

l'histoire, lui-même (selon le jeune Lukács) sujet et objet de l'action historique. Cette identité avec la classe qui représente le sujet humain, la dissolution des classes, permet non seulement de penser juste sur un plan scientifique que Lukács définit dans *Histoire et conscience de classe* ; elle sauve en même temps l'œuvre d'art de la dégradation par le marché que le prolétariat abolira. *Ainsi elle sauve l'autonomie artistique, tout comme la liberté individuelle et la vérité scientifique.* La dichotomie autonomie/engagement perd son sens dans un contexte historique où l'autonomie artistique est « aufgehoben » (Hegel) dans la liberté (universelle, humaine) de la classe opprimée. C'est dans ce contexte qu'il s'agit de comprendre la phrase de Benjamin : « ... Une œuvre qui exprime la tendance juste, contiendra nécessairement toutes les autres qualités » (37). (L'accent devrait être mis sur « nécessairement ».) Dans la liberté réalisée par le prolétariat, l'œuvre et l'individu (l'artiste) atteindront à la vraie liberté, bloquée par les mécanismes du marché. C'est dans la perspective de *Histoire et conscience de classe* qu'il convient d'envisager l'essai de Benjamin sur l'auteur comme « prolétaire », comme producteur au sens économique du terme. (« Der Autor als Produzent ».)

Il est évident que les théories lukácsiennes sur l'identité entre la pensée critique et le prolétariat, fondées sur l'hypothèse d'un bouleversement social *imminent*, ne sont plus applicables (bien qu'elles soient appliquées) à la société du capitalisme d'organisation. Il en va de même de la théorie benjaminienne : avec l'intégration du sujet historique (à l'Ouest et à l'Est) la critique sociale, qu'elle soit théorique ou esthétique, ne saurait s'identifier à des tendances idéologiques. Une telle identification entraîne-

(37) *Op. cit.*, p. 96.

rait, à l'heure actuelle, l'abdication de toute critique. En développant les positions de la dialectique négative, Adorno tient compte de ce fait historique : « Face aux puissances collectives qui, dans le monde actuel, usurpent l'esprit historique, l'universel et le rationnel peuvent mieux passer l'hiver chez l'individu isolé que du côté des bataillons les plus forts qui ont docilement abandonné l'universalité de la raison » (38). Une fois exclue l'identification avec une collectivité quelconque, il ne saurait plus être question d'une « tendance juste ». L'autonomie de la forme, telle que l'entend Adorno, n'a rien à voir avec les doctrines galvaudées de l'art pour l'art. Par sa négativité à l'égard de ce qui est, l'œuvre représente *le sujet historique absent* ; l'artiste devient représentant, « Statthalter ».

La théorie adornienne de la forme est toutefois préfigurée dans les essais de Benjamin sur Brecht. Ce n'est pas tant dans le contenu politique, « prolétarien » qu'il convient de chercher la valeur esthétique du théâtre épique, mais dans sa façon *d'interrompre* la continuité de l'action par laquelle il révèle, comme par un geste (Geste) (p. 32), la réalité. L'interruption inattendue déchire le voile mythique de la continuité (historique) qui recouvre le monde et suscite *l'idée critique* de ce dernier. Dirigé contre le mythe organisé, perfectionné par le fascisme, l'art brechtien, comme celui de Baudelaire qui fait éclater le « spleen », le mythe de Paris, ne saurait séparer ses contenus de sa forme qui fait réfléchir sur eux.

Même en tenant compte des circonstances révolutionnaires de l'époque des années vingt, l'arrière-plan du théâtre brechtien, il est probable que Benjamin est allé trop loin dans son identification des intérêts esthétiques avec les exigences de la praxis sociale. A tout moment

(38) T.W. Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag, 1966, p. 81.



cette praxis frôle l'intégration. Ses théories de l'*Aura* et de l'œuvre *auratique* en témoignent. Ce qu'il appelle *Aura* dans son essai sur *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*) réside dans la valeur d'usage (Gebrauchswert, p. 20) qu'un objet d'art possède tant qu'il reste implanté dans le contexte *traditionnel*, tant qu'il reste attaché au culte (Kult). Un aspect de la définition de l'*Aura* est la *singularité*, la particularité (Einzigkeit) qu'elle confère à l'objet *auratique*. Les Grecs et les ecclésiastiques médiévaux avaient des opinions fort divergentes sur une statue de Vénus : « Mais ce qui frappait le regard de tous les deux, c'était sa singularité (Einzigkeit), pour employer un autre mot : son *Aura* » (39). L'*Aura* est une facette de l'autonomie de l'œuvre par rapport au marché, par rapport à la valeur d'échange. L'autre aspect de la définition est la *distance* : « ... L'unique apparition d'une distance quelle que soit sa proximité » (40).

A l'époque de sa reproductibilité technique (par la photographie, le film), inséparable des lois du marché (offre et demande), l'œuvre perd son *Aura* : sa singularité est remise en question au cours du processus de la reproduction. Celle-ci ne fait que confirmer la loi du marché (que Benjamin ne mentionne pas dans son essai mais qui y est implicite) selon laquelle tous les objets sont échangeables en tant que marchandises. L'*Aura* devient la proie du *nivellement* de tous les objets par le marché et ses techniques. Il est question d'une nouvelle « aperception dont le *sens de ce qui est identique dans le monde* (*Sinn für das Gleichartige in der Welt*) s'est tellement accru qu'elle le discerne, par l'intermédiaire de la repro-

(39) W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Ed. Suhrkamp, 1963, p. 19.

(40) *Op. cit.*, p. 18.

duction, jusque dans le singulier » (41). La valeur culturelle (Kultwert) est remplacée par la valeur d'exposition (Ausstellungswert) : celle-ci correspond à la valeur d'échange.

L'attitude de Benjamin envers l'œuvre *auratique* est ambivalente ; dans son ambivalence s'exprime sa situation aporétique d'intellectuel libéral entre le prolétariat et les monopoles. L'expression d'Adorno par laquelle il caractérise, dans la *Théorie esthétique*, cette attitude est bien trouvée : « Négation nostalgique. » (AT, p. 73.) Dans la mesure où la reproductibilité de l'œuvre d'art, son « *Ausstellungswert* », constitue un avantage pour les masses révolutionnaires, elle est défendue par Benjamin en tant que moyen technique pour briser l'hégémonie culturelle (egemonia, A. Gramsci) de la bourgeoisie. La « démolition » (Zertrümmerung) de l'*Aura* est donc un progrès historique.

D'autre part, elle liquide cette particularité en faveur de laquelle l'œuvre de Benjamin ne cesse pas de plaider ; en plus, elle entraîne une adaptation de l'art aux lois du marché. Dans son essai sur Baudelaire, Benjamin remarque : « Ces changements consistaient en ce que dans l'œuvre d'art le caractère de marchandise et dans le public le caractère de masse se fit jour plus immédiatement et avec plus de véhémence qu'autrefois » (42). Détruisant systématiquement l'*Aura* par des « chocs », Baudelaire écrit consciemment pour le marché et pour la société de masse caractérisée par le « Chokerlebnis » (sentiment de choc) : « Il (Baudelaire) a désigné le prix attaché à la possession de la sensation de l'époque moderne : la destruction de l'*Aura* dans le sentiment du choc. » Il ajoute que Baudelaire a dû payer très cher son accord avec la destruction de l'*Aura*. Adorno précise le

(41) *Das Kunstwerk...* p. 19.

(42) *Ibid.*, p. 256 et p. 240.

prix : « La valeur d'exposition (Ausstellungswert), censée pouvoir remplacer la valeur culturelle (Kultwert) est une image du processus de l'échange. L'art qui s'attache à la valeur d'exposition abdique devant celui-ci. » (*Aesthetische Theorie*, p. 73.)

Benjamin a dû le savoir. N'écrit-il pas à propos de Baudelaire que sa poésie représente un effort héroïque pour révéler le caractère auratique particulier à la marchandise ? « Il cherchait d'une façon héroïque à humaniser la marchandise » (43). La destruction de l'Aura n'est peut-être qu'un moyen chez Baudelaire pour la sauver à un niveau où elle résiste au marché.

Dans ses textes sur *l'Enfance berlinoise*, Benjamin cherche lui-même le caractère unique et distant, l'Aura des objets passés. Dans les titres ils apparaissent comme des phénomènes figés dans le temps : « Tiergarten », « Kaiserpanorama », « Siegessäule »... Les textes sont rédigés contre la reproduction, ennemie de la particularité. Il en va de même du roman proustien : la mémoire involontaire représente les objets à distance, dans leur unicité : « Combray, de loin, à dix lieues à la ronde... » La mémoire volontaire les dégrade : « A l'endroit où Proust se plaint de l'exiguïté et du manque de profondeur des images que lui transmet la mémoire volontaire de Venise, il écrit que rien qu'en entendant le mot « Venise » ce trésor d'images lui a semblé aussi insipide qu'une exposition de photographies. Considérant que le caractère spécifique des images qui surgissent de la mémoire involontaire consiste dans leur Aura, la photographie contribue décisivement au phénomène de la « déchéance de l'Aura » (44). La déchéance des êtres continue.

(43) III., p. 266.

(44) III., p. 234.

BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES DE WALTER BENJAMIN :

I. — *Ouvrages traduits en français :*

- 1) W. Benjamin, *Œuvres*, I et II : I. — « Mythe et violence » ; II. — « Poésie et révolution », Les Lettres Nouvelles, Denoël, 1971 (trad. et préface de M. de Gandillac). (Cette édition contient de nombreux essais de « Angelus Novus » et des « Illuminationen ».)
- 2) *Essais sur Brecht*, Paris, Maspero, 1969.

- ### II. — W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* (Œuvres complètes), éditées par Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser en collaboration avec Tillman Rexroth et Hella Tiedemann-Bartels, Suhrkamp, 1972.

III. — *Œuvres choisies :*

- 1) *Illuminationen*, *Ausgewählte Schriften I*, Suhrkamp, 1955 (III.).
- 2) *Angelus Novus*, *Ausgewählte Schriften II*, Suhrkamp, 1966 (A. N.).

IV. — *Ouvrages individuels :*

- 1) *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Suhrkamp, 1973.
- 2) *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp, 1963.
- 3) *Einbahnstrasse, Aphorismen*, Suhrkamp, 1955.
- 4) *Ueber Literatur*, Suhrkamp, 1969.
- 5) *Versuche über Brecht* (Essais sur Brecht), Suhrkamp, 1966.
- 6) *Charles Baudelaire, Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Suhrkamp, 1963.
- 7) *Goethes Wahlverwandtschaften*, Insel-Bücherei, 1955.
- 8) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, 1963.
- 9) *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze* (postface de H. Marcuse), Suhrkamp, 1965.
- 10) *Ueber Kinder, Jugend und Erziehung*, Suhrkamp, 1969.
- 11) *Ueber Haschisch*, Suhrkamp, 1972.
- 12) *Berliner Chronik* (postface de G. Scholem), Suhrkamp, 1970.
- 13) *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, Suhrkamp, 1950.
- 14) *Drei Hörmodelle*, Suhrkamp, 1971.

