

JEAN TAIN

## Entre performance et distanciation, les coulisses théâtrales de la *Théorie de l'avant-garde*

La *Théorie de l'Avant-garde* de Peter Bürger laisse de côté les « références de détail »<sup>1</sup> et les analyses d'œuvres ou d'artistes pour se concentrer sur l'élaboration d'une « théorie critique de la littérature ».<sup>2</sup> Cette concision a fait la fortune de l'ouvrage et sa réception bien au-delà de la théorie littéraire, notamment dans l'histoire et l'esthétique des arts plastiques.<sup>3</sup> Ce bref essai est bien une *théorie*, et toute lecture faite depuis un champ esthétique donné, par exemple l'histoire des arts modernes ou contemporains, devra évaluer ses thèses à la lumière de ses propres objets et intérêts de recherche, c'est-à-dire à partir d'œuvres ou de pratiques situées, y compris dans un autre cadre chronologique que celui envisagé par Bürger, celui des avant-gardes artistiques et littéraires du début du XX<sup>e</sup> siècle, considérées avec le recul des années 1970.

Une fois admise la relative discrétion des œuvres dans l'ouvrage, la présente étude voudrait tout de même demander ce que la *Théorie de l'avant-garde* peut nous dire d'une dimension esthétique succinctement évoquée : les arts dits « vivants » ou de la performance, comme le théâtre, la musique, la danse, le *happening*, la poésie parlée ou « l'art performance », autrement dit les différentes formes pour lesquelles une performance en acte et incarnée dans un corps est essentielle, quelles que soient ses modalités.<sup>4</sup> L'ouvrage de Bürger s'est notamment fait connaître pour sa définition de l'« institution art » comme « système de production et de distribution de l'art », incluant les « représentations de l'art qui dominent à une époque donnée, et qui déterminent essentiellement la réception des œuvres ».<sup>5</sup> Mais les analyses de Bürger ont-elles la même portée si l'on considère que de nombreuses créations des avant-gardes n'étaient justement pas toujours des « œuvres » mais souvent des « manifestations »,<sup>6</sup> comme le note l'auteur lui-même, lorsqu'il analyse la transformation de la catégorie d'œuvre d'art consécutive à la subversion de « l'institution art » par les mouvements d'avant-garde ?

Malgré cette précaution terminologique importante, on peut se demander si toutes les conséquences en ont été tirées par Bürger. Il semble à première vue que les formes d'art performatives ne soient pas spécifiquement prises en compte dans la théorie critique de la littérature qu'il entend fonder, ni d'ailleurs du côté de la théorie critique de l'art en général, dans laquelle il s'inscrit également, comme le suggèrent les reproductions d'œuvres plastiques incluses dans l'édition originale allemande. Pourtant, une lecture plus attentive permet de repérer dans l'ouvrage une critique certes rapide mais assez sévère du *happening*, forme considérée par Bürger comme emblématique des « néo-avant-gardes »<sup>7</sup> d'après-guerre, ainsi qu'une discussion beaucoup plus développée du théâtre et de la pensée de Brecht dans le chapitre conclusif « Avant-garde et engagement ».<sup>8</sup>

La place relativement importante de cette caractérisation de Brecht à l'échelle de ce bref essai laisse penser que les œuvres et pratiques théâtrales ou performatives ont bien une importance stratégique dans la démonstration. Mais le soin apporté à cette lecture de Brecht contraste avec le verdict de Bürger sur le théâtre ou sur les pratiques performatives les plus proches de lui, en particulier dans le contexte des mouvements étudiants des années 1960.<sup>9</sup> En considérant les développements du *happening*, des expérimentations situationnistes ou du théâtre de rue comme de vaines tentatives de dépassement des avant-gardes historiques, l'auteur s'est peut-être interdit de les considérer pleinement comme des continuations et transformations d'un répertoire d'actions qui trouve son origine dans les cabarets dadaïstes, les expériences surréalistes ou encore celles des futuristes russes. Dans cette mesure, on peut se demander si une théorie des avant-gardes qui laisse de côté leurs multiples expressions performatives ne risque pas de confondre l'épuisement de leurs impulsions critiques avec celui de leurs justifications *textuelles* et théoriques, alors même que le critère distinctif des avant-gardes selon Bürger est précisément « la tentative d'instaurer à partir de l'art une *nouvelle* pratique de la vie ». <sup>10</sup> Mais dans ce cas, quelles sont les œuvres ou pratiques permettant d'évaluer la réussite ou l'échec de cette tentative ? Selon Bürger, les productions artistiques qu'il qualifie de néo-avant-gardistes ne peuvent qu'échouer ou se contredire, dans la mesure où elles confirment, à l'intérieur de l'« institution art » et sous la forme d'une « œuvre », le geste du *ready-made* que Marcel Duchamp avait justement programmé pour dissoudre ces catégories. Bürger prend alors l'exemple des « objets trouvés » pour illustrer l'échec d'une tentative d'« union de l'art et de la pratique de la vie », dans la mesure où « l'objet trouvé a ainsi perdu son caractère antiartistique pour devenir une œuvre d'art parmi d'autres dans l'enceinte du musée ». <sup>11</sup> Cet exemple est illustré dans l'édition allemande par l'image d'un collage tridimensionnel de l'artiste Daniel Spoerri. <sup>12</sup> Mais ce diagnostic serait-il le même avec des œuvres performées, où la tentative de brouiller la frontière de l'art et de la vie ne saurait réussir ou échouer une fois pour toute, mais se rejoue à chaque performance ou interprétation, qu'elle soit réussie ou non ? Le caractère éphémère des performances, y compris d'œuvres anciennes, dont *l'interprétation* peut être renouvelée, est peut-être la garantie paradoxale de la pérennité des gestes d'avant-garde, contre la fatalité de la réintégration dans l'institution art, que Bürger a pu repérer dans ce qu'il appelle les néo-avant-gardes.

### **Les coulisses théâtrales de la *Théorie de l'avant-garde***

Notre hypothèse de lecture est ici que Peter Bürger n'a pas assez pris au sérieux la dimension de récréation, essentielle aux œuvres performatives en général, et tout particulièrement aux « manifestations » d'avant-garde, dans la mesure où celles-ci peuvent et doivent à chaque fois rejouer le geste de rupture qui les a motivées, jusqu'à refuser l'idée même de répétition. <sup>13</sup> Une autre hypothèse en découle : si Peter Bürger ne développe pas ce point, il nous donne cependant les moyens de le faire, à condition de reconstituer différents enjeux de la théorie du théâtre et de la performance qui traversent l'ouvrage.

