjà historique [...] et rest[ent] limitée[s] aux moyens artistiques et aux changements de type d'art [...] qui leur sont liés » <sup>41</sup> : elles sont, autrement dit, dépassées. C'est à peu près le même argument que Bürger oppose à l'esthétique de la réception dans l'introduction à l'édition états-unienne de la *TA* : « S'il pouvait être montré, par exemple, que ce qui correspond à l'esthétique de la réception (*Rezeptionsästhetik*) est ce stade de développement de l'art dans la société bourgeoise que nous appelons Esthétisme, alors une théorie de l'évolution littéraire formulée sur cette base devrait être mise en cause comme une inadmissible généralisation méta-historique. » <sup>42</sup> Autrement dit, Bürger propose d'identifier l'esthétique de la réception à l'expression théorique du stade de développement de l'art antérieur aux avant-gardes – manière de se situer lui-même une, voire deux étapes en avant de l'esthétique de la réception.

Plus généralement, Bürger reproche à Jauss d'ignorer l'historicité des modes de réception eux-mêmes – ce que le concept d'« institution art » se propose au contraire de saisir en retraçant les étapes de l'individualisation du rapport aux œuvres d'art dans la société bourgeoise. C'est, en somme, une manière de prendre la nouvelle herméneutique littéraire à son propre jeu, en poussant encore d'un cran l'historicisation de la position de l'interprète et la critique de toute catégorie à prétention supra-historique. À travers cet argument, Bürger rejoint également une critique plus classiquement marxiste de l'esthétique de la réception, qui consiste à lui reprocher une approche encore trop internaliste des œuvres littéraires au détriment de l'étude des « événements historiques réels » <sup>43</sup> et des structures sociales dans lesquelles s'inscrivent leur production et leur diffusion : dans la mesure où « l'œuvre d'art n'agit pas simplement d'elle-même, et que son impact est bien davantage déterminé de manière décisive par l'institution au sein de laquelle l'œuvre

fonctionne », <sup>44</sup> « on peut aboutir à l'importante perspective méthodologique au terme de laquelle la périodisation du développement artistique doit faire appel à ce qui se produit dans le champ de l'institution art, plutôt que dans celui des transformations du contenu de l'œuvre individuelle ». <sup>45</sup>

Le concept d'« institution art » permet ainsi de repousser l'esthétique de la réception du côté de la *werkimmanente Interpretation*, que Jauss prétendait pourtant dépasser et vers laquelle il semble lui-même faire retour en admettant, en 1975, privilégier à « l'horizon d'attente social » la reconstitution de « l'horizon d'attente littéraire impliqué par l'œuvre ». <sup>46</sup> Bürger a beau jeu d'en conclure qu'« à rebours de son intention déclarée – l'esthétique de la réception “ne doit et ne peut en aucun cas servir à rendre à l'art et à la littérature une histoire autonome” – Jauss en revient toujours à une histoire autonome de la littérature ». <sup>47</sup>

### Politiser la modernité artistique

Pour autant, Bürger tend à identifier l'« institution art » à la fonction de l'art telle qu'une société donnée se la représente, excluant ainsi toute étude empirique de l'organisation concrète de la production et de la réception des œuvres, ce qui « accentue le problème de la fondation matérielle que la théorie de Bürger cherche à établir », selon Peter Uwe Hohendahl. <sup>48</sup> Autrement dit, son modèle historiographique se rapproche d'une simple histoire des idées relatives à la finalité de l'art – à peine moins idéaliste, donc, que les propositions de l'esthétique de la réception. De ce point de vue, Bürger recule, comme Jauss, devant le déplacement de l'analyse littéraire sur le terrain historique et sociologique que semble pourtant impliquer la critique de la *werkimmanente Interpretation*. <sup>49</sup>

La différence principale du modèle de Bürger vis-à-vis de l'esthétique de la réception réside donc moins dans l'opposition entre une méthode idéaliste et une méthode matérialiste, comme lui-même l'affirme, que dans le passage de l'approche « interactionniste » <sup>50</sup> que partagent la plupart des théoriciens de la réception à une approche radicalement holiste. La notion d'horizon d'attente semble en effet considérer les conventions littéraires comme le produit des interactions interindividuelles entre auteurs et lecteurs médiatisées par les œuvres, là où Bürger considère que les techniques et les effets des œuvres sont fondamentalement prédéterminées par le stade historique atteint par l'« institution art ». Bürger établit même une séparation étonnamment hermétique entre œuvres individuelles et « institution art », au point que Lüdke la considère « comme la véritable innovation de Bürger, qui est essentiellement d'ordre méthodologique ». <sup>51</sup> Elle conduit en effet à déplacer le niveau d'historicisation de l'art et de la littérature : là où l'esthétique de la réception reste très proche du modèle formaliste, s'attachant surtout à suivre l'évolution des normes littéraires à travers les œuvres, sans jamais l'ouvrir à une histoire des facteurs sociaux déterminant l'horizon d'attente d'une époque, Bürger affirme quant à lui que l'« institution art » détermine unilatéralement les œuvres individuelles, de sorte que l'histoire littéraire doit s'ordonner autour des grandes transformations des cadres institués de production et de réception des œuvres.