V. — *Ouvrages sur Walter Benjamin :*

- 1) *Ueber Walter Benjamin* (essais sur Benjamin de T. W. Adorno, E. Bloch, M. Rychner, e. a.), Suhrkamp, 1968.



- 2) R. Tiedemann, Studien zur Philosophie Walter Benjamins, Suhrkamp, 1973.
- 3) L. Wawrzyn, Walter Benjamins Kunsttheorie, Kritik einer Rezeption, Luchterhand, 1973.
- 4) H. Salzinger, Swinging Benjamin, Fischer, 1973.
- 5) J. Habermas, Bewusstmachende oder rettende Kritik, Die Aktualität Walter Benjamins, dans : Kultur und Kritik, Suhrkamp, 1973.
- 6) M. Blanchot, Walter Benjamin : Reprises, dans : N.R.F., 8 (1960, n° 93.
- 7) J. Duvignaud, La création aujourd'hui... dans : Critique, nov. 1960, n° 162.

THEODOR ADORNO : DIALECTIQUE EN SUSPENS

« L'individuation étant, avec la souffrance qu'elle implique, une loi sociale, l'expérience de la société n'est possible qu'au niveau individuel. »

T. W. Adorno-Ästhetische Theorie.

Une définition, même lucide, de la pensée de Theodor Adorno qui ne chercherait qu'à la rendre plus accessible, donc plus consommable, serait contraire à l'esprit d'un homme qui a toujours tenu à se soustraire aux effets de la « communication sociale » qui, en fin de compte, ne communique que les lieux communs, réduisant au cliché le plus répandu le noyau d'une pensée, ce qu'elle a de plus spécifique. Accuser le philosophe de Francfort de s'être retiré dans une « tour d'ivoire », après avoir refusé de s'identifier aux forces « révolutionnaires » dans la société, comme le font nombre de marxistes allemands, toujours prêts à dépasser n'importe quelle position philosophique pour ne pas avoir à tenir compte de sa critique, c'est passer sous silence le problème central de la dialectique négative : le problème du sujet critique et de la critique en tant que telle. Le cliché de la tour d'ivoire réduit au « déjà vu » les inquiétudes de la dialectique adornienne, permettant aux philosophes de la praxis de continuer à discuter les succès de régimes socialistes ou



d'annoncer des révolutions imminentes, quoique impossibles.

C'est contre ce genre de critique d'une pensée qui refuse de se laisser déranger dans sa complaisance, qu'Adorno a conçu toute son œuvre. Issue de la conscience que l'individu bourgeois libéral avait, à l'époque du capitalisme des monopoles, de la perte de son autonomie, de la désintégration de son Moi moral, elle ne saurait être dépassée par une définition plus ou moins schématique, vers une vérité historique « plus élevée ». Une telle définition porterait l'empreinte de cette « horreur de tout ce qui est schématique » (« das Grauenhafte alles Schematischen ») jadis dénoncée par cet autre défenseur de l'autonomie individuelle, Franz Kafka.

Ceux qui ont survécu à la catastrophe de la Seconde guerre mondiale — qui n'est peut-être ni la dernière, ni la plus grande — devraient chercher, dans la critique de Theodor Adorno, ce que l'homme, l'individu bourgeois de l'ère libérale, a perdu par l'avènement du capitalisme monopoliste et de la société dite de consommation. Ce n'est que la perte par l'individu libéral de son autonomie et de sa subjectivité qui permet d'esquisser un cadre socio-historique dans lequel apparaît le caractère spécifique, à la fois individualiste et social, de la dialectique négative.

C'est à travers son intention subjective — à travers sa souffrance, son « activité passive », dirait Adorno lui-même — qu'il s'agit de comprendre plutôt que de définir, délimiter et réduire à une chose, une pensée et de découvrir sa valeur objective. Celle-ci est inséparable de l'intention subjective. Elle réside, à notre époque, dans la critique qu'Adorno adresse aux systèmes philosophiques de Spinoza et Hobbes jusqu'à Hegel et Marx qui tyrannisent le spécifique, la donnée immédiate par le concept et aux idéologies de masse qui nient la spécificité de

l'individu, son autonomie et sa liberté, tout en promettant sa libération. Le reproche, que la dialectique négative est individualiste, que nombre de marxistes formulent à l'heure actuelle contre Adorno, est idéologique : il ignore le fait que cet individualisme est issu de l'échec d'une praxis révolutionnaire qui, partout où elle s'impose — soit à travers l'idéologie répressive d'un état technocratique, soit à travers les dogmes de partis bureaucratés — nie la liberté de l'homme visée par Marx et par toute la philosophie classique européenne.

Coïncé entre la technocratie du capitalisme organisé et la bureaucratie byzantine des pays de l'Est, la philosophie, telle que la conçoit Adorno, cherche, comme la pensée de Hermann Hesse, de Franz Kafka, de Marcel Proust et de tous ceux qui ont fait l'expérience de la liquidation de l'individu libéral, la vérité sociale dans les péripéties de la vie individuelle. « Le procès qui a mené vers le déploiement de l'indépendance de l'individu, une fonction de la société du marché, se termine par sa liquidation dans l'intégration. Ce que la liberté a produit se transforme en une négation de la liberté. L'individu était libre en tant que sujet de l'économie bourgeoise, dans la mesure où le fonctionnement du système économique exigeait son autonomie. Par ce fait même son autonomie était déjà niée dans ses origines » (1). Le capitalisme d'organisation n'a plus besoin de l'autonomie individuelle : l'entrepreneur libéral devient anachronique dans une société dont l'économie développe de puissants mécanismes d'autorégulation. Les individus n'ont qu'à fonctionner dans un processus qui les prive de leur initiative. Le fonctionnalisme sociologique est la rationalisation de cette privation.

(1) N. D., p. 257.



Propriety of the Erich Fromm Document Center. For personal use only. Citation or publication of material prohibited without express written permission of the copyright holder.
Eigentum des Erich Fromm Dokumentationszentrums. Nutzung nur für persönliche Zwecke.
Veröffentlichungen - auch von Teilen - bedürfen der schriftlichen Erlaubnis des Rechteinhabers.



Réduits, comme certains personnages de Kafka, à une sorte d'infantilisme irresponsable par l'omniprésente technocratie, les hommes de la société manipulée (verwaltete Gesellschaft-Adorno) cherchent le remède à la « faiblesse de leur Moi » (Ichschwäche-Freud) dans une identification rigide avec de puissantes collectivités, capables de les délivrer de l'organisation oppressive : « Le Moi doit se rayer soi-même pour participer à la grâce de la collectivité... Le sentiment d'une nouvelle sécurité est payé par le sacrifice de la pensée autonome » (2).

Cette sécurité fallacieuse que les individus de l'ère monopoliste, de la société de masse, cherchent dans les partis et dans d'autres organisations totalitaires, est également critiquée par Hermann Hesse, adversaire du fascisme et défenseur de l'autonomie individuelle : « Plus il y a d'individus capables de contempler la scène mondiale avec calme et d'une manière critique, plus le danger des grandes bêtises de masse et avant tout celui des guerres, diminue » (3). Comme Adorno, Hesse a toujours refusé de devenir le « chef idéologique » d'un mouvement politique ; comme le philosophe, il a insisté sur l'importance de la volonté d'autonomie chez l'individu critique. Cette volonté, il l'appelle « Eigensinn » : « Celui qui est opiniâtre (eigensinnig) obéit à une tout autre loi, à une seule, absolument sacrée, à la loi qui est en lui-même, qui est le « sens » de « soi » (« Sinn » des « Eigenen »). « (Eigensinn, p. 102.)

Il est significatif que dans sa *Théorie esthétique (Aesthetische Theorie)*, Adorno se sert du mot « eigen » pour caractériser l'autonomie de l'art qu'il considère comme homologue à l'autonomie de l'individu à l'égard

(2) *Kritik, Kleine Schriften zur Gesellschaft*, Ed. Suhrkamp, p. 149.

(3) *Politische Betrachtungen, Bibliothek Suhrkamp*, p. 101.

de la société et des idéologies qui la dominent : « En se cristallisant comme quelque chose en soi (als Eigenes) au lieu de se soumettre aux normes sociales en se réclamant de « l'utilité sociale », il (l'art) critique la société par sa seule présence, considérée comme répréhensible par les puritains de tous les plumages » (4). Pour Adorno, comme pour Hesse, la critique n'est possible que par la résistance opiniâtre de l'individu ou de l'œuvre d'art à une idéologie dominante ou « révolutionnaire ».

Exposant le caractère idéologique, voire démagogique de l'individualisme existentialiste qui reproche à l'individu son manque de responsabilité et d'authenticité, Adorno insiste sur le caractère socio-historique de ce manque, escamoté par les existentialistes : « Des individualistes comme Huxley et Jaspers condamnent l'individu à cause de son vide mécanique et de sa faiblesse névrotique, mais le sens de leur condamnation est plutôt de le sacrifier que de critiquer le principium individuationis qui est social » (5).

Le principe de l'individuation engendre sa propre négation, car les individus narcissiques qui ne reconnaissent que leurs propres intérêts sont les premiers à capituler devant la manipulation idéologique et la terreur. Ne connaissant aucune valeur transindividuelle, morale, les individus isolés (produits de la société du marché) se laissent enrégimenter par les organisations totalitaires dont la volonté d'uniformisation nie l'autonomie de l'individu libéral : « Si à l'heure actuelle, la trace de l'humain n'apparaît que dans l'individu en tant qu'être voué à l'échec, elle est une admonition pour que soit arrêté le processus fatal qui constitue les hommes en individus, uniquement pour pouvoir les rompre complètement dans

(4) A. T., p. 335.

(5) M. M., p. 196.

leur isolement » (6). Avec Kafka, l'individualiste parti à la recherche de la communauté humaine, du dépassement de l'individu, Adorno se rend compte que l'extrême individualisation formelle, celle de la société du marché, vide l'individu de son contenu moral et social et l'abandonne en proie aux idéologies totalitaires, dont l'emprise sur les masses composées d'individus narcissiques, ne fait pas de doute ni pour Adorno ni pour Kafka : « Les événements historiques — affirme Kafka au cours d'une conversation avec G. Janouch — ne doivent plus être mis sur le compte des individus, mais des masses. Nous sommes poussés, bousculés, balayés, nous subissons l'histoire » (7). Malgré le désespoir qu'engendre une telle situation chez l'individu, il s'agit pour Adorno de « ne pas se laisser rendre stupide par la puissance des autres ou par sa propre impuissance ». (*Minima Moralia*.)