Il faut d'abord rappeler que les premiers travaux de Bürger portaient justement sur des corpus d'œuvres théâtrales. Sa thèse d'habilitation de 1970 sur *Les premières comédies de Corneille et le théâtre français en 1630* entendait proposer une esthétique de la

réception et une étude à la fois formelle et socio-historique de ces pièces.<sup>14</sup> À la même période, Bürger insère dans un recueil sur le XVIII<sup>e</sup> siècle français une étude d'inspiration hégélienne sur les relations entre maîtres et serviteurs dans le théâtre de Marivaux.<sup>15</sup> On trouve la trace de ces premières recherches dans la *Théorie de l'avant-garde*. Ainsi, Bürger évoque la *Dramaturgie de Hambourg* de Lessing et sa polémique contre les normes de la tragédie classique comme exemple d'une controverse qui « fonctionne à l'intérieur de l'institution théâtre »<sup>16</sup> sans remettre en cause « l'institution art » en tant que telle, qu'il définit un peu plus loin. On reconnaît aussi les acquis de ses recherches sur l'esthétique de la réception des œuvres théâtrales dans la typologie proposée par Bürger entre « art sacré », « art de cour » et « art bourgeois », qui vise à montrer « l'asynchronie » et la coexistence de ces différentes formes d'art dans le second chapitre sur « Le problème de l'autonomie de l'art dans la société bourgeoise ».<sup>17</sup>

Peter Bürger aurait aussi pu tirer parti des principales sources philosophiques de la *Théorie de l'avant-garde* pour traiter spécifiquement des arts de la scène : Walter Benjamin, Theodor W. Adorno et Herbert Marcuse. En effet, ces trois auteurs leur donnent une grande importance, jusque dans leurs ouvrages les plus théoriques. On peut ainsi rappeler que la théorie de l'allégorie de Walter Benjamin, qui permet à Bürger de définir le caractère « non organique »<sup>18</sup> des œuvres d'avant-garde, s'applique avant tout à des allégories théâtrales dans *L'Origine du drame baroque allemand* (1928).<sup>19</sup> *L'Essai sur Wagner* d'Adorno (1952),<sup>20</sup> également cité dans l'ouvrage, est centré sur la réinvention wagnérienne du théâtre musical, et même sa *Théorie esthétique* (1970),<sup>21</sup> en apparence plus abstraite, est dédiée à Samuel Beckett, dont l'œuvre apparaît comme exemplaire. Enfin, Marcuse donne une réelle fonction théorique à ses références à Brecht dans plusieurs textes, notamment *L'Homme unidimensionnel*, nous y reviendrons.

Une fois repéré ce qu'on pourrait voir comme un sous-texte de théorie du théâtre dans la *Théorie de l'avant-garde*, les questions qui motivent notre lecture sont les suivantes : les thèses de Bürger s'appliquent-elles de la même manière à la littérature et aux nombreuses expérimentations scéniques et performatives des avant-gardes ? Faut-il penser que Bürger a négligé les arts de la scène pour mieux se concentrer sur son champ disciplinaire, c'est-à-dire la *Literaturwissenschaft*, certes comprise au sens large, mais fondamentalement centrée sur l'écrit ? Ou encore, faut-il expliquer la relative absence des arts vivants dans la *Théorie de l'avant-garde* en considérant que celle-ci s'inscrit dans le sillage immédiat de son étude sur *Le Surréalisme français*,<sup>22</sup> où l'ampleur de la tâche l'avait amené à laisser de côté des figures du mouvement impliquées dans un projet sur-réaliste de renouveau du théâtre, comme Roger Vitrac ou Antonin Artaud ?

De nombreux indices permettent pourtant d'avancer que la *Théorie de l'avant-garde* mérite d'être lue comme une théorie littéraire et esthétique, qui ménage une place aux arts de la scène, du corps, de la parole et de la voix : quelque part entre le silence de l'écriture et celui des arts plastiques. Si cette place n'a pas été nettement délimitée par Bürger lui-même, nous tâcherons ici de mettre au jour un fil conducteur possible, théâtral et performatif, dans la *Théorie de l'avant-garde*. On proposera d'abord une lecture critique de l'ouvrage au prisme des arts de la scène, en retraçant leur prise en compte – explicite et implicite – par Peter Bürger, en particulier concernant la thèse avant-gardiste de l'indistinction de l'art et la vie. Puis nous évoquerons une étude brève et plus tardive sur Antonin

Artaud, en nous demandant si elle vient infirmer ou confirmer son diagnostic antérieur sur les avant-gardes.<sup>23</sup>

### Scènes manifestes des avant-gardes

Mais de quelles avant-gardes s'agit-il exactement ? Il faut rappeler quels sont les mouvements considérés par Bürger dans la *Théorie de l'avant-garde*, et la manière dont ils intègrent ou non la performance dans leurs écrits programmatiques. Dans une note de bas de page du premier chapitre, Bürger considère comme « mouvements historiques d'avant-garde [...] principalement le dadaïsme et le premier surréalisme », ainsi que « l'avant-garde russe après la révolution d'Octobre », en incluant également « le futurisme italien et l'expressionnisme allemand », tout en les rassemblant sous le critère général d'un refus « non pas des procédés artistiques particuliers de l'art du passé, mais de l'art dans sa totalité ». <sup>24</sup> Un repérage dans les différents manifestes de ces mouvements permet alors de mesurer un écart entre les revendications performatives de ces textes et leur théorisation par Bürger. Il ne s'agit pas de réduire l'histoire de ces mouvements à leur autodéfinition dans ces manifestes, mais de repérer les mots d'ordre qui motivent ou auraient pu motiver la théorie de Bürger.

Tout d'abord, le premier « Manifeste DaDa » de Hugo Ball n'est pas un simple texte mais une performance destinée à être lue, ce qui fut fait à Zurich le 14 juillet 1916. Sa qualité de performance n'est pas seulement une modalité possible de sa transmission, elle est essentielle à son projet artistique de rupture, non seulement avec la poésie conventionnelle, mais avec le langage en tant que tel.<sup>25</sup> Dans cette mesure, vouloir se saisir du « mot là où il s'arrête et là où il commence »<sup>26</sup> n'est pas seulement une revendication de nouveauté radicale et d'obsolescence immédiate, c'est une façon de pratiquer la littérature en la situant dans la singularité d'une profération qui est, à la limite, contradictoire avec la fixation écrite de l'œuvre.

