

L'HÉRITAGE AMBIGU DE L'AVANT-GARDE¹

« À chaque époque, il faut chercher à arracher de nouveau la tradition au conformisme qui est sur le point de la subjugu². » Le conformisme est un phénomène à faces multiples. Son rapport à la tradition consiste essentiellement à se représenter l'intégralité de ce qui se transmet comme accessible à tout moment et sans restriction. À l'âge de l'Internet, cette représentation passe pour une évidence que rien ne permet presque plus de contester. À en juger à partir des thèses de Benjamin sur le concept d'histoire, elle n'en apparaît pas moins comme une erreur, car elle ignore ce qui fait du passé qu'il a un sens pour tout présent, la possibilité de s'y reconnaître.

Le positivisme est l'un des multiples visages que revêt le conformisme. La littérature sur l'avant-garde apparaît une tendance qui, depuis quelque temps, permet à une stratégie conceptuelle d'occulter ce qui est en jeu³. Le procédé

1. Ce texte forme l'introduction d'un recueil d'essais de l'auteur, destiné à paraître chez Suhrkamp au printemps 2013 sous le titre *Nach der Avantgarde*.

2. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 431.

3. Voir Sascha Bru, « Introduction » et « How we Look and Read. The European Avant-Garde's Imprint on 20th Century Theory », in Sascha Bru (dir.), *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlin, De Gruyter, 2009, p. 5-17 et p. 94-110.

consiste à noyer la spécificité de l'avant-garde dans la globalité de la modernité artistique et à camoufler ainsi l'opération qui, grâce à la formule « *avantgarde/modernism* », permet de mettre sur le même plan une œuvre moderne et une œuvre mettant radicalement en question l'institution art. L'indétermination conceptuelle qui permet de loger l'avant-garde à la même enseigne que l'incessant renouveau de la modernité artistique ne date certes pas d'hier. Par rapport à cela, toutefois, la parution de la *Théorie de l'avant-garde*, en 1974, a introduit un concept spécifique qui, sans être à l'abri de toute objection, réclame toutefois de qui entend le contester un minimum d'arguments, et non pas de le vider de son sens. Or, c'est malheureusement ce qui se passe dans la présente discussion, comme le montre clairement non seulement la formule « avant-garde/modernisme », mais l'usage du concept de mouvement historique d'avant-garde introduit dans la *Théorie de l'avant-garde*. Ce terme y renvoyait au futurisme, à Dada, au surréalisme, au constructivisme et à leur projet de dépassement de l'art dans la pratique de la vie. Mais à partir du moment où tous les mouvements de la modernité artistique de la première moitié du xx^e siècle ont droit au terme sans tenir compte de ce qui les différencie, en tant qu'avant-garde historique, il est clair que l'intérêt théorique d'un tel concept s'en trouve réduit à néant.

Dans ses thèses sur la philosophie de l'histoire, Benjamin a introduit un certain nombre de concepts qui permettent de se rapporter au passé d'une manière non positiviste. L'« éclair de ce qui est porté à la connaissance » (*Augenblick der Erkennbarkeit*) en fait partie : « L'image vraie du passé passe en un éclair. On ne peut retenir le passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où elle s'offre à la connaissance. [...] Car c'est une image irrécupérable du passé

qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle⁴. »

Cette thèse comporte des conséquences essentielles : une historiographie qui se refuse à l'erreur historiciste de considérer toutes les époques du passé comme également accessibles à la connaissance devrait toujours partir du principe que l'« image vraie » d'un passé est toujours celle d'un présent qui s'y reconnaît. En d'autres termes, seul un présent qui se rapporte au passé dans une constellation unique est à même de le « délivrer », c'est-à-dire capable d'une manière de le comprendre comme il n'a pas pu se comprendre lui-même. Ce qui nous permet de juger si une telle constellation est advenue, c'est que le passé se révèle alors actuel, au sens fort du terme, ou, pour le dire avec Benjamin, « chargé de présent ».