Comme Hesse, Kafka et Thomas Mann, ses aînés, Adorno défend la lucidité de l'individu au moment de sa chute à l'époque du capitalisme organisé. Comme eux, il voit l'individu devenir la proie de ce « Herdensinn », comme Hesse appelle l'instinct de masse, ennemi du Moi conscient et responsable, défendu par les notables libéraux. « Ich ist Es » (« Moi est Ça ») lisons-nous dans les *Minima Moralia* qui portent le sous-titre *Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (p. 75). La vie « endommagée » est celle de l'individu vidé de sa substance, réduit à l'état d'objet par l'économie des monopoles, des « grands intérêts », et par les organisations totalitaires qui s'opposent à elle.

Comme dans le cas de Hesse, de Kafka, de Proust et de Valéry, la désintégration de l'individu libéral peut être considérée comme *une* des clés qui ouvrent l'œuvre

(6) M. M., p. 198.

(7) *Das Franz Kafka-Buch*, Fischer Verlag, 1965, p. 162.

adornienne à une compréhension que l'analyse de la société contemporaine ne peut que compléter et enrichir dans les domaines économique, politique et culturel. La constatation de Lucien Goldmann et d'Henri Lefèbvre que le structuralisme a substitué la structure au sujet social (individuel ou collectif), que dans le Nouveau roman le héros a été remplacé par un monde réifié et parfaitement intégré, confirme la critique adornienne de l'individualisme, tel qu'il a évolué à partir de ses origines dans la première société du marché : « Le principe subjectif imite sa négation ; l'objet n'est pas, comme l'idéalisme ne s'est pas lassé de le répéter pendant des milliers d'années, le sujet ; mais le sujet est l'objet » (8). C'est à l'époque de la réification totale que l'individualisme (originalité, personnalité) est l'idéologie qui se vend le mieux. *Mundus vult decipi* ; mais ce monde est faux, manipulé par les intérêts monopolistes.

Tout en rejetant, dans son essai *Jargon der Eigentlichkeit*, l'ontologie existentialiste de l'authenticité (*Eigentlichkeit*) qu'il considère comme étant une mystification dangereuse, Adorno se déclare solidaire avec le sujet, avec l'individu moribond : les catégories centrales de la dialectique négative et de l'esthétique adornienne sont inséparables du destin de l'individu libéral et de sa particularité.

(8) N. D., p. 179.

« Le concept général de la particularité n'a aucun pouvoir sur le particulier qu'il désigne d'une façon abstraite. »

T. W. Adorno, *Negative Dialektik*.

Pour survivre et pour satisfaire à ses besoins vitaux, l'homme cherche à dominer la nature. Cette domination n'est possible qu'à travers des lois qu'il s'impose à lui-même et aux autres ; pourtant, en s'imposant des lois arbitraires, « naturelles » (naturwüchsig, dirait Marx), le maître de la nature, le *sujet*, devient son esclave ; car la nature dont il fait partie et qui ne lui est pas extérieure, mais existe en lui-même, reste irréconciliée. La *Dialektik der Aufklärung* rédigée par Adorno et Horkheimer, est une « histoire des origines du sujet » (« Urgeschichte des Subjekts », *N. D.*, p. 184) en tant que maître irrationnel de la nature.

Depuis Platon jusqu'au positivisme contemporain, toute la philosophie poursuit tacitement les buts que le rationalisme des Lumières rend explicites : au lieu de chercher à comprendre le monde de la nature, elle s'efforce, en reproduisant la loi naturelle du plus fort, de le dominer : « Le rationalisme des Lumières adopte la même attitude envers les objets que le dictateur envers les hommes. Il les connaît afin de pouvoir les manipuler. L'homme de la science connaît les choses dans la mesure où il peut les produire. Leur Pour soi devient ainsi un Pour lui » (9). La connaissance des Lumières qu'Adorno considère comme typique pour la pensée idéaliste tout court, refuse la compréhension mimétique de la nature qui caractérise l'art. Depuis l'hostilité platonicienne à la mimésis artisti-

(9) *D. A.*, p. 20.

que, « la nature ne doit plus être influencée par une adaptation à elle, mais doit être dominée par le travail » (10). Toute philosophie systématique, qu'elle soit idéaliste ou matérialiste, porte les traces de cette domination.

La maîtrise humaine de la nature n'est possible que grâce à un ascétisme rigoureux auquel l'individu — le sujet — doit se soumettre pour survivre. Ulysse, un des premiers représentants d'un rationalisme mythique, ne sort vainqueur du combat avec les forces naturelles qu'en renonçant à tout ce qui lui est cher, « à son rêve » (Adorno) : il ne peut jamais réaliser ses désirs, doit toujours être patient, renoncer à goûter au lotus et à manger le bétail sacré du Saint-Hypérion. Réduit à une partie de lui-même, l'homme devient une abstraction, tout comme dans la société de classe les victimes de la division du travail. « En réalité, le sujet Ulysse nie sa propre identité qui fait de lui un sujet et se maintient en vie en imitant l'amorphe » (11).

La domination sur la nature aboutit à ce que Adorno appelle la dialectique du rationalisme (*Dialektik der Aufklärung*) : la ruse odysseenne de l'homme par laquelle il entend maîtriser les forces de la nature, se retourne contre lui-même. Sa seconde nature — sa ruse — finit par l'asservir comme Ulysse et à le réduire à une abstraction qui nie sa particularité d'individu : « La division du travail, la conséquence sociale de la domination, sert à l'autoconservation de la totalité asservie. Ainsi la totalité devient pourtant, en tant que totalité, en tant qu'activation de la raison qui lui est immanente, la liquidation du particulier. La domination se présente à l'individu comme la volonté générale, comme la raison dans la réalité... Ce

(10) *D. A.*, p. 30.

(11) *D. A.*, p. 85.



que la multitude souffre aux mains de quelques-uns, prend toujours l'aspect de l'asservissement de quelques-uns par la multitude : toujours l'oppression de la société porte les traits de l'oppression par une collectivité » (12).

Ainsi le sujet dominateur, en s'efforçant de rendre totale sa domination sur la nature, paye par l'ascétisme qu'il doit s'imposer et qui culmine dans la division du travail : il est transformé en simple moyen de la domination qu'il exerce. L'homme réduit, comme Robert Musil appelle l'individu atrophié de l'ère monopoliste, devient le sujet abstrait, tel qu'il se trouve défini dans le système hégélien, la personne abstraite (Rechtsperson) de la philosophie du droit. Dans la liquidation de la particularité individuelle se fait jour la revanche éclatante que la nature subjuguée prend sur son maître : « La domination mondiale sur la nature — écrivent Adorno et Horkheimer dans *Dialektik der Aufklärung* — se retourne contre le sujet lui-même, rien ne reste de lui que cet éternel cogito, qui doit sans cesse se joindre à mon imagination. Le sujet et l'objet sont tous les deux réduits au néant. Le Moi abstrait, le droit d'enregistrer et de systématiser, n'a devant lui que le matériau abstrait dont la seule qualité consiste à être le substrat d'une telle possession » (13). En violant les choses, en dédaignant le moment mimétique de l'art qui cherche à les comprendre en s'adaptant à elles, la pensée philosophique, depuis Platon, les a réduites aux concepts ; en même temps elle a transformé en concept le sujet pensant, en supprimant sa particularité, sa *nature humaine*. En imitant la mimésis artistique, il faudrait chercher à philosopher à travers les choses, au lieu de passer par-dessus elles.

Tant que la pensée reste liée à la domination aveugle

(12) D. A., p. 34.

(13) D. A., p. 39.

qui ne reconnaît que les buts immédiats, sanctionnés par le principe ascétique de l'utilité, de la « pratique », ses efforts de comprendre la réalité sont voués à l'échec : en calculant, en mesurant les données immédiates, la pensée formelle, mathématique se contente de reproduire le particulier. La domination sur la nature est naturelle (« naturwüchsig », Marx). « Ce qui apparaît comme le triomphe de la rationalité subjective, la soumission de l'existant aux lois du formalisme logique, est payé par la subordination docile de la raison à la donnée immédiate » (14). « Plus la machinerie de la pensée avance dans la soumission de l'existant, plus elle se limite à sa reproduction aveugle. Ainsi le rationalisme retombe dans la mythologie à laquelle il n'a jamais su échapper » (15).

La société du marché, marquée par la division du travail, a donné naissance à des philosophies qui, en perfectionnant le système de domination — comme l'a remarqué à juste titre Bertrand de Jouvenel dans son livre *Du Pouvoir* — reproduisent le contexte naturel (Naturzusammenhang-Adorno). Leurs théories de l'Etat sont des apothéoses de la particularité irrationnelle qui réduit les individus, les « citoyens » à des abstractions dont la particularité de sujets est supprimée, sacrifiée à cette particularité toute-puissante du souverain, considéré arbitrairement comme représentant du principe universel. « Stet pro ratione voluntas » déclare Thomas Hobbes dans *De Cive* où il s'applique à construire le système politique selon les lois formelles de la géométrie. Dans cette phrase de Hobbes qu'Adorno aurait pu citer, transparaît toute la dialectique des Lumières dont il a tracé les péripéties. La seconde nature que l'homme doit construire (la société civile chez Hobbes), pour échapper au chaos de l'état

(14) D. A., p. 39.

(15) D. A., p. 40.



de la nature (state of nature), se retourne contre lui et le nie en tant que sujet.

La réconciliation entre le sujet (présenté comme tout-puissant) et la réalité objective apportée par la philosophie hégélienne est démasquée par Adorno comme l'illusion suprême de l'idéalisme. Dans le langage d'Adorno, Hegel cherche à persuader l'individu de la société bourgeoise, le sujet particulier, qu'il doit s'identifier à la seconde nature qu'il a dû s'imposer pour dominer la première, pour devenir sujet total, qui comprend tout le monde objectif. Cette identification du sujet à l'objet n'est possible que lorsque la philosophie systématique ôte au sujet toute sa particularité, son aspect naturel, et le réduit à une abstraction, au concept. La tyrannie du concept sur le particulier est une conséquence de la tyrannie de l'homme sur la nature.