En revanche, le « Manifeste Dada » de Tristan Tzara de 1918 revendique de passer par l'écriture, mais pour mieux pointer la contradiction propre à celle-ci, c'est-à-dire d'une écriture considérée comme une action, alors que toute action est elle-même contradictoire : « J'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses, et je suis par principe contre les manifestes [...]. J'écris ce manifeste pour montrer qu'on peut faire les actions opposées ensemble, dans une seule fraîche respiration. »<sup>27</sup> Ainsi, dans ce manifeste plus centré sur l'écrit, l'image de la respiration sous-tend celle de l'écriture, comme si sa mise en acte avait encore à s'incarner dans le langage proféré. Loin de réduire l'action à la seule écriture, ces textes s'installent plutôt dans une apparente contradiction entre l'inertie du texte et l'activité de la parole, afin de la dépasser par une dialectique rigoureuse entre l'écriture et l'action, c'est-à-dire dans une performance virtuelle.

Concernant le futurisme italien le mouvement est célèbre pour avoir théorisé le renouveau nécessaire des performances théâtrales, que ce soit dans l'appel à l'interaction provocatrice avec le public, par exemple dans le manifeste de Marinetti sur « Le Music-Hall », ou dans la réinvention de la notion de matériau sonore chez Luigi Russolo.<sup>28</sup> Quant au futurisme russe, on peut évoquer l'« opéra futuriste » *Victoire sur le Soleil*, créé au Luna Park de Saint-Petersbourg en octobre 1913, avec costumes et décors de Kasimir Malevitch, sur une musique du peintre Mikhaïl Matiouchine et un livret d'Alexei Kroutchonykh. Le texte

était écrit en langue « zaoum » modulant et décomposant les syllabes, à la manière d'une partition, que seule la profération peut doter de sa part de signification, incluant le non-sens.<sup>29</sup> Bürger ne commente pas cette création, mais il fait référence aux relations historiques entre formalisme et futurisme russe dans le chapitre introductif de l'ouvrage.<sup>30</sup>

Enfin, dans le premier « Manifeste du surréalisme » d'André Breton, l'accent est mis d'emblée sur « la croyance à la vie » et sur la subversion du rationalisme par les moyens de l'image surréaliste, de l'écriture automatique et du rêve. En ce sens, ce manifeste est à première vue plus spécifiquement consacré à l'écriture poétique qu'à la performance ou à la parole. Cependant, Breton insiste sur un mode spécifique de subversion du langage ordinaire, celui du dialogue et de la conversation courante, lieu par excellence de la doxa et du sens commun, mais aussi occasion de lapsus et d'affleurement d'un « désordre »<sup>31</sup> de la pensée, recouverts par la sociabilité et l'habitude. Cette petite théorie du dialogue parlé comme lieu de courts-circuits psychiques est liée à une critique radicale de la forme du « livre » qui justifie les expérimentations surréalistes, parmi lesquelles Breton évoque « Barrières », un poème co-écrit avec Philippe Soupault.<sup>32</sup> Dans son étude sur le surréalisme français, et dans les fines analyses stylistiques et conceptuelles qu'il consacre au premier manifeste de 1924, Peter Bürger ne s'arrête pas sur ce texte.<sup>33</sup> Mais il a nécessairement perçu la relation entre la subversion sociale prônée par le manifeste, qui est au cœur de son analyse, et la subversion du langage ordinaire, dans des formes poétiques et pratiques qui œuvrent à une véritable dramatisation de la vie quotidienne.

Le fait que Bürger ne relève pas spécifiquement la dimension performative des avant-gardes ne saurait donc s'expliquer par le caractère marginal de celle-ci, sans cesse revendiquée par les principaux mouvements, mais peut-être par sa focalisation sur le surréalisme théorisé par Breton. Ce dernier laisse relativement de côté les pratiques performatives qui étaient celles de plusieurs membres du groupe à ses débuts, comme Roger Vitrac et Antonin Artaud, pour mieux insister sur les moyens poétiques d'une transformation de la subjectivité, et plus largement, de la « vie » elle-même.

### **La frontière dialectique de l'art et de la vie : Marcuse, Brecht, Bürger**

C'est bien cette question générale du déplacement, du brouillage, ou de l'abolition de la frontière entre la sphère de l'art et celle de la « vie », au sens de la « vie pratique » [*Lebenspraxis*], qui est au cœur de la *Théorie de l'avant-garde*. Il faut s'y arrêter pour tâcher de comprendre pourquoi Peter Bürger ne traite pas *en particulier* des arts vivants à ce propos, bien que son argumentation table sur un débat philosophique où la topologie théâtrale de la frontière entre l'art et la vie, comprise comme différence entre la « distanciation » et l'immédiateté du corps, de la voix et du geste, joue un rôle central. Si Bürger considère que le franchissement de cette frontière par les avant-gardes historiques a échoué, comment définit-il cette frontière ? Et si la contestation de cette frontière reste une motivation pour les avant-gardes théâtrales d'après-guerre, doivent-elles être disqualifiées selon les critères que Bürger attribue aux néo-avant-gardes dans les arts plastiques ? La multiplicité des formes performatives après-guerre n'indique-t-elle pas plutôt que les avant-gardes historiques n'avaient simplement pas achevé le projet d'abolition de la frontière entre l'art et la vie ? Le principal argument de Bürger à ce propos est tiré de sa lecture de Herbert Marcuse :

« La théorie de Marcuse sur la duplicité de l'art dans la société bourgeoise fournit une explication particulièrement claire de l'intention des artistes d'avant-garde. Du fait que l'art est séparé de la vie pratique, tous les besoins dont la satisfaction est impossible dans l'existence quotidienne, en raison du principe de concurrence qui la traverse de part en part, y trouvent un exutoire. [...] Il est alors raisonnable de penser que la tentative des avant-gardes de transférer l'art dans la vie pratique est une entreprise passablement contradictoire en elle-même. Car la liberté (relative) de l'art à l'égard de la vie pratique est en même temps la condition de possibilité d'une connaissance critique de la réalité. »<sup>34</sup>

Bürger applique ici à sa lecture des avant-gardes une thèse que l'on trouve exprimée dans divers écrits de Marcuse, en particulier *Contre-révolution et révolte*,<sup>35</sup> qu'il cite à plusieurs reprises. L'argument trouve cependant sa formulation philosophique la plus précise dans *L'Homme unidimensionnel*.<sup>36</sup> Nous exposerons d'abord celle-ci, pour faire mieux voir l'inflexion qui mène de ce texte à *Contre-révolution et révolte* et à sa réception par Peter Bürger.