Ces thèses, Benjamin les a formulées à un moment de très grand danger, non pas seulement pour sa propre vie, mais aussi pour la cause du socialisme qu'il avait faite sienne. Aussi l'éclair de ce qui se donne à la connaissance et l'instant du danger ne font-ils qu'un à ses yeux : « Faire œuvre d'historien [...] signifie s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit à l'instant du danger⁵. » Avant 2008, à l'Ouest, alors que nous avions connu durant plus de soixante ans une paix relative et une aisance croissante, nous y aurions vu une dramatisation à laquelle nous n'aurions pas adhéré. Les choses ont changé depuis que l'industrie financière globalisée a mis la menace d'un effondrement de l'économie mondiale à l'ordre du jour. Les sombres nuages qui se lèvent presque partout à l'horizon de l'histoire – les ménages désespérément surendettés des nombreux États qui, en proie à une même compulsion, continuent de s'endetter pour maintenir à flot le système financier et l'économie – nous permettent de

4. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, op. cit., p. 430.

5. *Ibid.*, p. 431.

mieux comprendre le *pathos* de Benjamin. En même temps, ils nous rendent à l'évidence qu'il n'y a de compréhension historique que pour qui est historiquement en situation.

Les mouvements d'avant-garde n'ont pas été perceptibles, et leur signification n'a pas été reconnaissable à toutes les époques. Dans l'immédiat après-guerre, c'est un fait qu'ils étaient absents de la vie culturelle allemande, par exemple. Lors de la première Documenta de Kassel, en 1955, quelques artistes d'avant-garde ont certes été montrés, mais les mouvements et leurs objectifs n'étaient pas mentionnés. La spécificité de l'avant-garde s'y réduisait à la compréhension d'une perspective moderniste. C'est en mai 1968 que vint le moment où elle fut perçue. En ce temps d'espérance et de renaissance, le surréalisme refit soudain surface sous la forme de slogans surréalistes, ou qui auraient très bien pu provenir du surréalisme, couvrant les murs de Paris d'une manière qui aurait été impensable pendant toutes les longues années d'après-guerre. Ce n'est pas un hasard si, au début des années 1970, en Allemagne fédérale, trois livres sur le surréalisme ont connu simultanément un écho inattendu⁶. On pouvait dès lors entreprendre l'élaboration théorique d'un concept d'avant-garde, et la construction, sur cette base, de l'histoire de la littérature et de l'art européens.

On m'a souvent demandé pourquoi la *Théorie de l'avant-garde* continuait à avoir un effet durable, alors qu'elle est si manifestement marquée par l'époque de sa parution. Je suppose

6. Karl Heinz Bohrer, *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror*, Munich, Reihe Hanser, 40, 1970 ; Elisabeth Lenk, *Der springende Narziss. André Bretons poetischer Materialismus*, op. cit. ; Peter Bürger, *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur*, op. cit. ; deuxième édition enrichie : Francfort, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1222, 1996.

que le livre doit précisément son effet à cet enracinement. Si l'époque de l'après-guerre fut aveugle à l'avant-garde historique – en raison de ce qui l'apparentait culturellement à la modernité artistique à l'Ouest, et au réalisme socialiste à l'Est – et si, depuis longtemps, le conformisme a englouti dans un concept de « *modernism* » aux limites indéfinies l'image de l'avant-garde qui avait jailli dans les années d'après 1968, on peut alors effectivement se demander si la *Théorie de l'avant-garde* ne reste pas liée à une image de l'avant-garde désormais « sans retour », une image que l'on doit à la constellation unique de 1968 et à l'avant-garde historique.

Si les capacités et les limites d'une connaissance du passé éclairée par le présent reposent sur l'époque et la constellation qui lui permettent de se rapporter à un passé déterminé, il appartient alors à la théorie de saisir cette possibilité et de la conduire jusqu'à son terme. C'est précisément à cela que s'efforce la *Théorie de l'avant-garde*, en s'attachant à déterminer historiquement ce que l'avant-garde apporte de nouveau, en comparaison des mouvements artistiques antérieurs de la modernité : la mise en question du statut autonome de l'art dans la société bourgeoise. C'est ainsi qu'elle parvient à devenir le point à partir duquel, dans la logique de l'histoire, il est possible de construire le développement de l'art. Du même coup, l'idée s'impose que les œuvres d'art ne nous sont pas données *telles quelles*, qu'elles procèdent bien davantage d'un ensemble de conditions historiques (de positions et d'attentes esthétiques) variables. Pour dire les choses autrement, on s'aperçoit qu'il n'y a pas seulement une histoire des œuvres d'art, mais aussi une histoire de l'institution art.