La critique que Hegel adresse à Thomas Hobbes dans *l'Histoire de la philosophie* et ailleurs contient un moment hypocrite. Bien qu'il refuse de répéter le « stet pro razione voluntas » qui expose au grand jour la particularité et l'arbitraire du pouvoir étatique, Hegel subordonne le sujet individuel, particulier à la raison d'état considérée comme supérieure au niveau cognitif. Ce que Hegel présente comme le principe de la Raison, du sujet total, se révèle être identique, en fin de compte, avec celui de la domination universelle : « C'est uniquement parce qu'ils (les hommes) sont obligés, pour survivre, de faire de ce qui leur est étranger, leur propre affaire, que naît l'apparence de cette réconciliation que la philosophie hégélienne qui a reconnu d'une façon incorruptible l'hégémonie de l'Universel, transfigure, en devenant corruptible, en Idée. Ce qui rayonne comme si c'était au-dessus des antagonismes est identique avec la coercition universelle » (16).

(16) N. D., p. 304.

En fin de compte la phrase hobbesienne « stet pro razione voluntas » qui expose avec une honnêteté frappante le caractère oppressif du système social, est plus véridique que le système hégélien qui rationalise l'oppression en opposant la raison de l'Etat, ainsi que sa « Sittlichkeit », à l'entendement particulier et à la morale de la société civile.

Tout en exposant les antagonismes qui déchirent la société bourgeoise, Hegel, en réduisant l'individu particulier à son concept (au concept de la particularité), arrive à dépasser l'aliénation du sujet individuel, à nier la négation et à postuler l'identité finale entre sujet et objet dans l'idée absolue incarnée par l'Etat. Adorno reproche à Hegel d'effectuer un tour de force en substituant à l'homme particulier la « particularité » (ainsi qu'au travail le travail spirituel qui devient ainsi une « pars pro toto ») et d'identifier, en abstrayant du sujet spécifique, ce qui n'est pas identifiable dans un monde irréconcilié.

Le système hégélien est un produit de la société du marché régie par la valeur d'échange qui rend possible l'échange (l'équivalence) d'objets qualitativement différents, voire incommensurables. La totalité hégélienne dans le cadre de laquelle toutes les contradictions sont réconciliées est formelle ; elle porte l'empreinte de la valeur d'échange qui tend à éliminer les différences qualitatives et avec elles tout ce qui est particulier : « Mais elle (la médiation) est formelle à cause de la loi abstraite de la totalité même qui est celle de l'échange » (17). Parallèlement, la métaphysique du travail qui constitue le fondement du système hégélien, reflète les rapports de production dans la société du marché : elle est un complément de l'appropriation du travail d'autrui. « La métaphysique du travail et l'appropriation du travail d'autrui sont complé-

(17) N. D., p. 55.



Propriety of the Erich Fromm Document Center. For personal use only. Citation or publication of material prohibited without express written permission of the copyright holder.
Eigentum des Erich Fromm Dokumentationszentrums. Nutzung nur für persönliche Zwecke.
Veröffentlichungen - auch von Teilen - bedürfen der schriftlichen Erlaubnis des Rechteinhabers.



mentaires. Ce rapport social dicte le mensonge de la pensée hégélienne, le déguisement du sujet en sujet-objet, la négation du non-identique dans la totalité... » (18). Indissociable du principe de domination, le postulat hégélien de l'identité entre sujet et objet est intenable. Chaque étape de la dialectique hégélienne révèle la particularité irréconciliée : « Que la conscience subjective considère « à juste titre » (« mit Grund ») l'éthique objective (« objektive Sittlichkeit ») comme son ennemie mortelle, a échappé à la plume de Hegel comme un acte manqué philosophique » (19).

A l'apothéose hégélienne de l'Etat correspond chez Marx et Engels l'apothéose de l'histoire. La nécessité historique sur laquelle Marx fonde son économie politique est liée au principe de la domination. C'est l'idée de la totalité historique en tant que « nécessité économique calculable » qu'Adorno met en question, rappelant que la loi historique est elle aussi un produit de la « catastrophe initiale », de la domination de l'homme sur la nature. La révolution économique préconisée par Engels et Marx ne vise pas l'abolition du principe de domination : « Lui (Engels) et Marx voulaient la révolution des conditions économiques dans la société prise dans sa totalité, dans sa base qui assure son autoconservation, non pas comme un changement des lois de la domination, de sa forme politique. La pointe était braquée sur les anarchistes » (20). Cette critique du matérialisme dialectique révèle deux aspects de la dialectique adornienne : à quel point Adorno identifie le Mal social avec la domination tout court et non pas spécifiquement — comme le font Marx et Engels — avec la domination de classe et son

(18) *Drei Studien zu Hegel*, Ed. Suhrkamp, 1957, p. 36.

(19) N. D., p. 302.

(20) N. D., p. 314.

aversion envers la catégorie de la totalité à laquelle les parties, les individus, sont sacrifiés, là où la révolution a échoué en réussissant. « Ils (Marx et Engels) ne pouvaient pas prévoir ce qui est apparu dans l'échec de la révolution, même là où elle fut un succès : à savoir que la domination peut survivre à l'économie planifiée qu'ils ne confondaient pas, bien sûr, avec le capitalisme d'Etat... » (21). La reconnaissance du caractère contingent de la « nécessité historique », elle-même produit de la domination sur la nature, est rendue impossible par la « métaphysique de l'histoire » qu'Adorno reproche à Marx et Engels.

Malgré sa critique de la mystification hégélienne, Marx fut victime du mythe rationaliste de la nécessité historique ; néanmoins, son espoir dialectique de réconciliation qu'il ne présentait pas, à la différence de Hegel, comme un fait accompli, est légitime. Seulement, cet espoir est mince après l'échec de la révolution annoncée par Marx. La dialectique de l'histoire est en suspens : « Philosophie qui autrefois semblait dépassée, a survécu parce que le moment de sa réalisation a été manqué » (22). Ainsi commence l'introduction à la *Dialectique négative*. A l'heure actuelle, la possibilité de la libération progressive et de la réconciliation étant supprimée, il ne reste que cette autre possibilité « rétrécie » de prévenir « malgré tout » la catastrophe finale, contenue en germe dans le principe irrationnel de la domination.

C'est à la lumière de la critique du principe de la domination et de son homologue cognitif, le principe de l'identité entre sujet et objet qu'il s'agit de comprendre la dialectique négative. Sa position qui se cristallise « négativement » dans son opposition au système hégé-

(21) N. D., p. 314.

(22) N. D., p. 13.

lien et à la totalité historique de Marx, est résumée par Adorno dans une phrase de la *Dialectique négative* : « La dialectique est la conscience rigoureuse de la non-identité » (23). Bien plus loin on trouve la phrase complémentaire : « Ce n'est que dans la contradiction entre les choses telles qu'elles sont et ce qu'elles prétendent être que l'on reconnaît l'essence » (24). La dialectique négative se nourrit de cette contradiction entre le réel et ses idéaux dont il est la parodie.

Aux yeux d'Adorno il s'agit avant toute chose d'éviter de passer à l'affirmation en présentant une image — si vague soit-elle — de l'utopie : dans une société parfaitement intégrée, la seconde dimension que, selon Marcuse, l'homme a perdue, n'est visible que dans les contradictions qui se font jour de temps à autre, dénonçant les apparences trompeuses d'une harmonie forcée. La négativité de l'utopie sur laquelle insiste Adorno dans la *Dialectique négative* va de pair avec son aversion à l'égard de l'esprit « affirmatif » qui est l'esprit idéologique par excellence. A la différence de Hegel, Marx et Lukács qui cherchaient à définir, à imaginer l'utopie en l'appelant par son nom — Etat prussien, société sans classes — Adorno conçoit une dialectique qui refuse de se soumettre à la loi mathématique, rationaliste (associée à la domination) selon laquelle la négation de la négation est une affirmation : « Une telle dialectique est négative. Son idée désigne la différence qui la sépare de Hegel. Chez celui-ci l'identité et la positivité coïncidaient ; l'incorporation de tout ce qui n'est pas identique, de l'objectif dans une subjectivité augmentée, élevée au niveau de l'esprit absolu, devait apporter la réconciliation » (25).

(23) N. D., p. 15.

(24) N. D., p. 167.

(25) N. D., p. 143.

A une époque où la société manipulée (verwaltete Gesellschaft) est elle-même devenue un système totalitaire, une parodie du système hégélien, il importe de critiquer la pensée systématique qu'elle soit hégélienne, marxienne ou lukácsienne, afin de découvrir le reste irréconcilié situé en dehors du système.

C'est la raison pour laquelle Adorno prend ses distances à l'égard de la catégorie de la totalité célébrée par Lukács dans son ouvrage *Histoire et conscience de classe* et défendue, plus récemment, par Lucien Goldmann dans ses analyses esthétiques. Issue du principe d'identité idéaliste, inséparable de la domination, telle qu'elle se manifeste dans la société du marché, cette catégorie est hostile à la donnée particulière (das Besondere) qu'elle égale au concept. Sa complicité avec le système totalitaire la rend incompatible avec une pensée qui se réclame de l'utopie négative.

L'utopie n'est ni « l'idée absolue », « réalisée » dans l'organisation de l'Etat prussien, ni la société sans classes « réalisée » par les systèmes totalitaires des pays de l'Est ; l'utopie est ce qui n'est pas : « La couleur ineffaçable émane de ce qui n'est pas (aus dem Nichtseienden). La pensée est sa fonction, une partie du réel qui, quoique négative, atteint à ce qui n'est pas. Ce n'est que l'extrême distance qui serait de la proximité ; la philosophie est le prisme qui reflète sa couleur » (26).

Dans la société du capitalisme organisé, en proie à une manipulation totale, il ne saurait plus être question de classes révolutionnaires, prêtes à réaliser l'utopie. Le sujet historique collectif, le prolétariat, a été intégré et avec lui son idéologie révolutionnaire sur laquelle Georg Lukács a jadis fondé sa science, un produit de la vraie conscience socio-historique. La philosophie critique, la

(26) N.-D., p. 64.



« tête du prolétariat » (Marx), qui a survécu à l'intégration de son « corps social », ne saurait plus s'identifier à aucun groupe existant. Ce n'est qu'en reconnaissant son isolement dans le monde contemporain, dans lequel les organisations dites révolutionnaires imitent de plus en plus leur propre négation, la technocratie de l'Etat capitaliste, qu'elle peut éviter sa chute dans l'idéologie en devenant la « vision du monde » (Weltanschauung) d'un groupe social quelconque : « Seule une pensée qui s'avoue à elle-même, sans réserves et sans se faire d'illusions sur son royaume intérieur, son manque de fonction sociale et son impuissance, capte peut-être l'impression d'un ordre possible, de ce qui n'est pas, et où les hommes et les choses seraient dans le vrai. Une philosophie qui n'est bonne à rien n'est pas pour cela surannée... » (27).