La thèse de Marcuse est que les productions artistiques sont des expressions de la « sublimation » des désirs et des frustrations engendrés par l'organisation hiérarchique des sociétés de classes. Les arts participent au caractère « aliénant »<sup>37</sup> de ces sociétés en détournant l'attention des structures inégalitaires, ou en les euphémisant. Mais ils constituent aussi une sphère séparée, ritualisée, capable par là même de donner une image renversée et distanciée qui favorise la prise de conscience de ces mêmes structures. Marcuse considère que les arts, y compris les plus anciens, se définissent essentiellement en négatif : en instaurant une rupture contrastée entre la réalité artistique et la réalité sociale. Cette rupture persiste « en dépit de toute démocratisation et de toute popularisation, à travers le XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle ». <sup>38</sup> Marcuse illustre cette thèse en évoquant la manière dont certains arts performatifs bourgeois matérialisent tout particulièrement la frontière entre l'art et le quotidien, en créant une distance symbolique et un espace hétérogène : « Le salon, le concert, l'opéra, le théâtre sont là pour créer et évoquer une autre dimension de la réalité. Ils ont les mêmes caractères que la fête ; ils transcendent l'expérience journalière et tranchent sur elle. »<sup>39</sup> Cette séparation forte et ritualisée est certes critiquable, mais elle a valeur de symptôme : « Les privilèges culturels exprimaient que la liberté est injuste, ils exprimaient la contradiction entre l'idéologie et la réalité. »<sup>40</sup> Cette séparation relative est donc également essentielle à la puissance critique de l'art. En tant qu'« exutoire », « ritualisé ou non, l'art contient la rationalité de la négation », <sup>41</sup> et l'abolition de cette séparation signifierait aussi l'abolition d'une « autre dimension », celle du pouvoir des œuvres à exprimer les contradictions. Si cet « écart n'existe plus, la transgression et la mise en accusation cessent avec lui ». <sup>42</sup> Dans ce cas, Marcuse considère que « la distanciation artistique s'estompe en même temps que les autres modes de négation devant le processus irrésistible de la rationalité technologique ». <sup>43</sup> Et c'est justement à ce niveau que le philosophe considère que la notion brechtienne de « distanciation » a un rôle particulier à jouer. Marcuse se réfère donc explicitement au théâtre de Brecht et à sa théorisation de « l'effet de distanciation » [*Verfremdungseffekt*], où il voit un moyen de réconcilier le plaisir du « divertissement » et celui de « l'étude » <sup>44</sup> critique du monde contemporain.

Si Bürger et Marcuse partagent le même diagnostic sur l'art bourgeois, et une même référence admirative à l'œuvre de Brecht, Bürger attribue aux avant-gardes un projet de dépassement de l'art dans la vie, condamné à s'abolir en négation de la négation, c'est-à-dire dans une normalisation de l'avant-garde par l'institution art, alors que Marcuse considère encore que « l'avant-garde lutte » pour qu'une certaine forme de rationalité dialectique, que Marcuse appelle le « *logos* », « ne soit pas [absorbée] dans le monde unidimensionnel – et tente de créer une distanciation qui rendrait la vérité artistique à nouveau communicable ».45

Autrement dit, là où Bürger voit le risque d'une rechute des avant-gardes dans l'unidimensionnalité, Marcuse semblait voir en elles un pouvoir de résistance structurel, quitte à reconnaître leur continuité avec des formes d'art plus anciennes, dans la mesure où elles aussi construisaient des espaces hiérarchisés, mais aptes à une critique radicale, comme dans la tragédie grecque. C'est cette proximité avec l'argument de Marcuse, en même temps qu'une lecture plus pessimiste et plus différenciée de la pluralité des avant-gardes et de leur devenir politique, qui explique le statut ambigu que Bürger confère à Brecht dans la *Théorie de l'avant-garde*, et qui est probablement la clef permettant d'expliquer sa critique du *happening*.

### **Le cas Artaud, à la vie à la mort**

Cependant, la conception des avant-gardes de Marcuse avait évolué entre *L'Homme unidimensionnel* (1964) et *Contre-révolution et révolte* (1973), ouvrage qui semble avoir le plus fortement influencé Bürger, en particulier le chapitre « Art et révolution ». Dans ce chapitre, Marcuse prend acte du fait qu'une part des avant-gardes artistiques et militantes de son temps, dans le contexte des mouvements étudiants américains et européens, ne revendique plus une distanciation critique dans la filiation de Brecht, même si son influence reste déterminante. L'idée d'un « théâtre de guérilla »46 d'inspiration maoïste se réclame, sur le plan esthétique, d'un « programme d'abolition de l'art » directement inspiré par les essais théoriques d'Antonin Artaud, publiés en 1964, notamment « En finir avec les chefs d'œuvre ».47

Si Marcuse reconnaît l'intérêt de la thèse d'Artaud, et son historicité, en notant que celui-ci écrivait « dans l'entre-deux guerres »,48 il dénonce la recherche d'immédiateté dans l'expression de la violence qui transparait dans les essais-manifestes du « Théâtre de la cruauté ». En effet, cette expression semble devenue inefficace en tant que *catharsis*, dans la mesure où la violence et la saturation des sensations sonores et visuelles est banalisée à bien des égards dans nos sociétés contemporaines industrialisées. Alors qu'Artaud « propose un théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur »,49 Marcuse se demande alors « quel langage, quelles images pourraient donc broyer et hypnotiser les esprits et des corps qui vivent en coexistence pacifique avec le génocide, la torture et l'empoisonnement »50 ? La volonté radicale d'Artaud d'un dépassement de la performance théâtrale par la saturation des organes de la perception finit par rejoindre, selon Marcuse, la sphère de la vie dans ce que celle-ci a de plus morbide, la violence, la guerre et la mort : « Loin de faire perdre la familiarité oppressive avec la destruction, [les événements du théâtre de la cruauté] la reproduisent. »51