L'« éclair de la connaissance » passe, lui aussi. Quel sens cela a-t-il pour l'image du passé qu'il rend possible ? Il ne s'agit pas de penser que cette image disparaît avec lui – cela ne vaut que pour l'image non réalisée, pour le moment qu'on a laissé passer.

Au contraire, l'image réalisée survit aux temps dans lesquels le passé particulier qui se montre en elle ne peut plus être l'objet d'une authentique expérience.

Quant à ce qui concerne l'avant-garde historique, c'est bien dans une telle époque que nous sommes entrés, bien que nous nous reconnaissons dans certains de ses thèmes. Notre époque est désormais tellement vouée à *l'hic et nunc* qu'il lui est devenu impossible de voir dans le passé autre chose que ce qui a été et par conséquent ne nous concerne plus, à moins que cela ne devienne par hasard le centre d'un *event*. Elle demeure complètement sous l'emprise de ce qu'on pouvait lire sur une affiche il y a quelques années, et qui ne concernait pas un quelconque produit, mais la propagation d'un sentiment vécu : « *The Power of Now* ». En dépit de toute culture de la mémoire, notre présent entretient un rapport cassé avec le passé (il se peut que la culture de la mémoire en soit précisément un indice).

Le futurisme, notamment, avait déjà pour programme la fixation sur le présent qui domine de nos jours. Non seulement le refus du « passésisme » et de l'affairement avec le passé, propagé par les futuristes, mais le slogan issu du manifeste futuriste de 1909, qui loue la beauté d'une voiture de course lancée à pleine vitesse, peuvent être désormais perçus comme des anticipations de positions actuelles et des suggestions des médias. En revanche, tout à fait à l'opposé, les surréalistes se caractérisent par un commerce vivant avec le passé. Ils se comportent à cet égard comme des allégoristes qui investissent d'un sens neuf les fragments qu'ils s'approprient. En les tirant ainsi dans le présent, ils forcent eux aussi la main du passé, et se rapprochent de la sorte du présentisme futuriste, plus que cela n'apparaît à première vue.

On pourrait donc se demander si notre époque n'est pas entrée avec l'avant-garde historique dans des rapports inédits nous permettant de forger un nouveau concept d'avant-garde

laissant entrevoir une réalisation (demandant bien entendu à être évaluée) des espoirs avant-gardistes. Je ne crois pas que ce soit le cas. La situation d'aujourd'hui peut certes être mise en rapport avec certains thèmes propres aux avant-gardes, mais sans que cela concerne l'avant-garde dans son ensemble. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer la cassure du rapport de notre époque au futur à l'obsession de la création du futur propre à l'avant-garde. Notre futur n'aura bientôt plus d'autre but que celui de l'individu isolé et de son intérêt particulier. Quant au futur de la société, pour autant qu'il demeure encore visible, considéré à la lumière de nos attentes, il apparaît plus comme une menace que comme la réalisation de nos désirs. Mai 68, au contraire, avait permis de voir renaître, au sein de la jeunesse étudiante occidentale, l'idée d'une possibilité de faire l'histoire. À l'instar de l'avant-garde, le mouvement étudiant était également convaincu de la possibilité d'un avenir commun. À l'heure qu'il est, dans une époque désormais rivée au présent, il ne reste pratiquement rien de cet espoir. Le rapport qui, pour les théories révolutionnaires, liait crise économique et insurrection révolutionnaire semble désormais hors de propos dans les pays occidentaux. La crise persistante de la finance, le surendettement, autant que la manière dont la classe politique s'emploie à déplacer les problèmes, engendrent certes un malaise à grande échelle et une peur diffuse de l'avenir, mais aucune protestation incisive tournée vers une transformation de la société. Nous devons aujourd'hui pour ainsi dire affronter les revers de cette constellation qui a fait surgir, en mai 1968, pour l'avant-garde, « l'éclair de ce qui se porte à la connaissance ». Même si notre présent partage avec l'avant-garde une fascination pour le présent, nous ne nous reconnaissons plus dans son projet.