La radicalité de cette disjonction entre œuvres et « institution art », difficile à défendre en tant que telle, ne s'explique que parce qu'elle permet de fonder le « *Sonderstatus* » <sup>52</sup> des avant-gardes historiques, premières à renverser le sens de la détermination, en se

retournant contre les contraintes jusqu'alors inconscientes et implacables qu'exerce l'« institution art » sur les œuvres : « 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. »<sup>53</sup> Autrement dit, l'avant-garde ne doit pas essentiellement être comprise comme innovation artistique – écart vis-à-vis de l'horizon d'attente du public – mais comme une critique plus radicale des conditions de production et de réception de l'œuvre d'art et, partant, du confinement des valeurs émancipatrices de l'art dans une sphère hermétiquement séparée du reste de la vie sociale. Le concept d'« institution art » permet donc à Bürger de rejeter l'esthétique de la réception à un stade pré-avant-gardiste de l'art, mais aussi et surtout, d'élaborer, sous le mot d'avant-garde, un type de rupture artistique qui ne se limite pas à un écart aux conventions littéraires, pouvant tout au mieux enrichir la « vision du monde » de quelques lecteurs, mais entend révolutionner la société dans son ensemble.

### **Concilier autonomie et fonction sociale de l'art : apports et limites de l'École de Francfort**

#### **Une critique du « marxisme vulgaire »**

Cette dernière remarque indique assez la proximité de Bürger vis-à-vis des théories de l'art et de la littérature d'inspiration marxiste. Néanmoins, ses positions sont autant motivées par le rejet d'une certaine vulgate marxiste que par la critique de la *werkimmanente Interpretation* – comme il l'explique lui-même :

« Rebuté par les “dérivations” des œuvres d'art à partir de la base socioéconomique par les marxistes vulgaires, dans lesquelles l'analyse formelle était habituellement négligée, il [*l'auteur de la TA*] s'était convaincu [...] qu'une approche scientifique nécessitait avant tout de dégager le lieu historique à partir duquel le développement de l'art dans la société bourgeoise pourrait être compris. L'accent mis sur le développement immanent de l'art sous le signe de la doctrine de l'autonomie, que l'auteur établissait contre les divers dogmes marxistes qui circulaient à cette époque au sein de l'université nouvellement fondée de Brême, s'expliquent dans ce contexte. »<sup>54</sup>

L'affaiblissement des positions marxistes dans le champ intellectuel ouest-allemand (et international) à partir des années 1980 tend en effet à occulter les divergences entre les différentes tendances qui s'en réclamaient auparavant et à minorer l'importance du front qui opposait dans les études littéraires une partie de la Nouvelle Gauche au marxisme orthodoxe. Or l'élaboration d'une théorie littéraire marxiste de troisième voie, si l'on peut dire, à distance aussi bien de la « théorie traditionnelle » que de tout réductionnisme social, constitue l'orientation déterminante du travail de Bürger comme de nombreux autres théoriciens de sa génération.

Dans ce contexte, son originalité relative repose, là encore, sur le concept d'« institution art ». L'insistance sur l'indépendance de l'« institution art » vis-à-vis des œuvres individuelles, qui le distingue notamment de l'esthétique de la réception, a pour contrepartie l'affirmation de son autonomie vis-à-vis des autres sphères d'activités sociales. Autrement dit, le concept d'« institution art » doit permettre de faire émerger un niveau intermédiaire

d'analyse et de scansion de l'histoire de la littérature, en rupture aussi bien avec l'approche « internaliste » de l'évolution littéraire qu'avec toute réduction du fait littéraire à son « infrastructure » sociale.

Outre le « marxisme vulgaire », une telle prise de position vise différents noms associés à la « théorie du reflet » : Bürger discute cette notion dans plusieurs textes contemporains, en visant les thèses sur l'art et la littérature de Lukács, de Lénine, de Thomas Metscher – alors son collègue à Brême – ou encore de Lucien Goldmann.<sup>55</sup> Dans la *TA*, c'est, de manière plus inattendue, à partir d'une critique du déterminisme technologique de Walter Benjamin – dont il se réclame par ailleurs – que Bürger met en cause toute relation non médiatisée entre histoire des œuvres et évolutions sociales. Plutôt qu'un « modèle d'explication pseudo-matérialiste », qui lierait mécaniquement transformations techniques (apparition de la photographie et du cinéma) et évolutions artistiques (désacralisation de l'œuvre d'art unique), le concept d'aura doit servir de point d'appui pour dégager le caractère institutionnel et historique des modes de réception de l'œuvre d'art : le passage de « la perception contemplative, caractéristique de l'individu bourgeois » à la perception « distraite et rationnellement contrôlée » qui « caractérise les masses ». <sup>56</sup> Bürger en conclut que « la périodisation de l'histoire de l'art ne peut [...] pas se régler simplement sur celle de l'histoire des transformations sociales et de leurs phases de développement, mais que c'est bien au contraire la tâche des sciences de la culture de mettre en évidence les grands bouleversements qui se produisent dans le développement de son objet. » <sup>57</sup>