C'est donc probablement à partir de ce diagnostic sévère sur Artaud et en considérant sa réception dans une partie du théâtre des années 1960<sup>52</sup> que Bürger s'est détourné de la limite extrême du projet des avant-gardes, c'est-à-dire la recherche de l'immédiateté comme abolition de la frontière entre l'art et la vie. Cela aboutit à une très grande proximité avec Marcuse dans la valorisation rétrospective de Brecht comme modèle d'articulation réussie entre œuvre d'art d'avant-garde et expression d'une critique politique dans la forme même de l'œuvre. Bien sûr, Bürger est obligé de reconnaître que « Brecht n'a jamais adhéré au projet de destruction de l'art comme institution qui a animé les représentants des mouvements historiques d'avant-garde »,<sup>53</sup> mais il ajoute curieusement un peu plus loin que « Brecht est un auteur d'avant-garde dans la mesure où l'œuvre d'avant-garde autorise une nouvelle forme d'art politique fondée sur l'émancipation de toute subordination à un tout ». <sup>54</sup>

C'est donc à partir d'un argument relativement formel, le critère de l'œuvre comme montage non organique et engagée politiquement dans l'immanence de sa forme, que Bürger défend une valeur transformatrice de l'art d'avant-garde, tout en remarquant que ses tentatives sont vouées à échouer dans la contradiction de l'abolition de l'art. Y aurait-il ici un choix définitif et décidé en faveur de la distanciation brechtienne contre la provocation plus immédiate de la performance ? Ou une manière de réconcilier les deux en prenant pour modèle le théâtre de Brecht, dans la mesure où celui-ci associe l'interpellation performative, héritée de la tradition du cabaret, à un recul réflexif sur elle et sur l'institution qui l'entoure ?

Nous pouvons répondre pour conclure que Bürger se tournera plus tard avec plus d'attention vers la conception très spécifique de l'art d'avant-garde envisagée par Artaud. Dans un essai sur Artaud paru dans *Prose de la modernité*,<sup>55</sup> Bürger reformule lucidement le problème que peuvent poser certaines affirmations de la *Théorie de l'avant-garde* sur la frontière entre l'art et la vie, et il distingue ainsi l'originalité d'Artaud par rapport aux surréalistes. Loin de vouloir abolir l'art en le confondant avec la vie, Artaud cherche à se tenir sur la ligne de crête d'une vie qui cherche à *s'exprimer* immédiatement dans l'art, quitte à ne plus pouvoir exprimer que la souffrance due à cette impossible immédiateté. Ce paradoxe est relevé par Bürger à propos de la correspondance entre Artaud et Jacques Rivière, où Artaud souhaite à la fois fermement publier ses poèmes comme expressions immédiates de sa souffrance psychique, et les dévalorise en même temps comme traces passagères d'un mal qui les dépassera toujours. De la même manière, Bürger insiste sur « la contradiction entre la façon dont [Artaud] formule son expérience de la pensée et du langage, et la précision extraordinaire avec laquelle cette expérience est relatée ». <sup>56</sup> Enfin, concernant la spécificité du théâtre, Artaud n'est pas seulement le prophète d'un pathos de la souffrance lorsqu'il envisage le « théâtre de la cruauté », comme semblait le croire Marcuse. Toute performance étant toujours à refaire, Artaud part du fait qu'elle est peut-être le lieu d'expression privilégié : être voués à assister à l'obsolescence du nouveau, à la mort symbolique de ce qui avait commencé à vivre ou à revivre. Bürger cite alors le paragraphe final de l'essai « Le théâtre et la culture », où Artaud exprime avec précision le concept de « vie » qui donnerait enfin sens à l'idée d'un brouillage performatif de l'art et de la vie :

« Aussi bien, quand nous prononçons le mot de vie, faut-il entendre qu'il ne s'agit pas de la vie reconnue par le dehors des faits, mais de cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes. Et s'il est encore quelque chose d'inférieur et de véritablement maudit dans ce temps, c'est de s'attarder artistiquement sur des formes, au lieu d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers. »<sup>57</sup>

Commentant cette dernière phrase, Bürger relève avec justesse qu'il s'agit aussi d'inventer « une forme – on peut le dire de façon paradoxale – dans laquelle la mort est vécue. Signe non répétable d'une vie dans l'instant de la mort. Un tel art ne serait plus expression individuelle mais expression des déchirures de la vie ». <sup>58</sup> Quel que soit le léger scepticisme critique qui pointe dans ces écrits tardifs sur Artaud, et malgré le fait que Bürger n'ait pas pris l'occasion de cette étude pour resituer la performance au cœur des avant-gardes, on peut tout de même reconnaître dans ce commentaire une inflexion, et un trait d'union entre les premières études de Peter Bürger sur les avant-gardes et ses ouvrages ultérieurs centrés sur une théorie de la littérature, qui est aussi une théorie de la subjectivité.<sup>59</sup> À la lecture de Jacques Derrida, Georges Bataille et Maurice Blanchot, Bürger se montre paradoxalement plus sensible à la question de la performativité, y compris chez Artaud, mais il en reste toujours à la scène de l'écriture.<sup>60</sup>

- 1 Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, traduit par Jean-Pierre Cometti, Marseille : éditions Questions théoriques, coll. « Saggio Casino », 2013, « Avant-propos », p. 7 ; *id.*, *Theorie der Avantgarde*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1974, p. 7 : « Le présent travail a sa source dans les résultats de mon livre sur le surréalisme. Je renvoie, de manière globale, aux analyses qui y sont présentées, en renonçant, autant que possible, aux références de détail. » Désormais *TAV*, p. 7 ; *TDA*, p. 7.
- 2 *TAV*, p. 9 ; *TDA*, « Einleitung : Vorüberlegungen zu einer kritischen Literaturwissenschaft », p. 8.
- 3 Voir Nicolas Heimendinger, « Avant-gardes et post-modernisme. La réception de la *Théorie de l'avant-garde* de Peter Bürger dans la critique d'art américaine », *Biens Symboliques / Symbolic Goods* [en ligne], no. 11, 2022, DOI : <https://doi.org/10.4000/bssg.1214>.
- 4 Voir pour une présentation générale RoseLee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, New York : Thames and Hudson [1979], coll. « Worlds of Art », rééd. 1990. Pour une approche plus anthropologique, voir Joachim Fiebach, « Performance », dans Karlheinz Barck, Martin Fontius, Friedrich Wolfzettel et Burkhard Steinwachs (éds.), *Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch*, vol. 4/7, Stuttgart/Weimar : J. B. Metzler, 2002, p. 740-758.
- 5 *TAV*, p. 36 ; *TDA*, p. 29 : « Le concept d'institution art désigne ici à la fois les dispositifs de production et de distribution artistiques, au sein des conceptions dominantes de l'art à une époque donnée, en tant qu'elles déterminent de manière significative la réception des œuvres »
- 6 « Au lieu de parler d'œuvres d'art d'avant-garde, il nous faudra parler de manifestations d'avant-garde. Une manifestation dadaïste n'a pas le caractère d'une œuvre, et cependant il s'agit d'une authentique manifestation de l'avant-garde artistique. », *TAV*, p. 84 ; *TDA*, p. 68-69.
- 7 *TAV*, p. 95 : « Ces tentatives, qu'on pourrait décrire comme néo-avant-gardistes, les *happenings* par exemple, ne peuvent plus avoir la valeur de protestation des manifestations dadaïstes, même si elles bénéficient d'une préparation et d'une exécution supérieure à celles-ci » ; *TDA*, p. 79 : « Diese Versuche, wie z.B. die Happenings – man könnte sie als neo-avantgardistisch bezeichnen – vermögen den Protestwert dadaistischer Veranstaltungen nicht mehr zu erreichen, und das unabhängig davon, dass sie perfekt geplant und durchgeführt sein mögen als diese. »
- 8 *TAV*, p. 144-151 ; *TDA*, p. 123-128.