A l'inverse des marxistes gramsciens et lukâciens comme Goldmann, Gorz, Trentin et Foa qui croient que la pensée critique devrait s'orienter vers ce groupement révolutionnaire qu'ils appellent la « nouvelle classe ouvrière » (Serge Mallet), Adorno considère comme suspecte toute critique immanente de la société qui risque de transformer la dialectique en un moyen de domination, en une « science positive » (N. D., p. 144). Liée à la praxis sociale, manipulée par des intérêts dominants, la dialectique simplifiée se transforme en vision du monde : « Elle devint, en tant que moyen de domination politique, à l'époque de sa décadence, cette grossière vision du monde, tant détestée par la dialectique matérialiste qui préféra s'allier à la science. Elle répugne à ce que Brecht exigea d'elle en exigeant son suicide, à la simplification pour des raisons tactiques » (28). « L'exigence de l'unité entre la pratique et la théorie a fatalement abaissé la

(27) *Eingriffe, Neun kritische Modelle*, Ed. Suhrkamp, 1963, p. 26.

(28) N. D., p. 198.

seconde au niveau d'une servante... » (29). Comme les structuralistes althussériens, bien que pour des raisons différentes, Adorno effectue une « coupure » entre la pensée critique et les pratiques idéologiques. Cette coupure caractérise une société dans laquelle le cliché — qu'il soit réactionnaire ou progressiste — a enseveli la critique. Le jargon révolutionnaire se vend trop bien sur le marché qu'il voudrait abolir.

La critique ne saurait plus être immanente, « intérieure », dans un système social qui est faux dans sa totalité : « La totalité est le mensonge. » (« Das Ganze ist das Unwahre » (30).) La vérité ne réside plus dans une pratique collective, mais dans les contradictions, dans les lacunes du système qui laissent entrevoir cette « Autre chose », le monde réconcilié absent que seul l'individu critique peut percevoir à travers les souffrances que lui inflige le système totalitaire : « L'individu survit à lui-même. Mais dans son résidu, dans ce qui est condamné par l'histoire, il existe encore quelque chose qui résiste à la fausse identité. Sa fonction réside dans l'absence de fonctionnalité ; il est l'esprit qui en contredisant le général, le représente. Ce n'est qu'en prenant ses distances à l'égard de la praxis générale que l'individu est capable de la pensée dont la pensée formatrice aurait besoin » (31). L'intérêt général dans la société manipulée n'est pas du côté de la pratique révolutionnaire, mais du côté de cette individualité que jadis Hegel sacrifia à l'identité totale avec un système qui la niait. « Hegel était particulièrement inconséquent lorsqu'il reprochait à l'existence individuelle, l'endroit de l'expérience cognitive qui inspire son œuvre, sa contingence et sa particularité.

(29) N. D., p. 144.

(30) *Drei Studien zu Hegel*, p. 104.

(31) N. D., p. 335.





Cela ne s'explique que par son désir de réduire à l'impuissance le moment critique, lié à l'esprit individuel » (32). C'est la critique de la particularité irréconciliée, réduite au concept d'une façon idéaliste, que Hegel doit craindre : elle cause la disruption de son système.

Exilé d'un monde parfaitement intégré, le philosophe représente le dernier résidu de la critique atrophiée : la particularité individuelle irréconciliée : « L'architecte introverti de la pensée habite derrière la lune que confisquent les techniciens extravertis » (33). Cherchant cette Autre chose, ce qui n'est pas dans le monde organisé sans et contre la philosophie, le philosophe devient, avec l'artiste, le représentant (Statthalter) du sujet total absent, d'une humanité réconciliée, délivrée de la domination. Méfiant à l'égard de l'idéologie qui finit par rattraper toute pensée associée à une pratique révolutionnaire, il renonce à la critique immanente qui se situe à l'intérieur du système : « La critique immanente est limitée dans la mesure où, en fin de compte, la loi qui régit le contexte de l'immanence se révèle identique avec l'aveuglement qui devrait être brisé » (34). Il n'existe pas de vérité, au sens positif du terme, au sein d'une totalité reconnue comme fausse.

Le refus de l'immanence, inséparable du refus de s'identifier à une force sociale critique, a pour conséquence de rendre précaire la situation de la dialectique qui, depuis Hegel jusqu'à Lukács, était toujours immanente dans la mesure où elle *s'identifiait* au processus historique, à des forces socio-historiques existantes. Situé en dehors de la fausse totalité, « derrière la lune », le penseur dialectique ne peut parler qu'en son propre nom, au nom

(32) N. D., p. 53.

(33) N. D., p. 13.

(34) N. D., p. 181.

de sa particularité et les critères qu'il applique en jugeant la réalité totalitaire, risquent d'être extérieurs à celle-ci. C'est en ce sens que la dialectique négative rompt avec la tradition dialectique. En tant que recherche d'une utopie radicalement différente de l'ordre existant, elle se rapproche du dualisme kantien, de la vision tragique de Blaise Pascal, telle que la décrit Lucien Goldmann dans son ouvrage *Le Dieu caché* et de la métaphysique de la tragédie du jeune Lukács. « La dualité entre le sujet et l'objet doit être défendue d'une façon critique contre les prétentions totalitaires inhérentes à la pensée. » (*Dialectique négative*, p. 175.) A l'instar de Kant dont il se réclame pour défendre la dualité entre sujet et objet, Adorno n'entrevoit aucune possibilité de changer le réel d'une façon immanente, de « l'intérieur » : « Bien qu'on accorde à la liberté un pouvoir transcendantal de changer le monde — remarque Kant — ce pouvoir ne saurait être situé qu'en dehors du monde » (35). La constatation kantienne résume la situation paradoxale de la dialectique négative.

L'absolu, le monde réconcilié n'est pas encore ; pourtant il est la seule réalité, la seule vérité. Cette vérité transcende le monde empirique ; elle lui est radicalement hétérogène et la pensée critique ne saurait escamoter cette différence en se réclamant de l'argument hégélien et marxien selon lequel un certain nombre de changements quantitatifs produit le célèbre saut qualitatif. Comme la pensée tragique de Pascal, de Kant et du jeune Lukács, la dialectique négative rejette tout compromis avec l'ordre établi, ainsi que l'idée de la gradation, du « plus ou moins » sous-jacente, dans la perspective historique et immanente de Hegel et Marx, au rapport entre les changements quantitatifs et le saut qualitatif. A la

(35) Cité dans : N. D., p. 381.

société manipulée du capitalisme organisé elle oppose le monde *tout autre* d'une humanité réconciliée, délivrée du principe de domination. Ce monde nouveau ne saurait déjà exister « en germe » dans la réalité actuelle, dans la « totalité fautive ». Celle-ci est « bloquée » : « Ce qui serait différent, n'est pas encore » (36). « Seul le miracle est réel », écrit George Lukács dans son essai sur la tragédie et ailleurs : « La vraie vie est toujours irréaliste, voire toujours impossible pour l'empirie de la vie » (37). De même l'impératif catégorique de Kant est une exigence absolue dont la rigidité à son origine dans le refus utopique de faire des concessions au réel.

La dialectique négative, serait-elle un retour au dualisme éthique de la conscience tragique qui — selon Lucien Goldmann — est la source historique de la dialectique ? Serait-elle une régression par rapport à Hegel et Marx comme l'affirment certains critiques allemands et français ? Certes, Adorno ne découvre pas, au sein de la société monopoliste, la force critique capable de la transformer, de réaliser le sujet total au cours de l'histoire. Pourtant, il défend d'une façon *critique* la dualité entre sujet et objet, ce qui signifie qu'il ne saurait être question à ses yeux de postuler une hétérogénéité absolue entre le sujet (la pensée critique) et l'objet (la société manipulée) : « Le sujet n'est en réalité jamais que le sujet, l'objet n'est jamais que l'objet... » (38). Selon Adorno l'opposition absolue entre sujet et objet équivaut à l'identité totale : la pensée qui n'a « rien à voir » avec la réalité, qui refuse de reconnaître ses origines sociales (comme le positivisme ou le structuralisme), se révèle

(36) N. D., p. 146 (voir aussi : *Kritik...*, p. 147).

(37) Georg Lukács, *Die Seele und die Formen*, Luchterhand Vlg., 1971, p. 219.

(38) N. D., p. 175.

identique avec ce qu'elle exclut. Adorno est encore loin d'opter pour l'utopie transcendante de Pascal et Kant, pour l'utopie non-historique de l'au-delà.

La dialectique négative ne connaît que l'utopie historique. La réalisation de cette utopie est bloquée à présent. Cette situation fait naître le paradoxe de la négation, de la négation qui n'est pas une affirmation, mais une négation de ce qui est. Bien qu'il n'y ait, dans l'idée d'une utopie négative, aucun acquiescement à la totalité fautive (c'est son moment éthico-tragique), elle est inséparable de cette totalité sociale dont elle est la transcendance critique. Ce n'est qu'à partir du réel que l'utopie négative est concevable : « Tout bonheur est le fragment du bonheur total qui se ferme aux hommes et qu'ils s'interdisent... Il n'y a pas de lumière sur les hommes et les choses qui ne reflète pas la transcendance » (39). Bien qu'elle refuse de s'identifier à une force sociale critique, la dialectique négative *est* immanente dans la mesure où elle reconnaît son caractère de fait social et où elle prend comme point de départ les fissures qui se font jour dans la façade d'un monde apparemment réconcilié, « identifié ».

En même temps, elle demande *le changement impossible de ce qui est* : « Ce n'est que lorsque l'existant peut être changé, que ce qui existe n'est pas tout. » (« Nur wenn, was ist, sich ändern lässt, ist das, was ist, nicht alles » (40). C'est dans la reconnaissance de l'impossibilité du changement exigé que réside le paradoxe tragique de la dialectique adornienne, qui la rapproche de Pascal et Kant.

La lumière, qui est sur les hommes et les choses et qui reflète la transcendance, est celle que l'individu atrophié,

(39) N. D., p. 394.

(40) N. D., p. 389.



la particularité souffrante — (« Individuelles Bewusstsein ist stets fast, und mit Grund, das unglückliche ».) — (N. D., p. 53), jette sur le système totalitaire de la réalité. Dans la critique qu'Adorno adresse à Kant, Freud et Heidegger, il défend la liberté du sujet individuel contre les mécanismes répressifs de la seconde nature que le sujet a construite pour dominer la première.