La volonté de rompre avec l'histoire sociale de l'art et de la littérature au sens traditionnel le conduit ainsi à accorder une indépendance sans doute excessive au plan de l'« institution art » par rapport au reste de la société, comme le remarque Gumbrecht, pourtant peu suspect de marxisme dogmatique : « l'impression qui se forme est que l'auteur est allé un peu trop loin dans le détachement de l'histoire de l'art vis-à-vis des développements des autres systèmes sociaux, bien que son point de départ, l'évitement des tentatives d'interprétation du marxisme vulgaire, soit tout à fait justifié. » <sup>58</sup> La critique que lui adresse son collègue Thomas Metscher, quant à lui marxiste orthodoxe, explicite bien les termes du désaccord :

« Malgré une réflexion sur la société bourgeoise, le développement de l'art est décrit [par Bürger] [...] comme un processus extérieur à la lutte des classes et conceptualisé après tout comme un processus immanent de développement de l'art bourgeois [...]. Au contraire de Bürger, je tire les critères pour la détermination de la forme la plus développée du phénomène art de la question suivante : comment l'art du présent se comporte vis-à-vis et au sein de la forme la plus développée du conflit de classes. L'art du réalisme socialiste vaut pour moi comme la forme la plus développée de l'art du présent [...] : c'est l'art de la formation sociale la plus développée du présent et des forces sociales historiquement déterminantes de notre temps. » <sup>59</sup>

Comme le montrent ces considérations, l'enjeu théorique et méthodologique, qui se cristallise autour du degré d'autonomie à accorder au fait artistique et à son développement historique, dépend d'un second terrain de bataille, plus normatif, quant au type d'art qu'une esthétique marxiste se doit d'embrasser. Pour Bürger, la théorie de l'art de Lukács est avant tout motivée par un effort de légitimation du parti-pris anti-avant-gardiste qu'il partage avec les instances officielles à l'Est : « l'apport de Lukács à la formation de la

théorie du reflet [est] à chercher [...] dans son effort pour faire du concept de reflet un instrument dirigé contre l'art avant-gardiste ».<sup>60</sup>

Bürger et Metscher rejouent ici un ancien affrontement, celui de l'*Expressionismus-debatte* des années 1930, qui fait l'objet d'une redécouverte dans les années 1970 en RFA.<sup>61</sup> Ce débat avait opposé Lukács à Ernst Bloch, Bertolt Brecht et, plus tard, à Adorno, qui tous défendaient la valeur à la fois artistique et politique de l'avant-garde contre ses condamnations à l'Est. Si Bürger présente sa position comme un dépassement de cette opposition, à distance égale de ses deux termes, son choix d'une analyse sociale de l'œuvre d'art, informée par la théorie marxiste et orientée par un engagement progressiste, qui ne soit pas néanmoins anti-avant-gardiste sur le plan artistique, le situe clairement du côté des penseurs de l'École de Francfort.

### Repartir d'Adorno

En ce sens, la *TA*, plus qu'un travail académique de conceptualisation de l'avant-garde, plus encore qu'une prise de position dans les questionnements méthodologiques qui agitent la *Literaturwissenschaft*, est orientée par un effort pour satisfaire et légitimer théoriquement l'aspiration à une alliance entre avant-gardisme artistique et avant-gardisme politique – un « projet utopique », qui, comme le rappelle Bürger, a regagné en actualité « quand les slogans surréalistes ont commencé à essaimer sur les murs de Paris en mai 1968 ».<sup>62</sup> Or, là où l'esthétique de la réception apparaît favorable aux innovations artistiques, mais en les isolant plus ou moins complètement de leurs déterminants sociaux comme de leurs implications politiques, l'esthétique marxiste orthodoxe se présente comme « conservat[rice] dans le domaine de la culture »<sup>63</sup> au nom du progrès social. C'est ce qui fait tout l'intérêt de l'esthétique de l'École de Francfort pour cette nouvelle génération d'intellectuels engagés ouest-allemands et, dans cette perspective, l'apport d'Adorno est un jalon d'autant plus incontournable que sa *Théorie esthétique* paraît de manière posthume en 1970.

Adorno y articule par un mouvement dialectique original l'adhésion à la modernité artistique et la défense du potentiel critique de l'art. Non seulement il affirme « le double caractère de l'art comme autonomie et *fait social* »,<sup>64</sup> mais il situe paradoxalement la socialité même de l'art dans l'écart que celui-ci maintient vis-à-vis de la société : « l'art n'est social ni à cause du mode de sa production [...], ni par l'origine sociale de son contenu thématique. Il le devient beaucoup plus par la position antagoniste qu'il adopte vis-à-vis de la société, et il n'occupe cette position qu'en tant qu'art autonome. »<sup>65</sup> Ou, sous une forme plus ramassée : « l'art est l'antithèse sociale de la société ».<sup>66</sup>

Cette théorie sociale négative de l'art, si l'on peut dire, s'oppose radicalement aux tenants du réalisme socialiste. Adorno insiste tout à la fois sur le caractère médiatisé du rapport de l'art à la société et sur la centralité de la forme pour toute esthétique : non seulement la forme fonde l'existence même de l'art – elle est « la cohérence des artefacts – aussi antagoniste et brisée soit-elle – par laquelle toute œuvre d'art réussie se sépare du simple étant »<sup>67</sup> – mais c'est essentiellement dans la médiation de la forme que doit être cherché le rapport spécifique de l'œuvre d'art à la réalité sociale. Là où le marxisme orthodoxe voit dans le travail formel au mieux un ornement ajouté à la représentation de la réalité objective, au pire un retranchement solipsiste et fallacieux de l'artiste hors du

monde social, Adorno conçoit la forme comme le point de rencontre entre la subjectivité de l'expression formatrice de l'artiste et l'objectivité du matériau formé. Or, « le matériau n'est pas un matériau naturel, même s'il apparaît ainsi aux artistes. Il est au contraire totalement historique »<sup>68</sup> et « tout ce en quoi la force productive se trouve incluse et sur quoi elle s'exerce, sont des sédiments ou des empreintes des rapports sociaux de production ».<sup>69</sup> C'est bien en ce sens que « la forme, la cohérence esthétique qui relie tous les éléments singuliers, représente dans l'œuvre le rapport social ».<sup>70</sup>