- 9 On trouvera des études précises sur le développement des œuvres et pratiques performatives au sein des mouvements de Mai 1968 dans les pays de langue allemande dans Martin Klimke et Joachim Scharloth (éds.), *Handbuch zur Kultur- und Medien-geschichte der Studentenbewegung*, Stuttgart/Weimar : J. B. Metzler, 2007. Voir notamment les contributions de Joachim Scharloth, « Ritualkritik und Rituale der Protest: Die Entdeckung des Performativen in der Studentenbewegungen der 1960er Jahre », p. 75 sq., Dorothea Kraus, « Strassentheater als politische Protestreform », p. 89 sq. et Martin Papenbrock, « Happening, Fluxus, Performance: Aktionkünste in der 1960er Jahren », p. 137 sq.
- 10 TAV, p. 83 ; TDA, p. 67 : « Was sie [die Avantgardisten] von jenen unterscheidet, ist der Versuch, von der Kunst aus eine neue Lebenspraxis zu organisieren. » L'auteur souligne.
- 11 TAV, p. 94-95 ; TDA, p. 78-79 : « [...] die [materialisierte] avantgardistische Intention der Verbindung von Kunst und Lebenspraxis [ist] heute als Kunstwerk anerkannt. Damit verliert das objet trouvé seinen Charakter als Antikunst, wird autonomes Werk neben anderen im Museum. »
- 12 Daniel Spoerri, « Qui sait où sont en haut et en bas ? », collage tridimensionnel mixte, 54 × 63 × 16 cm, 1964, Hamburger Kunsthalle. TDA, p. 79 : « Wer weiß, wo oben und unten ist ? »
- 13 Ainsi, la dixième règle de création d'un happening proposée par un de ses inventeurs, Allan Kaprow, consiste à ne pas le répéter : « N'exécutez le happening qu'une seule fois. Le réitérer c'est l'éventrer, ça ressemble à du théâtre et ça provoque la même chose que la répétition », Allan Kaprow, *Comment faire un happening*, traduit par Gauthier Herrmann, Reims : éditions le clou dans le fer, 2011. Cité par Maud Hagelstein dans « Les paradoxes de l'art performance », Dossier « L'art performance. La place du spectateur », *Culture. Magazine Culturel de l'Université de Liège*, 2012, URL : <https://hdl.handle.net/2268/137131>; Allan Kaprow, *How to Make a Happening*, CD vinyle, éd. Mass Arts, 1966 : « Perform the happening once only. Repeating it makes it stale, reminds you of theatre and does the same thing as rehearsing. »
- 14 Peter Bürger, *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630*, Francfort-sur-le-Main : Athenäum Verlag, 1971. Pour une vue d'ensemble du parcours et des publications de Bürger, voir Wolfgang Asholt, « In memoriam Peter Bürger », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, vol. 42, 2018, p. 203-207.
- 15 Peter Bürger, « Herr und Knecht bei Marivaux », dans *id.*, *Studien zur französischen Frühaufklärung*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1972, p. 133-150. L'étude porte plus précisément sur la pièce *Le Triomphe de Plutus* (1728).
- 16 TAV, p. 35 ; TDA, p. 28 : « Die Kritik [Lessings an den deutschen Nachahmungen der klassischen französischen Tragödie] funktioniert hier innerhalb der Institution Theater. [...] Davon zu unterscheiden ist ein Typus von Kritik, der die Institution Kunst als Ganzes betrifft: die Selbstkritik der Kunst. »
- 17 TAV, p. 78 sq. ; TDA, p. 64 sq.
- 18 Voir Peter Bürger, « Le concept d'allégorie chez Walter Benjamin », dans TAV, p. 112 sq. ; TDA, p. 92 sq.
- 19 Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sybille Muller, préfacé par Irving Wohlfarth, Paris : Flammarion, coll. « Champs essais », 1985 ; *id.*, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin : Ernst Rowohlt Verlag, 1928.
- 20 Theodor W. Adorno, *Essai sur Wagner*, trad. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris : Gallimard, coll. « NRF Essais », 1966 ; *id.*, *Versuch über Wagner*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1952.
- 21 Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris : Klincksieck, 1985 ; *id.*, *Ästhetische Theorie*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1970.
- 22 TAV, p. 7 ; TDA, p. 7. Peter Bürger, *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur*, Francfort-sur-le-Main : Athenäum Verlag, 1971, réédité et augmenté d'études nouvelles (1992-1994) chez Suhrkamp en 1996.
- 23 Peter Bürger, « Art mimétique et révolution culturelle : Antonin Artaud » dans *id.*, *La Prose de la modernité*, III, 5, traduit par Marc Jimenez, Paris : Klincksieck, 1994, p. 215-229 ; Peter Bürger, « Mimetische Kunst und Kulturrevolution : Antonin Artaud », dans *id.*, *Prosa der Moderne*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1988, p. 236-252. Désormais PM, p. 215-229 et PDM, p. 236-252.
- 24 TAV, p. 27 ; TDA, p. 44 : « Der hier verwendete Begriff der historischen Avantgardebewegungen ist vor allem am Dadaismus und frühen Surrealismus gewonnen, er bezieht sich aber gleichermaßen auf die russische Avantgarde nach der Oktoberrevolution. Die Gemeinsamkeit dieser Bewegungen besteht bei allen, zum Teil erheblichen Unterschieden darin, dass sie nicht einzelne künstlerischen Verfahrensweisen der voraufgegangenen Kunst ablehnen, sondern diese in ihrer Gesamtheit, so einen radikalen Traditionsbruch vollziehend, und dass in ihren extremsten Ausprägungen sie sich vor allem gegen