Le fait que l'avant-garde nous soit devenue étrangère, en ce qu'elle visait un bouleversement de toutes les conditions de vie, ne représente qu'un aspect de sa pérennité ambiguë (le fait

de devenir étranger à une tradition n'est aussi qu'une manière pour la tradition de survivre). L'autre aspect réside dans la place de plus en plus évidente qu'elle a prise dernièrement à l'intérieur de l'institution art. Je pense au poids des pratiques et des procédés néo-avant-gardistes dans l'entreprise artistique actuelle. La pérennité de l'avant-garde est ambiguë en ce que son échec a pris la forme d'un succès foudroyant. Le dépassement de l'art dans une pratique *autre* de la vie, que visait l'avant-garde, n'a pas eu lieu. En revanche, le mot d'ordre de l'union de l'art et de la vie – on ne pouvait pas encore le prévoir au début des années 1970 – a profondément changé l'institution art. Elle a surmonté l'attaque de l'avant-garde, comme le montre le fait que les manifestations appelées à transformer le monde sont désormais recon nues comme des œuvres d'art, et qu'une place capitale leur a été réservée dans le musée de la modernité. Leur fondement normatif a toutefois subi des changements, en eux-mêmes contradictoires. La catégorie d'œuvre, mise en question par l'avant-garde, a été restaurée, et en même temps, pourtant, la démarcation permettant de distinguer l'œuvre d'art des choses d'usage ordinaire n'a cessé d'être déplacée, et toujours plus reculée, si bien qu'aujourd'hui n'importe quel objet peut prendre le statut d'œuvre dès lors qu'il entre dans le champ de l'art. En outre, les catégories centrales de production et de réception esthétiques propres à l'avant-garde : la rupture et le choc, la provocation et la subversion, ont fait leur entrée dans le discours de l'institution en détrônant, pour une large part, les concepts esthétiques conventionnels comme l'harmonie et la cohérence. En d'autres termes, vu d'aujourd'hui, l'échec du projet de l'avant-garde apparaît comme un processus de part en part paradoxal, qui coïncide désormais avec le succès de l'avant-garde au sein de l'institution art.

Tandis que se mêlent ainsi l'échec et le succès de l'avant-garde historique, le succès se révélant comme échec et l'échec comme unique possibilité de demeurer fidèle au projet de

l'avant-garde, il est possible de faire une distinction claire entre les mouvements nés dans la période d'après la seconde guerre mondiale, et se rapportant à l'avant-garde, et des positions individuelles oscillant entre un authentique héritage et un accaparement néo-avant-gardiste.

Joseph Beuys, « l'artiste d'avant-garde d'après la fin de l'avant-garde⁷ », reprend à son compte le projet utopique de l'avant-garde historique, en sachant très bien qu'il ne lui est pas permis de le réaliser sous la forme que les avant-gardes lui ont léguée. Tout en assumant cette situation aporétique, il échappe à la logique du « ou bien ou bien » qui, entre le succès et l'échec, n'autorise aucun moyen terme. Ce moyen terme, il le trouve dans ce qu'il appelle « transmettre la flamme ». C'est ce que visent ses actions et ses gestes. Au cœur des conditions sociales existantes, qui réclament, en même temps qu'elles lui font obstacle, une transformation radicale des conditions de vie, Beuys répond par des gestes paradoxaux aux limites de l'art, de la science et de l'agitation politique. Il ne s'attaque pas à l'institution art, mais il refuse d'être appelé un artiste (au sens habituel), dans le but de propager en d'autres occasions un « concept d'art totalisé », au regard duquel toutes les questions de la communauté humaine se ramènent à des questions de conception et donc d'art. J'y vois encore une perpétuation conséquente du projet de l'avant-garde dans une époque qui a cessé de lui être favorable.