En conséquence, le réalisme socialiste constitue à la fois une « régression esthétique »<sup>71</sup> et une illusion trompeuse, en contradiction avec ses prétentions affichées : « Kafka, chez qui le capitalisme monopolitistique n'apparaît que de loin, codifie plus fidèlement et puissamment dans le rebut du monde administré ce qui arrive aux hommes placés sous l'emprise totale de la société que ne le font les romans traitant de la corruption des trusts industriels. »<sup>72</sup> Plus grave encore pour Adorno, c'est une manière de se rendre complice de la domination et d'assujettir l'art à l'ordre social auquel sa nature l'oppose, au sens où le réalisme socialiste – comme l'art engagé – adopte vis-à-vis de l'art une logique instrumentale en lui imposant une fin hétéronome. En ce sens, la défiance de l'esthétique marxiste orthodoxe vis-à-vis de la forme et son asservissement à des fins politiques ne représentent pas seulement une condamnation de l'existence de l'art en tant que tel, elles n'indiquent pas seulement une profonde méconnaissance de l'élément dans lequel se médient et se cristallisent véritablement les rapports sociaux dans l'œuvre d'art, c'est aussi et surtout la neutralisation du seul pouvoir authentiquement critique de l'art : « l'instrumentalisation de l'art vient saboter sa protestation contre l'instrumentalisation ».<sup>73</sup>

C'est pourquoi Adorno adopte une position ambivalente vis-à-vis de « l'art pour l'art ».<sup>74</sup> Certes, ces œuvres qui prétendent n'être dirigées que par une pure loi formelle immanente « sont idéologiques [...] en ce qu'elles posent *a priori* un élément spirituel comme quelque chose d'indépendant des conditions de sa production » ; mais cet idéalisme est en même temps la condition de « leur vérité sociale ».<sup>75</sup> Le déni du caractère social de l'art est en quelque sorte le mal nécessaire à endosser pour échapper à l'aliénation dans une société de plus en plus complètement gouvernée par une logique d'échange généralisé. Le fétichisme de la forme dans l'art est le négatif (et la négation) de l'occultation de la valeur d'usage par la valeur d'échange dans les sociétés capitalistes avancées<sup>76</sup> : le lieu d'une résistance à la dégradation de toute chose et de toute personne en moyen – résistance, donc, à l'extension indéfinie de la raison instrumentale, par la poursuite d'une fin entièrement pour elle-même, qui ne soit pas le moyen d'autre chose, qui ne réponde à aucune demande d'utilité sociale, et dont le produit absolument singulier ne soit substituable à aucun autre.

« En se cristallisant comme chose spécifique en soi au lieu de se conformer aux normes sociales existantes et de se qualifier comme "socialement utile", [l'art] critique la société par le simple fait qu'il existe [...]. Il n'y a rien de pur, de complètement structuré selon sa loi immanente qui ne critique pas implicitement ni ne dénonce la dégradation provoquée par une situation évoluant vers la société d'échange total : tout dans celle-ci n'existe que pour autre chose. »<sup>77</sup>

### **Du pessimisme adornien à l'utopie d'une révolution par l'art**

On saisit, à la lumière de cette analyse, ce que la *Théorie esthétique* peut avoir d'insatisfaisant, au moment de sa parution, pour les cercles intellectuels et artistiques liés à la *Neue Linke* : « les charges variaient, mais il y avait quasiment un consensus parmi les critiques du camp de gauche pour reconnaître que le dernier livre d'Adorno n'offrait pas la théorie matérialiste de l'art que tout le monde espérait. »<sup>78</sup> Les raisons en sont moins théoriques que politiques et esthétiques. Autant certaines naïvetés de l'art engagé ou les dérives doctrinaires du réalisme socialiste peuvent justifier une défense de l'autonomie de l'art, autant la condamnation *a priori* de toute contribution de l'art au changement social suscite l'hostilité de tous ceux qui tiennent à donner un contenu positif à la dimension critique et émancipatrice de l'art. L'esthétique négative d'Adorno paraît au contraire la circonscrire à une utopie abstraite, condamnée à l'impuissance : une simple « promesse de bonheur »,<sup>79</sup> sans espoir de réalisation, selon le mot de Stendhal qu'affectionne Adorno. La *Théorie esthétique* durcit même le ton dans des pages qui visent explicitement la « jeunesse contestataire » contemporaine : son programme d'un dépassement de l'art autonome vers l'engagement politique est qualifié de « verdict [...] totalitaire » et rapproché du fascisme<sup>80</sup> – ce qui trouble la légitimité à gauche du philosophe, dont les relations avec le mouvement étudiant ont été notoirement difficiles.<sup>81</sup>