- die Institution Kunst wenden, wie sie sich in der bürgerlichen Gesellschaft herausgebildet hat. Mit Einschränkungen, die in konkreten Untersuchungen herauszuarbeiten wären, gilt dies auch für den italienischen Futurismus und den deutschen Expressionismus. »
- 25 Hugo Ball, « Eröffnungs-Manifest, 1. Dada Abend, Zürich, 14. Juli 1916 » : « Je ne veux pas de mots inventés par d'autres. », traduction de Jean Tain. Dans *DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*, éd. par Angela Merte, Karl Riha et Jörgen Schäfer, Stuttgart : Philipp Reclam, 1994, p. 34 : « Ich will keine Worte, die andere erfunden haben. ».
- 26 Hugo Ball, « Eröffnungs-Manifest », *op.cit.*, trad. de J. T. ; *DADA total, op.cit.*, p. 34 : « Das Wort will ich haben, wo es aufhört und wo es anfängt. »
- 27 Tristan Tzara, « Manifeste Dada 1918 », dans *id., Sept manifestes Dada*, Paris : Pauvert, 1978, p. 359-360 ; « Manifest Dada 1918 (Gelesen vom Autor am 23. Juni in der "Meise" in Zürich) », traduit par Hans Jacob, dans *DADA total, op.cit.*, p. 35 : « Ich schreibe ein Manifest und will nichts, trotzdem sage ich gewisse Dinge und bin aus Prinzip gegen Manifeste. [...] Ich schreibe dieses Manifest, um zu zeigen, dass man mit einem einzigen frischen Sprung entgegengesetzte Handlungen gleichzeitig begehen kann. »
- 28 Filippo Tommaso Marinetti, « Le Music-Hall : manifeste futuriste » (1913) et Luigi Russolo « L'Art des bruits. Manifeste futuriste » (1913), dans Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1973.
- 29 Voir *Manifestes futuristes russes*, choisis, traduits et commentés par Léon Robel, Paris : les Éditeurs français réunis, 1972 et RoseLee Goldberg, « Victory over the Sun », dans *id., Performance Art, op.cit.*, p. 34-37.
- 30 *TAV*, p. 30 ; *TDA*, p. 45.
- 31 « C'est encore au dialogue que les formes du langage surréaliste s'adaptent le mieux. [...] Il n'est point de conversation où ne passe quelque chose de ce désordre. [...] Ce mode de langage ne permet pas d'ailleurs d'aborder le fond d'un sujet. [...] Le surréalisme poétique, auquel je consacre cette étude, s'est appliqué jusqu'ici à rétablir dans sa vérité absolue le dialogue, en dégageant les deux interlocuteurs des obligations de la politesse. [...] Les mots, les images ne s'offrent que comme tremplins à l'esprit de celui qui écoute. », André Breton, *Manifeste du surréalisme* [1924], dans *id., Manifestes du surréalisme*, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », p. 46-47, 2013.
- 32 Voir André Breton et Philippe Soupault, « Barrières », dans *id., Champs magnétiques*, Paris : Gallimard, coll. « poésie », 1971, p. 61-74. Je dois cette réflexion à Wolfgang Asholt, qui a commenté ce poème et sa valeur d'exemple lors de son intervention au colloque de Cerisy « Penser la lecture » : « Existe-t-il un "effet retour" herméneutique de l'art sur la vie ? Les textes surréalistes d'Aragon et Breton », 27 juillet 2024.
- 33 Peter Bürger, *Der französische Surrealismus, op.cit.*, 1996, p. 59 sq.
- 34 *TAV*, p. 83-84 ; *TDA*, p. 67-68 : « Die avantgardistische Intention lässt sich von dem in der Einleitung skizzierten Theorem Herbert Marcuses vom Doppelcharakter der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft besonders gut fassen. Da die Kunst von der Lebenspraxis abgehoben ist, können in sie alle Bedürfnisse Eingang finden, deren Befriedigung im alltäglichen Dasein aufgrund des alle Lebensbereiche durchdringenden Konkurrenzprinzips unmöglich ist. [...] dann ist einsichtig, dass der Versuch der Avantgardisten, die Kunst in den Lebensprozess zurückzunehmen, selbst ein in hohem Masse widersprüchliches Unterfangen ist. Denn die (relative) Freiheit der Kunst gegenüber der Lebenspraxis ist zugleich die Bedingung der Möglichkeit kritischer Realitätserkenntnis. »
- 35 Herbert Marcuse, *Contre-révolution et révolte*, trad. Didier Coste, Paris : Seuil, 1973 ; *id., Counter-revolution and Revolt*, Boston : Beacon Press, 1972 ; *id., Konterrevolution und Revolte*, übersetzt von Renate & Rolf Wiggershaus, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1973.
- 36 Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, trad. Monique Wittig, Paris : éditions de Minuit, 1968 ; *id., One-dimensional Man* [1964], New-York/Londres : Routledge, 1991 ; *id., Der eindimensionale Mensch*, trad. Alfred Schmidt [1967], Munich : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988. Désormais *HUN*, *ODM* et *EDM*.
- 37 « Avant que la société et la culture puissent se réconcilier, la littérature et l'art étaient essentiellement aliénants, ils protégeaient la contradiction et lui donnaient sa force », Herbert Marcuse, *HUN*, p. 86 ; *ODM*, p. 64 ; *EDM*, p. 81 : « Vor dieser kulturellen Versöhnung waren Literatur und Kunst wesentlich Entfremdung, hielten den Widerspruch aus und bewahrten ihn. »
- 38 *HUN*, p. 88 ; *ODM*, p. 67 ; *EDM*, p. 83 : « Trotz aller Demokratisierung und Popularisierung besteht sie in dieser Form fort während des neunzehnten Jahrhunderts und bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein. »