Il en va de même pour l'Internationale situationniste, qui voit le jour en 1957, et prépare théoriquement et pratiquement le mouvement de Mai 68. Le groupe naît d'une analyse critique du surréalisme et de l'« amère victoire » que représente son succès artistique. Amère, en effet, en ce que les procédés surréalistes, qui avaient pour but une « auto-émancipation », ont été absorbés

7. Voir mon étude, sous le même titre, in Peter Bürger, *Das Altern der Moderne*, Francfort, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1548, 2001, p. 154-170.

par la société existante, leurs buts étant transformés en objectifs serviables. C'est ainsi que l'on passe de l'*écriture automatique* au *brainstorming*⁸. Tout en se réclamant des surréalistes, les situationnistes cherchent pourtant à développer dans la flânerie une théorie de la « dérive », au moyen de laquelle ils espèrent trouver la source d'un désir non déformé par la société existante ; ils ébauchent l'esquisse d'un urbanisme susceptible de mettre les possibilités des techniques modernes au service de nouveaux besoins ; mais ils réfléchissent aussi à l'échec des concepts marxistes et anarchistes de révolution⁹. À vrai dire, au fur et à mesure que leurs plans, leurs esquisses, se sont fait une place dans la société capitaliste, il leur a fallu précisément faire face à cette inversion qu'ils avaient très perspicacement mise en évidence dans le surréalisme. C'est à ces fausses réalisations que l'avant-garde doit peut-être de voir jeter sur elle les ombres les plus sombres.

La néo-avant-garde, quant à elle, se caractérise par un autre type d'inversion. Comme le suggère la *Théorie de l'avant-garde* : « La néo-avant-garde institutionnalise l'avant-garde comme art et nie ainsi les véritables intentions de l'avant-garde¹⁰. » En formulant les choses de façon plus simple et moins polémique, on peut dire que la néo-avant-garde s'est emparée des procédés et des gestes de l'avant-garde historique pour en faire des moyens

artistiques au sein de l'institution art, et en trahissant ainsi le projet utopique de l'avant-garde. C'est ce que je voudrais expliquer en prenant brièvement pour exemple Daniel Buren, qui se présente explicitement comme critique de l'institution¹¹.

La légende artistique qui fonde essentiellement sa réputation appartient à une action publique organisée avec trois amis artistes en 1967, à l'occasion de l'inauguration du Salon de la jeune peinture. Les quatre artistes en question décrochèrent leurs œuvres et distribuèrent une *Lettre contre les salons*, dans laquelle ils rejetaient à la fois le salon et la peinture comme « objectivement réactionnaires ». On pourrait considérer qu'on se trouve ici face à une authentique reprise d'une manifestation dadaïste, si la lettre distribuée ne comportait pas un post-scriptum où les auteurs remercient le comité du salon de leur avoir donné la possibilité de mener à bien leur action et de « profiter de l'espace et de la publicité » mis à leur disposition. Provocation et entente font ici bon ménage. Il ne s'agit pas d'un acte de refus, comme ils l'affirment, de la part des artistes ; ils n'utilisent le salon que d'une manière différente de celle de leurs collègues « naïfs », c'est-à-dire qu'ils l'utilisent pour éveiller l'attention, ce dont Buren a, le premier, parfaitement compris l'énorme impact social.

L'inversion des intentions des avant-gardes se montre également de façon claire dans le fait que des artistes néo-avant-gardistes comme Jeff Koons et Damien Hirst se trouvent en tête du hit-parade d'un marché de l'art en plein boum, qui offre à un capital financier assoiffé des possibilités d'investissement et de

8. Voir *Bulletin central édité par les sections de l'Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958 (directeur : G.-E. Debord), 3 f.

9. Guy Debord, *La Société du spectacle*, 1967, Paris, Gallimard, 1992, chap. iv.

10. Je ne veux pas reprendre ici les débats que cette thèse a suscités, en particulier dans le champ des théories de l'art. Je m'y emploie de manière précise dans « Avant-Garde and Neo-Avant-Garde. An Attempt to Answer Certain Critics of the Theory of the Avant-Garde », *New Literary History*, vol. 41, n° 4, 2010, p. 695-715, à propos de la contribution la plus intéressante à ce débat, celle de Hal Foster, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* [1996], tr. fr. Y. Cantraine, F. Pierobon et D. Vandergucht, Bruxelles, La Lettre volée, 2005.