La rupture est d'autant plus marquée que l'identification exclusive du potentiel critique de l'art à « sa protestation contre l'instrumentalisation » conduit Adorno à condamner, non pas seulement toutes les formes d'art politique, mais même l'action politique en tant que telle, par opposition à la seule critique authentique, purement passive et donc aporétique, que contient l'œuvre d'art autonome : « La critique que l'art exerce *a priori* est celle de l'activité en tant que cryptogramme de la domination. Selon sa forme pure, la praxis tend à réaliser ce que logiquement elle devrait faire disparaître. La violence lui est immanente et la maintient dans ses sublimations, tandis que les œuvres d'art, même les plus agressives, représentent la non-violence. »<sup>82</sup> « Adorno poursuit une stratégie d'hibernation dont à l'évidence la faiblesse réside dans le caractère défensif qu'elle adopte », comme le résume Habermas en 1972.<sup>83</sup>

Cette insatisfaction quant aux conséquences politiques de l'esthétique adornienne se double d'une mise en cause de ses prédilections artistiques : « la rigueur avec laquelle Adorno réduit le nombre d'œuvres exceptionnelles de notre siècle à quelques-unes (Proust, Kafka, Joyce et Beckett en littérature, Schönberg et l'école de Schönberg en musique) doit beaucoup à un concept d'art limité », note Bürger.<sup>84</sup> À l'orée des années 1970, ce corpus très exclusif paraît en effet moins avant-gardiste qu'à l'arrière-garde de l'« expérience de l'art contemporain »<sup>85</sup> que partage la nouvelle génération de théoriciens – et de leur réévaluation des avant-gardes les plus politisées ou transgressives du début du siècle, qu'avait oblitérée dans les années 1950 en RFA une vision quelque peu aseptisée de la modernité artistique et littéraire. « Les années 1960 en Allemagne de l'Ouest », explique Andreas Huyssen, « produisirent un changement majeur dans l'évaluation et l'intérêt d'un ensemble de modernes à un autre : de Benn, Kafka et Thomas Mann à Brecht, aux expressionnistes de gauche et aux écrivains politiques des années 1920, [...] de Schönberg et Webern à Eisler, de Kirchner et Beckmann à Grosz et Heartfield. »<sup>86</sup>

Or, les orientations théoriques d'Adorno s'accompagnent de critiques substantielles à l'encontre des avant-gardes de l'entre-deux-guerres (le surréalisme notamment<sup>87</sup>) ou des expérimentations contemporaines (comme le happening<sup>88</sup>). Alors qu'il tirait initialement sa légitimité d'une défense sans concession de l'art « le plus avancé », de telles condamnations tendent à le faire apparaître comme l'emblème d'une nouvelle espèce de conservatisme culturel, à côté de celui des « puritains de gauche et de droite » qu'il fustige, cristallisé autour de la défense d'une version du modernisme déjà consacrée, hermétique, élitiste et rétive à toute espèce de transgression des limites instituées de l'art – de quoi autoriser Bürger à critiquer, de manière provocatrice, « l'anti-avant-gardisme »<sup>89</sup> d'Adorno et à réévaluer par contraste, comme beaucoup de ses contemporains, l'esthétique de Benjamin, qui a elle pour « point de départ [...] l'interprétation de la praxis esthétique du dadaïsme et du surréalisme ».<sup>90</sup>

Bürger conteste donc moins les fondements théoriques de l'esthétique adornienne que les conséquences normatives qu'a cru devoir en tirer le philosophe, sur le plan politique et artistique : il ne s'agit pas de « nier la vérité de la théorie [d'Adorno] mais [de] situer ses limites historiques ».<sup>91</sup> L'objectif est, en premier lieu, d'apporter une légitimité théorique à un nouveau canon avant-gardiste, moins esthète et plus « anti-art » que celui d'Adorno, trop prompt à « tabouiser les déclarations politiques dans l'œuvre d'avant-garde ».<sup>92</sup> Ce changement de références artistiques n'est pas une simple affaire de goût opposant deux générations d'intellectuels, mais doit supporter « une autre façon de concevoir le dépassement de la dichotomie entre l'“art pur” et l'“art politique” »<sup>93</sup> que celle d'Adorno.

Le but, plus fondamentalement, est de conserver la conceptualisation par Adorno de l'art autonome comme négation d'une société régie par la raison instrumentale, tout en essayant de penser ce que pourrait être une libération de ce potentiel critique dans la réalité sociale – c'est-à-dire de sortir du cercle vicieux dessiné par Adorno, selon lequel toute aspiration à une action transformatrice de l'œuvre d'art revient, par principe, à assujettir l'art à une logique d'instrumentalisation à laquelle il s'oppose par nature. Toute la subtilité de la *TA* est d'envisager, non pas l'abolition de l'autonomie de l'art mais son « dépassement », non pas sa *réduction* au profit de l'engagement politique, mais au contraire son *extension* à la société tout entière :