- 39 *HUN*, p. 88 ; *ODM*, p. 67 ; *EDM*, p. 83 : « Die "hohe Kultur", in der diese Entfremdung gefeiert wird, hat ihre eigenen Riten und ihren eigenen Stil. Der Salon, das Konzert, Oper und Theater sind dazu bestimmt, eine andere Dimension der Wirklichkeit zu schaffen und zu beschwören. Ihr Besuch erfordert feier-tägliche Vorbereitung; sie unterbrechen die Alltags-erfahrung und transzendieren sie. »
- 40 *HUN*, p. 89 ; *ODM*, p. 68 ; *EDM*, p. 84-85 : « Die kultu-rellen Privilegien drückten die Ungerechtigkeit der Freiheit aus, den Widerspruch zwischen Ideologie und Wirklichkeit. »
- 41 *HUN*, p. 88 ; *ODM*, p. 66 ; *EDM*, p. 83, « Ob ritualisiert oder nicht, enthält Kunst die Rationalität der Negation. »
- 42 *HUN*, p. 89 ; *ODM*, p. 68 ; *EDM*, p. 85 : « Jetzt ist diese Distanziertheit beseitigt – und mit ihr Transzendenz und Anklage ». L'anglais indique bien « transgression », rendu ici par « Transzendenz ».
- 43 *HUN*, p. 90 ; *ODM*, p. 68 ; *EDM*, p. 85 : « Die künstle-rische Entfremdung erliegt mit den anderen Weisen der Negation dem Prozess technologischer Rationa-lität. »
- 44 *HUN*, p. 91 ; *ODM*, p. 70 ; *EDM*, p. 86 : « Unterhaltung und Lernen sind jedoch keine Gegensätze ; Unterhal-tung kann die wirksamste Art des Lernens sein. »
- 45 *HUN*, p. 91 ; », *ODM*, p. 69 ; *EDM*, p. 86 : « Der Kampf um dieses Medium oder vielmehr der Kampf dagegen, dass es von der herrschenden Eindimen-sionalität aufgesogen wird, tritt hervor in den avant-gardistischen Versuchen, eine Verfremdung zu schaffen, welche die künstlerische Wahrheit wieder kommunizierbar machen soll. »
- 46 Herbert Marcuse, *Contre-révolution et révolte*, *op. cit.*, p. 131 ; *id.*, *Counterrevolution and Revolt*, *op. cit.*, p. 101 ; *id.*, *Konterrevolution und Revolte*, *op. cit.*, p. 120 ; Désormais *CRR*, p. 131 ; *CAR*, p. 101 ; *KUR*, p. 120 : « Zweifelos gibt es Rebellion im Guerilla-Theater ».
- 47 *CRR*, p. 141-142 ; *CAR*, p. 111 ; *KUR*, p. 130 : « Zwischen den beiden Weltkriegen, als der Protest direkt in Aktion umsetzbar und ihr verknüpft schien, als die Zerstörung der ästhetischen Form den in Aktion befindlichen revolutionären Kräften am ehes-ten zu entsprechen schien, verkündete Antonin Artaud das Programm der Abschaffung der Kunst : "En finir avec les chefs-d'œuvres". »
- 48 *CRR*, p. 141 ; *CAR*, p. 111 ; *KUR*, p. 130.
- 49 Antonin Artaud, « En finir avec les chefs d'œuvres », dans *id.*, *Le Théâtre et son double* [1938], Paris : Gallimard, 1964, rééd., coll. « Folio essais », 1985, p. 128.
- 50 *CRR*, p. 142 ; *CAR*, p. 112 ; *KUR*, p. 131 : « Und welche Sprache, welche Bilder könnten heute Geist und Körper derer "zermalmen und hypnotisieren", die in friedlicher Koexistenz mit Völkermord, Folter und Gift leben (und sogar davon profitieren)? »
- 51 *CRR*, p. 142 ; *CAR*, p. 112 ; *KUR*, p. 132 : « Sie durchbrechen nicht die repressive Vertrautheit mit der Zerstörung – sie reproduzieren sie. »
- 52 Marcuse évoque notamment « Paradise Now », création collective et itinérante du « Living Theatre » de Judith Malina et Julian Beck (*CRR*, p. 143 ; *CAR*, p. 113 ; *KUR*, p. 133). Pour une analyse de l'influence d'Artaud dans les avant-gardes théâtrales du XX<sup>e</sup> siècle, notamment le Living Theatre, voir Monique Borie, « Le théâtre des années 1960 "l'ère Artaud" », *Revue des Lettres Modernes*, vol. 2, *Artaud et les avant-gardes théâtrales*, Olivier Penot-Lacassagne (dir.), Paris/Caen : Lettres modernes Minard, 2005, p. 113-137, et le jugement équilibré de Peter Brook sur l'importance d'Artaud et du Living Theatre dans Peter Brook, *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre* [1968], Paris : Seuil, 1977, p. 73-92.
- 53 *TAV*, p. 145 ; *TDA*, p. 124. : « Die Intention der Vertreter der Avantgardebewegungen auf Zerstörung der Institution Kunst hat Brecht niemals geteilt. »
- 54 *TAV*, p. 150 ; *TDA*, p. 127 : « Brecht ist Avantgardist in dem Maße, wie der Typus des avantgardistischen Kunstwerks auf Grund der Tatsache, dass es die Teile aus der Herrschaft des Werkganzen entlässt, einen neuen Typus politischer Kunst ermöglicht. »
- 55 « Art mimétique et révolution culturelle : Antonin Artaud », dans *PM*, p. 221 sq. ; *PDM*, p. 243 sq.
- 56 *PM*, p. 216 ; *PDM*, p. 237 : « Der Widerspruch zwischen der formulierten Erfahrung des Denk- und Sprachverlust und der außerordentlichen Genauig-keit, mit der diese Erfahrung festgehalten wird, prägt die meisten Texte Artauds. »
- 57 Antonin Artaud, « Le théâtre et la culture » [1937], dans *id.*, *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 19-20. L'auteur souligne.

- 58 *PM*, p. 227 ; *PDM*, p. 250 : « Den erstarrten Formen wird nicht eine lebendige entgegengesetzt, sondern eine – man kann es nur paradox formulieren –, in der der Tod gelebt wird. Nicht mehr individueller Ausdruck wäre eine solche Kunst, sondern Ausdruck der Zerrissenheit des Lebens selbst. »
- 59 Voir Peter Bürger, *Das Denken des Herrn. Bataille zwischen Hegel und der Surrealismus. Essays*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1992 et *id.*, *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1998.
- 60 Cet article a pour origine un atelier de lecture de la *Théorie de l'avant-garde* organisé à l'École Normale Supérieure de Lyon en 2023. Son propos n'aurait pas été le même sans la participation active des étudiant-e-s, et il a bénéficié de leurs suggestions et de leurs travaux, notamment de Eliott Bernard de Courville, Simon Bongrand et Bénédicte Le Pimpec. Qu'ils/elles en soient ici remercié-e-s, ainsi que Julie Ramos et la rédaction de *Regards Croisés* pour leur travail d'édition.