11. Voir Peter Bürger, « Zur Kritik der Neoavantgarde », in *Jeff Wall Photographs*, catalogue de l'exposition du Museum Moderner Kunst (Vienne, 2003), Cologne, Walther König, 2003, p. 174-196, ainsi que « Der Alltag und die >ästhetische Taufe des Objekts<. Zur Kritik der Neo-Avantgarde: die Pariser Gruppe der Neuen Realisten », *Neue Züricher Zeitung*, 15/16, décembre 2007.

profit supérieures à la moyenne. Une critique d'art qui se sent tenue à des critères esthétiques peut encore attirer l'attention sur le fait que la spirale des transgressions est parvenue à son terme – mais aussi longtemps que des millions seront dépensés pour des œuvres de pacotille, il ne pourra en résulter qu'un effet de surestimation exagérée chez les jeunes artistes dont les conséquences sont désormais visibles partout. Si la continuation de l'avant-garde n'épouse pas le fil continu de la transmission d'une tradition, et si elle se caractérise au contraire par une série de ruptures, d'inversions et de déformations, les rapports à ce qui se transmet ne peuvent qu'en être modifiés. La représentation conventionnelle de la tradition comme perpétuation d'un état également constitué d'œuvres et de valeurs est en effet devenue problématique, car toute tradition enveloppe en elle aussi le changement ; il y a pourtant quelque chose qui reste marqué du sceau de la rupture dans l'héritage de l'avant-garde. Cet héritage ne nous est plus aujourd'hui donné dans son unité, il est constitué de positions qui se contredisent mutuellement : il y a d'un côté les rares tentatives destinées à réassumer le projet de l'avant-garde comme un tout, déjà passées du côté de l'histoire, et d'un autre côté l'utilisation néo-avant-gardiste des procédés et des pratiques de l'avant-garde au sein de l'institution art. À quoi il faut ajouter, comme nous l'avons vu, que notre époque est désormais incapable d'entrer dans un rapport unitaire avec l'avant-garde. D'un côté, elle pousse à l'extrême sa fixation sur le présent, d'un autre côté elle sait qu'elle n'a plus rien à attendre de sa poussée vers l'avenir. Cette diffusion de l'héritage de l'avant-garde se laisse clairement entrevoir dans la pensée postmoderne, là où Blanchot, Derrida, Bataille, Lacan, Foucault, ont puisé dans le surréalisme, de diverses manières, des thèmes auxquels ils ont donné un développement¹².

On trouve un symptôme de cette atomisation de l'héritage de l'avant-garde dans le langage, à savoir dans la difficulté de parler aujourd'hui d'avant-garde au singulier et dans la tendance à remplacer ce terme par celui de *mouvements d'avant-garde*. Dans le présent texte, j'ai encore une fois utilisé l'expression « avant-garde » au singulier, afin de rappeler le critère à partir duquel il convient d'apprécier les pratiques qui se rapportent à l'avant-garde. En même temps, je ne peux pas m'empêcher d'admettre que la cassure qui affecte notre rapport à l'avant-garde rend difficile de persister dans une critique de la néo-avant-garde à partir de cette perspective. L'éclatement de l'héritage de l'avant-garde semble pourtant justifier le fait que des procédés et des pratiques avant-gardistes aient été réintroduits dans l'institution art. Mais alors, les produits qui en sont issus devraient s'exposer à une critique esthétique. Rien de tel, manifestement, ne se produit. Le privilège esthétique dont l'avant-garde pouvait légitimement se réclamer, dans la mesure où les buts poursuivis étaient extérieurs à l'esthétique, la néo-avant-garde l'aura introduit en contrebande dans l'art. Tel est le virus qui mine la structure normative de l'art.

Si la thèse de l'éclatement de l'héritage de l'avant-garde est juste, elle contient alors implicitement une réponse à la question toujours présente de la possibilité d'une avant-garde aujourd'hui. Si l'avant-garde ne nous est plus accessible comme un tout, si l'unité de la pratique artistique et du changement social est désormais tombée en ruine, alors la question est sans objet. La seule question qui vaille devient celle d'un art susceptible de mettre un terme à l'arbitraire de la néo-avant-garde dans le présent. Il ne s'agit de rien moins que d'un art *nécessaire*.

12. Voir à ce propos Peter Bürger, *Ursprung des postmodernen Denkens*, Weilerswist, Velbrück Wissenschaft, 2000.