« La rupture avec la société (la société de l'impérialisme) est au cœur des œuvres propres à l'esthétisme. Telle est la raison des tentatives répétées qui conduisent Adorno à en prendre la défense. L'intention des mouvements d'avant-garde peut être définie comme la tentative de transférer dans la pratique de la vie l'expérience esthétique (qui s'oppose à la praxis vivante) à laquelle l'esthétisme a donné naissance. Ce qui était entré le plus durement en conflit avec la rationalité instrumentale de la société bourgeoise était ainsi destiné à devenir un principe d'organisation de la vie. »<sup>94</sup>

L'avant-garde vise ainsi à une esthétisation de la vie ordinaire, non pas au sens affaibli d'un embellissement du cadre de vie, mais comme généralisation de la dimension émanicipatrice de l'expérience esthétique – seule expérience soustraite, selon Adorno, à la contrainte oppressive de la raison instrumentale – à toutes les autres formes d'expérience.<sup>95</sup> Il n'est guère besoin d'insister, à la lumière de ces analyses, sur le caractère utopique, voire franchement messianique d'une conception de l'avant-garde qui attribue

à quelques cercles d'artistes européens des années 1910-1920 la mission de révolutionner la nature même de l'expérience humaine dans les sociétés modernes, afin de la libérer de son assujettissement aux logiques utilitaires.

### Conclusion

L'avant-garde est donc le nom que donne Bürger à une solution, toute théorique, pour associer révolution artistique et révolution politique – d'où le caractère très restrictif de cette définition *ad hoc*, dont les limites descriptives comme les biais normatifs ont été soulignés par de nombreux auteurs. Néanmoins, en s'intéressant à la manière dont les innovations artistiques modernes pouvaient s'articuler à des projets de changement social, Bürger a mis en lumière une aspiration qui ne résume certes pas les avant-gardes, mais a traversé toute leur histoire depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. De ce point de vue, la TA a permis de remettre en cause l'assimilation simplificatrice de l'avant-garde à l'art pour l'art, qui a longtemps prévalu dans l'histoire, la sociologie et la théorie de l'art et de la littérature modernes.

Au-delà de cet intérêt historiographique, les séductions qu'a exercées la TA tiennent sans doute à l'analyse frappante que Bürger propose des contradictions auxquelles conduit l'autonomisation de l'art. Parce qu'elle soustrait les œuvres à tout impératif d'utilité sociale et de conformité aux conventions du goût commun, l'affirmation de la liberté de création menace d'enfermer les artistes modernes et contemporains dans un isolement social et un aristocratie culturelle, qui s'accordent mal avec les espoirs de changement et les intentions subversives qui sous-tendent en général leur contestation des normes et des institutions artistiques établies. Or, la solution imaginée par Bürger sous le nom d'avant-garde n'implique ni d'en rabattre sur l'autonomie artistique, ni d'abandonner l'aspiration à une efficacité sociale de l'art, mais fait au contraire de l'autonomie de l'art la clef d'une révolution totale, sociale et existentielle. Elle répond ainsi, dans l'espace idéal de la théorie, au désir profond de nombreux artistes et intellectuels, espérant abolir la tension, sans doute irréductible dans les faits, entre liberté artistique et valeurs démocratiques.

- 1 Abrégée TA dans la suite de l'article.
- 2 Wolfgang Asholt, Peter Bürger, Éva Forgács, Benedikt Hjartarson et Piotr Piotrowski, « The Future of Avant-Garde Studies: A European Round Table », *Journal of Avant-Garde Studies*, 1, no. 1, 2020, p. 115-150.
- 3 Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Cometti, Paris : Questions théoriques, 2013, p. 36.
- 4 Nicolas Heimendinger, « Avant-gardes et postmodernisme. La réception de la *Théorie de l'avant-garde* de Peter Bürger dans la critique d'art américaine », *Biens Symboliques* [En ligne], no. 11, 2022, URL : <http://journals.openedition.org/bssg/1214>.
- 5 Benjamin Buchloh, « Theorizing the Avant-Garde », *Art in America*, 72, no. 10, 1984, p. 19. Traduction de Nicolas Heimendinger.
- 6 Hans Ulrich Gumbrecht, « Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*. Rezension », *Poetica*, no. 7, 1975, p. 223-233.
- 7 W. Martin Lüdke, « Die Aporien der materialistischen Ästhetik – kein Ausweg ? Zur kategorialen Begründung von P. Bürgers "Theorie der Avantgarde" », dans Id. (dir.), « *Theorie der Avantgarde* ». Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1976, p. 31. Trad. N. H.
- 8 Comme le relève Bürger lui-même : « les mouvements d'avant-garde ont radicalement mis en cause le statut autonome de l'art dans la société bourgeoise – et cette thèse de la *Théorie de l'avant-garde* n'a pas été mise en doute même par mes principaux critiques » (Peter Bürger, *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1983, p. 10. Trad. N. H.).