Même Kant, qui a la sympathie d'Adorno parce qu'il refuse de réduire, comme Hegel, le particulier à son concept, se rend coupable, en *identifiant* la volonté libre de l'homme à une loi interne qu'il se donne à lui-même, mais qui en réalité n'est qu'un produit répressif de la domination : « Toutes les concrétisations de la morale sont marquées chez Kant par la répression. Leur abstraction a un contenu en ce qu'elle dégage du sujet ce qui ne correspond pas à son pur concept. Voici l'origine de la rigueur de Kant. Il s'oppose au principe hédoniste, non parce que celui-ci est répréhensible en tant que tel, mais parce qu'il est hétéronome au Moi-concept » (41).

Parallèlement à sa critique de la rigueur conceptuelle de Kant qui tend à éliminer le particulier (das Besondere), Adorno révèle le caractère répressif de toutes les théories psychanalytiques qui, en défendant le Surmoi, font le jeu du système social dont le Surmoi est le produit. « La critique du Surmoi devrait aller de pair avec une critique de la société ; en abdiquant devant cette tâche, elle se plie à la norme dominante de la société » (42). En tant que répression sociale intériorisée, qui opprime la nature particulière de l'individu, le Surmoi devrait être dépassé (aufgehoben) dans un monde réconcilié.

Ce qui relie l'existentialisme heideggerien à la rigueur conceptuelle kantienne, ainsi qu'au caractère répressif de

(41) N. D., p. 251.

(42) N. D., p. 268.

la psychanalyse moraliste, est sa réduction du particulier, de l'individuel (das Seiende-Heidegger), à l'Etre (das Sein). Elle se manifeste dans la primauté établie dans *Sein und Zeit* de l'ontologique sur l'ontique. A la différence de la philosophie hégélienne qui, dans sa thèse de l'identité totale, cherche à démontrer au sujet aliéné qu'il est le monde objectif, l'ontologie heideggerienne suppose, sans l'avouer, la primauté de l'Etre (Sein) sur la particularité de l'existant (Seiendes). La subordination de l'existant à l'Etre, implicite dans l'ontologie, correspond à l'évolution de la société dont le système de fonctions a privé l'individu de sa substance : « La peur, le sentiment vague que le sujet perd sa substance, le prépare à écouter la promesse que l'Etre, vaguement présenté comme l'équivalent de cette substance, survit intégralement au contexte fonctionnel » (43). En *identifiant*, comme Hegel, le sujet particulier à ce qui l'opprime, à ce qui lui est étranger, à la fatalité du système social, il ne fait que confirmer la liquidation de l'individu dans la société totalitaire, d'abord monopoliste, ensuite fasciste : « En cela — écrit Adorno — le Non-moi... prédomine rigoureusement sur le Moi. La philosophie de Heidegger omet de le dire, mais elle l'enregistre : entre ses mains cette primauté historique se transforme en une prépondérance ontologique de l'Etre tout court sur tout ce qui est ontique, réel » (44).

En prêchant la « Seinshörigkeit » (la soumission à l'Etre), Heidegger fait appel à la faiblesse des individus dans la société monopoliste et préfasciste (à la Ichschwäche) et contribue à leur soumission aveugle et inconditionnelle au système irrationnel et à la fatalité exaltée par les fascistes. Critique inlassable de la faiblesse de

(43) N. D., p. 71.

(44) N. D., p. 72.



l'individu prêt à abdiquer son identité devant la puissance des collectivités et de leurs idéologies, Adorno ne peut voir dans l'exaltation heideggerienne de la « Seinshörigkeit » qu'un complément de la liquidation de l'individu par le système.

Dans la composition de la *Negative Dialektik*, son grand ouvrage philosophique, il se dirige à contre-courant, en évitant d'illustrer ses théories et ses concepts par des exemples qui leur seraient subordonnés et vidés de leur substance. Fidèle au particulier, il préfère *ajouter* des modèles de la critique négative au discours conceptuel. « Le modèle saisit le spécifique et plus que le spécifique, sans le sublimer vers un concept qui lui serait superposé. Penser d'une façon philosophique, c'est penser en modèles ; la dialectique négative est un ensemble d'analyses de modèles » (45).

Le penchant vers le spécifique, vers l'individuation se manifeste encore plus clairement dans les *Minima Moralia*, une vaste collection d'aphorismes, de fragments, dont la ressemblance avec les *Pensées* de Pascal n'est ni contingente, ni purement formelle. A l'instar des *Pensées*, les aphorismes adorniens professent cette vérité paradoxale que l'homme est à la fois fort et faible, un roseau pensant que le monde écrase. C'est dans sa souffrance, dans sa conscience d'être écrasé que jaillit l'étincelle de la critique.

(45) N. D., p. 37.

« Je dis : une fleur, et hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. »

Stéphane Mallarmé.

« Quelque chose d'autre que les calices sus... » Ce quelque chose d'autre ne vise pas l'originalité que le marché de l'art vend tous les jours à ses consommateurs, mais l'immunité de l'art à la contamination par le monde empirique et ses clichés commerciaux. Ce n'est qu'en devenant hermétique, en se fermant aux incursions de la réalité organisée selon les lois du marché, que l'œuvre d'art peut conserver une certaine autonomie par rapport à la société manipulée qui a intégré la pensée conceptuelle de l'idéalisme, ainsi que la critique du matérialisme dialectique. En résistant d'une façon critique à l'intégration, l'œuvre d'art digne de ce nom prend partie pour la particularité, la subjectivité individuelle que la fausse totalité détruit. « De temps immémorial il (l'art) s'efforçait de sauver le particulier ; une particularisation lui était immanente. Depuis toujours les œuvres réussies étaient celles dans lesquelles le spécifique s'était le mieux cristallisé. » (T. W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, p. 299.)

Le particulier que l'œuvre d'art défend est homologue, dans la philosophie d'Adorno, à la particularité de l'individu libéral que le capitalisme organisé liquide : « En cela aussi la tendance générale s'affirme qui transforme l'artiste, sous les pieds duquel les fondements de l'économie libérale s'écroulent, en un employé » (46). Dans son autonomie se manifeste plus clairement que dans n'im-

(46) P. N. M., p. 26.





porte quel autre domaine de l'activité humaine, la critique résiduelle de la fausse totalité qui menace d'engloutir les derniers vestiges de la critique.

L'art est le gardien du particulier, là où la philosophie le fait disparaître dans le concept, dans la particularité abstraite : il cherche à influencer la nature en s'adaptant à elle, en l'imitant, là où la pensée conceptuelle s'obstine à la *dominer* par le travail. En bannissant l'artiste de la cité idéale, de la cité des philosophes-rois, Platon essayait de supprimer l'élément qui sépare l'art de la philosophie : son moment mimétique qui est celui de l'adaptation à la nature. Loin d'être hostile à l'esprit et à sa rationalité, l'œuvre d'art aspire à une réconciliation entre l'esprit et son objet, la nature subjuguée : « Dans les œuvres d'art — écrit Adorno — l'esprit n'est plus le vieil ennemi de la nature. Il s'adoucit pour se réconcilier » (47). Sur le plan de la création esthétique, l'objet, la nature trouve sa rédemption dans la mimésis, après avoir été asservi par la pensée conceptuelle associée à la domination et au travail.

Dans la réconciliation mimétique avec la nature, que l'art propose sans jamais pouvoir l'accomplir dans un univers en proie à la domination aliénante, la création humaine devient sensuelle ; en même temps elle rend anthropomorphe la nature dominée. Le Moi lyrique qui a « pour ainsi dire perdu » la nature cherche à la reconstruire par une sorte d'animisme : « Ce n'est qu'à travers l'humanisation de la nature qu'on peut lui rendre ses droits que la domination humaine lui a refusés » (48). Ainsi l'art travaille inlassablement à la rédemption de la nature « intérieure » de l'homme que celui-ci a dû asservir par l'ascétisme pour pouvoir dominer la nature extérieure.

(47) A. T., p. 202.

(48) N. L., I, p. 80.

Dans son moment sensuel se fait jour sa défense du particulier contre la tyrannie du concept ascétique.

Sans être conceptuel, l'art n'est pas réductible à son moment mimétique : Adorno parle d'une *mimésis réfléchie* (A. T., p. 384) par laquelle l'œuvre échappe à une imitation a-critique de ce qui est. Le particulier (das Besondere) n'est possible que lorsque la réalité est représentée d'une façon organisée, structurée, c'est-à-dire réfléchie par l'esprit. L'art est le médiateur entre la donnée immédiate et son concept ; ce n'est qu'en structurant, en réfléchissant (et non pas en reflétant) la réalité immédiate qu'il laisse entrevoir l'universel, le général dans le particulier.

En cela il ressemble au langage : « Dans l'art, l'universel est le plus fort, là où l'art s'approche le plus du langage : quelque chose dit que ce qui est dit dépasse son Ici et Maintenant ; mais l'art ne réussit cette transcendance que par sa tendance vers une particularisation radicale ; en ne disant que ce qu'il peut dire grâce à sa propre structuration, résultat d'un processus immanent. Le moment qui l'approche du langage est le moment mimétique ; il n'exprime l'universel que dans le moment spécifique qui l'éloigne de l'universalité. Le paradoxe que l'art dit quelque chose sans pour autant le dire, s'explique par le fait que le moment mimétique par lequel il le dit, s'oppose en même temps au Dire par son opacité et sa particularité » (49). Dans la tension entre le particulier et l'universel transparaît celle entre la mimésis et l'esprit conceptuel. Cette tension est essentielle à l'art critique ; car la réduction de l'activité artistique à un de ces deux pôles — à celui de l'esprit ou à celui de la mimésis — entraîne, soit l'abstraction (qui est une mauvaise particularité) soit la régression à la magie, à l'imitation de ce qui est. « L'aporie de l'art entre la régression à la magie,

(49) A. T., p. 305.

prise au pied de la lettre, et l'abandon de la pulsion mimétique en faveur d'une rationalité réifiée prescrit la loi de son mouvement » (50).

La tension entre la mimésis et sa réflexion par l'esprit, sa rationalisation, témoigne de la position paradoxale de l'art dans la société de consommation. A l'instar de la dialectique négative, l'art est le produit de la société, de la totalité fausse ; en même temps il doit la dépasser, montrer son au-delà en la représentant, en l'imitant d'une manière critique, réfléchie pour exposer ses contradictions, sa non-identité. Tout dépend du moment mimétique par lequel l'art se distingue de la philosophie conceptuelle inextricablement liée à la domination sociale : par l'imitation du principe ennemi l'art risque à tout moment de se perdre, d'être englouti par la réalité sociale qu'il cherche à critiquer en l'imitant : « Tout en s'opposant à la société il (l'art) ne saurait adopter un point de vue qui serait situé au-delà d'elle ; il ne réussit l'opposition qu'en imitant ce qu'il combat » (51).

C'est la raison pour laquelle il doit éliminer la nature opprimée dont il défend la cause au sein d'un univers dénaturé : c'est le devoir de l'art de *critiquer en imitant* qui pousse Baudelaire et Beckett (dans *Fin de partie*) à renoncer scrupuleusement à toute représentation de la nature dans leurs œuvres. L'art est critique par sa négativité, par son évocation de ce qui n'est pas (encore). A cet égard il partage le sort de la dialectique négative qui ne peut qu'annoncer ce qui pourrait être, mais qui n'existe même pas en germe dans la société actuelle. Il ne saurait être positif, exprimer dans une réalité parfaitement intégrée des valeurs « révolutionnaires » et critiques qui la dépassent.

(50) A. T., p. 87.

(51) A. T., p. 201.

Deux modèles de la négativité illustrent la « dysfonction » critique qu'Adorno attribue à l'art : Beckett et Kafka. On pourrait dire de leurs œuvres en particulier ce qu'Adorno dit de l'art en général : « Le fait pourtant que les œuvres d'art sont là, indique que ce qui n'est pas pourrait être. La réalité des œuvres d'art témoigne de la possibilité du possible » (52). En mettant en scène des individus atrophiés l'œuvre de Kafka montre aux hommes ce qu'ils ont perdu dans un univers où leur seconde nature, leur propre système de domination, les a réduits à l'état d'objets : « Et pourtant, presque tout ce qu'il y a dans son œuvre est une réaction à un pouvoir illimité » (53). « Par son archaïsme son style épique imite la réification » (54). Au lieu de prendre parti d'une manière positive pour un humanisme intenable, transformé en cliché et commercialisé, Kafka présente une image de l'homme tel qu'il est. Cette image est négative, celle d'un homme réduit à l'animalité : « A la dignité humaine, à la valeur suprême de la bourgeoisie, il substitue la réflexion salubre sur l'animalité de l'homme qui inspire une partie importante de ses contes. » (*Prismen*, p. 164.) L'utopie projetée par Kafka, cette « lumière sur les hommes et les choses » qui reflète la transcendance, est comme la lueur inaccessible qu'entrevoit l'homme de la campagne lorsque la sentinelle entrouvre la porte de la Loi.

C'est par la mise en scène de l'individu mutilé, réduit à son résidu animal, que Samuel Beckett échappe non seulement à la positivité et à l'intégration idéologique, mais aussi à la critique de Georg Lukács qui, en se faisant l'avocat d'une certaine positivité humaniste et néoréaliste,

(52) A. T., p. 200.

(53) P., p. 143.

(54) N. D., p. 342.



ignore que la critique et la négativité sont inséparables. *Fin de partie* montre l'individu non pas tel qu'il est depuis toujours, comme le voudrait l'existentialisme, mais tel qu'il est devenu au cours de l'histoire : « L'argument de Lukács, selon lequel les hommes chez Beckett sont réduits à leur animalité, refuse de reconnaître, par optimisme officiel que les philosophies résiduelles — (existentialistes) — qui, après l'élimination des contingences historiques, voudraient sauver le Vrai et l'Impérissable, sont devenues les résidus de la vie, les témoins de la mutilation » (55). C'est dans la rigoureuse négativité de Beckett, plutôt que dans les héros positifs du théâtre réaliste brechtien (voir : *Der Kaukasische Kreidekreis*), que se fait jour cette « autre chose » absente et sans contours au milieu du désespoir.

Pourtant, même la négativité de l'art par laquelle celui-ci fait allusion à un monde réconcilié, délivré du principe de domination, risque à tout moment de devenir la proie du malentendu « positiviste » selon lequel la négativité de l'art, son évocation de l'utopie, son « Schein », dirait Adorno, serait déjà le positif, l'utopie elle-même : « Dans sa vérité (de l'art), dans la réconciliation que la réalité empirique refuse, il est complice de l'idéologie, en prétendant que la réconciliation est déjà réalisée » (56). Ne pouvant s'identifier, comme le philosophe exilé de la dialectique négative, à aucune force critique existante, l'artiste ne saurait nier ce qui est, ne saurait éviter l'affirmation intégratrice, qu'en défendant par la *forme de sa production* son autonomie.

Comme la négativité de l'art, que la pensée adornienne doit exiger en refusant d'associer la production artistique à la conscience d'une collectivité critique, la catégorie

(55) N. L., II, p. 197.

(56) A. T., p. 203.

de l'autonomie est résolument individualiste. Elle est inséparable de l'apparition de l'individualité dans la société du marché dont les forces productives ont rendu possible l'émancipation de l'art par rapport au culte et à la religion dont il fut le serviteur de temps immémoriaux. Mais à l'instar de l'individu libéral, issu de la société de marché, l'art autonome finit par être détruit par les forces de production du capitalisme que l'on trouve à l'origine de son essor. Le capitalisme organisé tend à liquider, avec l'individu autonome, l'autonomie de l'art. En commercialisant l'art dans tous ses aspects (production, distribution, consommation), en développant une industrie culturelle (Kulturindustrie-Adorno, Horkheimer) le capitalisme monopoliste transforme les œuvres d'art en des *biens* consommables, les soumettant ainsi — comme tous les objets — à la médiation dégradante par la valeur d'échange. La distinction, admise encore par le capitalisme libéral, entre valeurs qualitatives (artistiques) et valeurs quantitatives, est obliterée par le capitalisme d'organisation qui ne laisse rien en dehors du contexte de l'échange.

En tant que tel, le caractère de marchandise de l'art n'a rien de nouveau, mais « ... que l'art renonce à son autonomie et se range avec orgueil parmi les biens de consommation, voilà le charme de la nouveauté » (57). Aucun style, aucune idéologie révolutionnaire ne saurait lui restituer sa douteuse autonomie dont il jouissait dans la société libérale : « La cohérence totalitaire de l'industrie culturelle qui ne laisse rien dehors, est identique avec l'aveuglement total de la société » (58). L'aveuglement étant total, toute critique peut être intégrée.

Comme en philosophie, l'alternative qu'Adorno entrevoit

(57) D. A., p. 186.

(58) M. M., p. 275.



dans le domaine de l'art, se situe au niveau du sujet individuel : à la transformation de l'œuvre d'art en marchandise (Entkünstung der Kunst), la seule réponse possible est la libération radicale de l'artiste de tous les clichés commercialisés de la « Kulturindustrie ». L'art ne doit pas seulement s'avouer rigoureusement inutile dans une société utilitaire, mais en même temps se montrer inconciliable à l'égard de tout ce qui est éprouvé comme agréable, beau, donc « consommable » par un public manipulé par la publicité. Ce sont avant tout les styles connus, les mélodies « reçues » qui se prêtent à l'intégration, faisant ainsi le jeu de l'ordre établi. Leur autorité « classique » doit être remise en question.

L'artiste qui se soumet à l'autorité des anciennes normes esthétiques, des « Leitbilder », renonce à l'autonomie de son œuvre. De même, les hommes qui demandent des « Leitbilder », de nouvelles normes universellement valables, trahissent leur liberté et avouent leur peur d'être des individus autonomes : « Les normes et les « Leitbilder » qui, figés et inébranlables, doivent aider les hommes à s'orienter dans leur production culturelle, dont le principe le plus authentique est après tout celui de la liberté, ne reflètent que la faiblesse de leur Moi face aux circonstances qu'ils croient ne pas pouvoir changer, face à la puissance aveugle de ce qui semble exister une fois pour toutes » (59).

Aucune autonomie sans liberté. La liberté de l'artiste ne réside que dans les lois internes de la production des œuvres : « Pour l'art il n'y a d'autres normes que celles qui se cristallisent dans la logique de son propre mouvement... » (60). C'est-à-dire que l'artiste n'atteint à une certaine autonomie que lorsqu'il développe, en travaillant

(59) *Ohne Leitbild, Parva Aesthetica*, Ed. Suhrkamp, 1967, p. 14.
(60) *Ohne Leitbild...*, p. 14.

sur un matériau adéquat, dans sa situation socio-historique, les forces de production (Produktivkräfte) de son art. Adorno prend au pied de la lettre la sentence d'Arthur Rimbaud qu'il « faut être absolument moderne » : « La conscience progressive tient compte de l'état du matériau qui a accumulé les sédiments de l'histoire jusqu'au moment où l'œuvre réagit ; c'est en cela pourtant qu'elle est aussi une critique transformatrice du procédé (Verfahrungsweise) ; elle ouvre l'avenir en dépassant le statu quo » (61). Une sorte de révolution permanente des forces de production, seul moyen de dépasser sans cesse le statu quo, découvre les failles du système totalitaire et permet au produit de se soustraire à son emprise. Elle est seule, à l'heure actuelle, à pouvoir garantir l'autonomie et partant la valeur critique de l'œuvre.

Les œuvres qui acceptent le compromis et s'accommodent de la réalité manipulée, en se contentant d'un modernisme modéré (gemässigte Moderne), deviennent la proie de l'intégration. En empêchant le déploiement des forces de production elles favorisent le hic et nunc, les rapports de production (Produktionsverhältnisse) : « La modernité modérée est contradictoire en soi, car elle freine la rationalité esthétique » (62). Le contraste entre Schönberg et Strawinsky qui est le leitmotiv de la *Philosophie de la nouvelle musique*, peut être présenté comme le « modèle » de ce raisonnement adornien : c'est en développant les forces de production, en cherchant une forme et une technique radicalement nouvelles, en « oubliant » les vieux procédés que Schönberg atteint à l'autonomie et à l'individuation. La technique dodécaphonique est un système clos, fermé à la réalité empirique dont il imite jusqu'à l'extrême limite la domination sur

(61) A. T., p. 287.
(62) A. T., p. 59.

la nature. Par sa clôture rigoureuse elle exclut tous les éléments de la vie empirique qui pourraient la rendre « consommable » dans le système de communication de masse ; par sa mimésis du principe de domination sociale elle projette l'image de la réalité irréconciliée : « Elle seule esquisse, dans ses derniers et ses plus rigoureux produits, l'image de la répression totale et non pas de son idéologie. En tant qu'image irréconciliée de la réalité elle devient incommensurable à celle-ci » (63). Comme les œuvres de Kafka et de Beckett, la musique de Schönberg montre « comment c'est » (Prismen) et en montrant la réalité telle quelle, elle échappe à son idéologie. Ainsi elle sauve, tout en payant le prix de sa propre rigueur, de sa domination sur la nature, en acceptant la réification, son autonomie et sa particularité au sein d'un système qui ne tolère ni l'une ni l'autre.