- 9 Peter Bürger, « Avant-Garde and Neo-Avant-Garde : An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde* », *New Literary History*, 41, no. 4, 2010, p. 699. Trad. N. H.
- 10 Jost Hermand, *Geschichte der Germanistik*, Hambourg : Rowohlt, 1994, p. 170-171.
- 11 Niall Bond, « Allemagne 68 », *Histoire@Politique. Politique, culture, société* [En ligne], no. 6, septembre-décembre 2008, URL : <https://doi.org/10.3917/hp.006.0002>.
- 12 Joseph Jurt, « De l'analyse immanente à l'histoire sociale de la littérature. À propos des recherches littéraires en Allemagne depuis 1945 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 78, juin 1989, p. 95-96.
- 13 Dans la description, par exemple, qu'en donne Jost Hermand, *Geschichte der Germanistik*, *op. cit.*, p. 123-132.
- 14 Lutz Danneberg, « Zur Theorie der werkimmanenten Interpretation », dans Barner Wilfried et König Christoph (dir.), *Zeitenwechsel – Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*, Francfort-sur-le-Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1996, p. 313-342.
- 15 Isabelle Kalinowski, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », *Revue germanique internationale*, no. 8, 1997, p. 165.
- 16 *TA*, *op. cit.*, p. 11.
- 17 Jürgen Habermas, *Connaissance et intérêt*, traduit de l'allemand par Gérard Cléménçon, Paris : Gallimard, 1976. Version originale : *id.*, *Erkenntnis und Interesse*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1968.
- 18 *Ibid.*
- 19 Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, traduit de l'allemand par Étienne Sacre, Paris : Seuil, 1976. Version originale : *id.*, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen : J. C. B. Mohr, 1960.
- 20 Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire* [1977], Paris : Gallimard, 1988, p. 434.
- 21 Dont certains des principaux textes sont traduits en allemand au milieu des années 1960 (H. R. Jauss, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire » [1967], dans *id.*, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris : Gallimard, 1978, p. 44, note 1 ; Isabelle Kalinowski, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », art. cit., p. 166).
- 22 H. R. Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, *op. cit.*, p. 358.
- 23 Titre d'un important article de Iouri Tynianov, traduit dans Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes* [1965], Paris : Seuil, 2001, p. 122-139.
- 24 H. R. Jauss, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », art. cit., p. 58.
- 25 *Ibid.*, p. 56.
- 26 *Ibid.*, p. 50.
- 27 *Ibid.*, p. 58.
- 28 *Ibid.*, p. 80.
- 29 Joseph Jurt, « De l'analyse immanente à l'histoire sociale de la littérature. À propos des recherches littéraires en Allemagne depuis 1945 », art. cit., p. 100.
- 30 Isabelle Kalinowski, « Hans Robert Jauss et l'esthétique de la réception », art. cit., p. 166.
- 31 Cité par Peter Schnyder, « Hans Robert Jauss et l'histoire littéraire », dans Luc Fraisse (dir.), *L'histoire littéraire à l'aube du XXIe siècle*, Paris : PUF, 2005, p. 393.
- 32 Joseph Jurt, « De l'analyse immanente à l'histoire sociale de la littérature. À propos des recherches littéraires en Allemagne depuis 1945 », art. cit., p. 100.
- 33 Elle est plus franche dans d'autres textes contemporains de Bürger, comme son compte-rendu du congrès annuel des romanistes à Mannheim, en 1975, qui critique ouvertement le « *Jauss-Gruppe* » (paru dans *Poetica*, no. 9, 1977, p. 446-471) et dans Peter Bürger, « Néoformalisme et herméneutique. Remarques sur certaines orientations théoriques de H. R. Jauss », *Cahiers d'histoire des littératures romanes*, 1977, reproduit dans Peter Bürger, *Vermittlung – Rezeption – Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1979, p. 133-143.
- 34 Tous deux sont cités comme références pour « la critique de l'historicisme » (*TA*, *op. cit.*, p. 24, note 2).
- 35 Hans Ulrich Gumbrecht, « Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*. Rezension », art. cit., p. 225. Trad. N. H.
- 36 *TA*, *op. cit.*, p. 36.
- 37 W. Martin Lüdke, « Einleitung », dans *Id.* (dir.), « *Theorie der Avantgarde* ». *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, *op. cit.*, p. 17. Trad. N. H.
- 38 *TA*, p. 36.

- 39 *Ibid.*, p. 31-32.
- 40 Peter Bürger, « La réception : problèmes de recherche » [1975], (*Œuvres & Critiques*, 2, no. 2, hiver 1977-1978, p. 5.
- 41 *TA*, *op. cit.*, p. 141.
- 42 Peter Bürger, « Introduction: Theory of the Avant-Garde and Theory of Literature », dans *Id.*, *Theory of the Avant-Garde*, traduit de l'allemand par Michael Shaw, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984, p. LIV. Ce court texte introductif, ajouté seulement à l'édition anglaise de la *Théorie de l'avant-garde*, est une reprise de l'introduction d'un autre ouvrage de Bürger réunissant plusieurs de ses articles, *Vermittlung - Rezeption - Funktion*, *op. cit.* Trad. N. H.
- 43 Peter Bürger, *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1971, p. 191. Trad. N. H.
- 44 *Ibid.*, p. 52. Trad. N. H.
- 45 *Ibid.*, p. 53. Trad. N. H.
- 46 Hans Robert Jauss, postface à « De l'*Iphigénie* de Racine à celle de Goethe » [1975], dans *id.*, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 284.
- 47 Peter Bürger, *Vermittlung - Rezeption - Funktion*, *op. cit.*, p. 137-138. Trad. N. H.
- 48 Peter Uwe Hohendahl, « Beyond Reception Aesthetics », *New German Critique*, no. 28, hiver 1983, p. 138. Trad. N. H.
- 49 Peter Bürger justifie son rejet de la sociologie empirique (inspiré par les positions antipositivistes d'Adorno) dans « The Institution of "Art" as a Category in the Sociology of Literature », *Cultural Critique*, no. 2, 1985, p. 5-33.
- 50 Peter Uwe Hohendahl, « Beyond Reception Aesthetics », art. cit., p. 119.
- 51 W. Martin Lüdke, « Die Aporien der materialistischen Ästhetik – kein Ausweg ? Zur kategorialen Begründung von P. Bürgers "Theorie der Avantgarde" », *op. cit.*
- 52 Hans Ulrich Gumbrecht, « Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*. Rezension », art. cit., p. 227. Trad. N. H.
- 53 *TA*, p. 36.
- 54 Peter Bürger, « Avant-Garde and Neo-Avant-Garde... », art. cit., p. 699. Trad. N. H.
- 55 Pour une critique des théories du reflet de Lénine, Lukács et Metscher, voir Peter Bürger, « Was leistet der Widerspiegelungsbegriff in der Literaturwissenschaft ? », *Das Argument*, no. 90, 1975, p. 199-228. Pour une discussion de Lucien Goldmann, voir Peter Bürger, *Vermittlung - Rezeption - Funktion*, *op. cit.*, p. 66-78.
- 56 *TA*, *op. cit.*, p. 47-48.
- 57 *Ibid.*, p. 53.
- 58 Hans Ulrich Gumbrecht, « Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*. Rezension », art. cit., p. 229. Trad. N. H.
- 59 Thomas Metscher, « Ästhetische Erkenntnis und realistische Kunst », *Das Argument*, no. 90, 1975, p. 229-258, ici p. 231-232. Trad. N. H.
- 60 Peter Bürger, *Vermittlung - Rezeption - Funktion*, *op. cit.*, p. 33. Trad. N. H.
- 61 Hans-Jürgen Schmitt (éd.), *Die Expressionismusdebatte: Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1973.
- 62 Peter Bürger, « Avant-Garde and Neo-Avant-Garde... », art. cit., p. 698. Trad. N. H.
- 63 Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Paris : Éditions Klincksieck, 1995, p. 200.
- 64 *Ibid.*, p. 21.
- 65 *Ibid.*, p. 312.
- 66 *Ibid.*, p. 24.
- 67 *Ibid.*, p. 201.
- 68 *Ibid.*, p. 210.
- 69 *Ibid.*, p. 21.
- 70 *Ibid.*, p. 352.
- 71 *Ibid.*, p. 350.
- 72 *Ibid.*, p. 318.
- 73 *Ibid.*, p. 444.
- 74 Voir à ce sujet *ibid.*, p. 327-328.
- 75 *Ibid.*, p. 314.
- 76 « Seul l'inutile représente la valeur d'usage étioyée » (*ibid.*).
- 77 *Ibid.*, p. 312.
- 78 Peter Uwe Hohendahl, « Autonomy of Art: Looking Back at Adorno's *Ästhetische Theorie* », *German Quarterly*, 54, no. 2, mars 1981, p. 133. Trad. N. H.
- 79 Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 193.

- 80 *Ibid.*, p. 285-306.
- 81 Il fait notamment intervenir la police le 7 janvier 1969 pour reprendre son cours interrompu par les étudiants (Niall Bond, « Allemagne 68 », art. cit.).
- 82 Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 333-334.
- 83 Jürgen Habermas, « L'actualité de Walter Benjamin. La critique : prise de conscience ou préservation » [1972], *Revue d'esthétique*, no. 1, 1981, p. 116.
- 84 Peter Bürger, « Adorno's Anti-Avant-Gardism » [1983], *Telos*, no. 86, hiver 1990-1991, p. 50. Trad. N. H.
- 85 Rainer Rochlitz (éd.), *Théories esthétiques après Adorno*, traduit de l'allemand par Christian Bouchindhomme, Arles : Actes Sud, 1990, p. 11.
- 86 Andreas Huyssen, « Mapping the Postmodern », *New German Critique*, no. 33, automne 1984, p. 19. Trad. N. H.
- 87 Theodor W. Adorno, « Le surréalisme. Une étude rétrospective » [1958], dans *id.*, *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris : Flammarion, 1984, p. 65-69.
- 88 Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 151.
- 89 Peter Bürger, « Adorno's Anti-Avant-Gardism », art. cit.
- 90 *Ibid.*, p. 54. Trad. N. H.
- 91 *Ibid.*, p. 50. Trad. N. H.
- 92 *TA*, *op. cit.*, p. 149.
- 93 *Ibid.*
- 94 *Ibid.*, p. 58.
- 95 Comme il l'explique au début de la *TA*, Bürger a puisé cet argument dans un influent article de Marcuse, republié une dizaine d'années plus tôt en RFA, qui appelait au dépassement de la « culture affirmative », c'est-à-dire à l'abolition de « la séparation entre l'utile et le nécessaire d'une part, et le beau et la jouissance d'autre part [...] qui donne le champ libre au matérialisme de la praxis bourgeoise et relègue le bonheur et l'esprit dans un "domaine réservé" de la "culture". » (Herbert Marcuse, « Réflexion sur le caractère "affirmatif" de la culture » [1937], traduit de l'allemand par Daniel Bresson, dans *id.*, *Culture et société* [1965], Paris : Minuit, 1970, p. 104).