Représentante du « modernisme modéré », la musique de Strawinsky régresse vers des formes archaïques (Bartók) et en renonçant à la modernité radicale de la forme, elle sacrifie son autonomie à l'idéologie dominante dans une société qui désespère du principe de l'individuation. Elle célèbre le sacrifice de l'individu à la collectivité mystifiée : « La désintégration du sujet que l'école de Schönberg a combattue avec ténacité, est interprétée par la musique de Strawinsky explicitement comme la forme supérieure dans laquelle le sujet est dépassé » (64). Ici, comme ailleurs, l'individualisme réfléchi, autocritique d'Adorno est à l'arrière-plan de son esthétique.

Cette esthétique pourrait être caractérisée comme étant une esthétique de la forme. Adorno est assez explicite à ce sujet : « Le concept de la forme désigne l'antithèse absolue entre l'art et la vie empirique dans laquelle son

(63) P. N. M., p. 103.

(64) P. N. M., p. 188.

droit d'existence a été remis en question. Le destin de l'art est celui de la forme et rien de plus. » (« Kunst hat soviel Chance wie die Form und nicht mehr » (65.) C'est par sa forme hermétique, par son caractère de « monade sans fenêtres » (fensterlose Monade) que l'œuvre transforme la réalité empirique et qu'elle échappe à la communication de masse exploitée par les monopoles. « Forme et critique convergent » (66). « Les constructions (Gebilde) hermétiques se montrent plus critiques à l'égard de ce qui est que celles qui par amour de la critique sociale cherchent à être conciliantes au niveau formel, reconnaissant ainsi tacitement l'industrie de la communication qui fleurit partout » (67).

La construction rationnelle et hermétique des œuvres de Paul Valéry, qui méprise la chaleur irrationnelle des sens, est comme la technique dodécaphonique de Schönberg la seule garantie de la résistance critique de l'œuvre à la communication intégrante : « Construire des œuvres d'art signifie à ses yeux : le refus de s'abandonner à l'opiat qu'est devenu le grand art sensuel depuis Wagner, Baudelaire et Manet ; se préserver de l'avilissement qui transforme les œuvres en média et les consommateurs en victimes d'un traitement psycho-technique » (68). La théorie de l'art engagé dont les auteurs tendent à considérer la forme comme secondaire, comme un moyen de communication, passe sous silence que l'art ne saurait plus parler immédiatement aux hommes dans une société régie par la valeur d'échange (Tauschgesellschaft) où rien n'existe qui ne soit pas médiatisé (vermittelt), où l'immédiat est toujours idéologique.

(65) A. T., p. 213.

(66) A. T. p. 216.

(67) A. T. p. 218.

(68) N. L., I, p. 193.



L'accent qu'Adorno met sur la forme de l'œuvre explique son attitude envers la critique littéraire. A l'inverse de Lukács, qui voit dans les œuvres des alliées des idéologies « progressistes », comme le montre sa controverse avec Ernst Bloch à propos de l'expressionnisme allemand, Adorno identifie le contenu de vérité (Wahrheitsgehalt) d'une œuvre à sa capacité de se soustraire à l'emprise d'une idéologie quelconque. Lorsque Lukács prend position contre le formalisme et la négativité de l'art moderne (Beckett, Joyce) en exaltant le réalisme classique (de Balzac jusqu'à Thomas Mann), il suppose une identité totale — ou partielle — entre la production artistique et le mouvement de l'histoire. C'est du point de vue de cette identité (Identitätsdenken, dirait Adorno) que l'art moderne, qu'il soit expressionniste ou surréaliste, apparaît comme nihiliste. Dans l'approche de Lukács est implicite « l'optimisme officiel » selon lequel l'humanité évolue vers la libération et l'art n'a qu'à représenter la réalité dans sa totalité (« das Wahre ist das Ganze » Hegel) et anticiper sur des développements à venir : « *De tels écrivains constituent une vraie avant-garde idéologique*, car ils expriment d'une manière si véridique et si profonde les tendances vivantes, mais encore latentes de la réalité objective, que leur création se trouve confirmée par les développements ultérieurs de la réalité » (69). C'est contre ce genre de théories immanentes, identifiantes qu'Adorno a conçu son esthétique : l'œuvre ne saurait s'identifier aux « tendances latentes », immanentes à une réalité bloquée qui tend vers la catastrophe. Ce n'est qu'en imitant la négativité de cette réalité, devant laquelle Lukács semble fermer les yeux, qu'elle entrouvre

(69) Georg Lukács, dans : *Expressionismusdebatte* (Hsg. Hans-Jürgen Schmitt), Ed. Suhrkamp, 1973, p. 216.

la porte sur l'Autre chose. C'est son « Wahrheitsgehalt », sa « vérité ».

La tâche de l'interprétation critique consiste à séparer, au sein d'une œuvre, sa vérité, ses éléments critiques, d'avec les moments d'acquiescement à la réalité qui la rendent accessible aux interprétations idéologiques et partant intégrable, médiocre. L'œuvre n'est pas une fois pour toutes ; elle est un devenir historique ; son avilissement au cours de l'histoire n'est jamais exclu : « Ce que les œuvres expriment par la configuration de leurs éléments possède, à des époques différentes, des significations différentes et cela rend compte de leur contenu de vérité. Des œuvres peuvent devenir ininterprétables, muettes, souvent elles se dégradent ; en général, les changements internes des œuvres entraînent probablement leur dégradation, leur chute dans l'idéologie. Le nombre de bonnes choses du passé diminue. » (« Es gibt immer weniger Gutes aus der Vergangenheit » (70).) La critique peut sauver le contenu de vérité de l'œuvre, sa dimension critique. En devenant ce qu'elle est, l'œuvre d'art est inséparable de la critique dont elle dépend : « Mais étant donné que les œuvres achevées deviennent ce qu'elles sont, puisque leur être est devenir, elles dépendent des formes à travers lesquelles ce procès se cristallise : interprétation, commentaire, critique... Elles servent le contenu de vérité (Wahrheitsgehalt) des œuvres... » (71).

En défendant le contenu de vérité de l'œuvre lyrique de Hölderlin contre les interprétations existentialistes et conservatrices de Heidegger, en arrachant Joseph von Eichendorff à l'emprise d'une critique conservatrice qui cherche à atteler le poète autrichien à une régression

(70) A. T., p. 289.

(71) A. T., p. 289.





sociale organisée, Adorno parvient à dégager la vérité critique ensevelie au cours de l'histoire sous des interprétations idéologiques. En même temps, il s'efforce de sauver ce que les poèmes ont de spécifique, leur propre utopie qui est irréductible à autre chose, comme l'individu est ou devrait être irréductible à ce qui lui est hétérogène, à une idéologie. Le poème d'Eichendorff *Zwei Gesellen* regarde vers l'avenir : « ... La vraie vie est barrée, peut-être déjà impossible et dans la dernière ligne : « Aß Gott, führ uns liebreich zu dir ! » un désespoir écrasant, issu de l'impuissance, fait éclater le poème. Son contraire est l'utopie : « Es redet trunken die Ferne/Wie von künftigem, grossen Glück ! » et non pas du passé : si ambigu était le conservatisme d'Eichendorff » (72).

Bien qu'il soit d'accord avec Lucien Goldmann et avec d'autres marxistes sur le fait que l'œuvre est le produit d'une conscience collective, que c'est un « Nous » et non pas un « Je » qui se manifeste dans sa forme même, Adorno diffère radicalement de Goldmann, en ce qu'il ne cherche presque jamais à établir un rapport entre l'œuvre et une conscience collective réelle ou possible (zugerechnetes Bewusstsein-Lukács, Goldmann). Cette attitude a au moins deux explications possibles : avec Roland Barthes, Adorno est persuadé — sa théorie de l'œuvre comme devenir l'indique déjà — qu'un texte n'est jamais une *totalité structurée et univoque* dont le sens peut être fixé (même d'une façon incomplète) une fois pour toutes au niveau conceptuel. L'œuvre critique — scriptible dirait Barthes — défie le sens qu'elle détruit pour produire sans cesse des sens nouveaux ; elle est irréductible au concept, à l'idée : « Le contenu (Gehalt) ne peut se dissoudre dans l'idée, il est une extrapolation

(72) N. L., I, p. 118.

de l'indissoluble... » (73). Grâce à son moment mimétique, l'art est particulier ; il ne saurait être traduit, par l'intermédiaire de la catégorie de la totalité en langage conceptuel, philosophique et rattaché à une idéologie (vision du monde, Goldmann). Bien que la philosophie soit seule à pouvoir percer le mystère (Rätselcharakter) des œuvres d'art, elle ne saurait jamais obtenir la dissolution du mystère, sa traduction en langage conceptuel. Adorno serait d'accord avec Roland Barthes qui écrit dans *S/Z* : « ... De ce texte absolument pluriel, les systèmes de sens peuvent s'emparer, mais leur nombre n'est jamais clos, ayant pour mesure l'infini du langage » (74). Il ajouterait cependant que le rapport entre le texte et le langage ne peut se soustraire au devenir historique. L'irréductibilité du langage esthétique au langage conceptuel a déjà été constatée par un ami de Theodor Adorno, Thomas Mann : « La vérité a trois, même quatre dimensions et peut être à la rigueur représentée (gestaltet) mais pas dite » (75).

D'autre part, Adorno ne croit pas qu'il existe dans la totalité fautive de la société contemporaine, un sujet collectif révolutionnaire dont la présence annoncerait (comme jadis celle du prolétariat) la dissolution des antagonismes et l'émergence d'un sujet total. Le sujet total est absent et l'artiste est son représentant solitaire (Statthalter). En tant qu'individu souffrant, il peut faire allusion par la critique négative de son œuvre, à la réconciliation possible, au sujet total : « L'artiste qui porte l'œuvre d'art, n'est pas l'individu particulier qui la crée,

(73) A. T., p. 194.

(74) Roland Barthes, *S/Z*, Ed. du Seuil, « coll. Tel Quel », 1970, p. 12.

(75) Thomas Mann, dans : *Das Thomas Mann-Buch*, Fischer Vig., 1965, p. 163.

mais par son travail, par son activité passive, il devient le représentant du sujet total » (76). En se soumettant à la logique de sa production, l'individu dépasse, à travers une particularisation poussée, l'horizon de sa particularité vers l'humain.

Chez Adorno lui-même, le particulier se manifeste dans l'essai. Bien que l'essai ne soit pas une forme artistique, comme le remarque déjà le jeune Lukács dans *L'âme et les formes*, son affinité avec l'art ne saurait être écartée d'une manière positiviste. Par son autonomie qui apparaît — comme dans l'aphorisme — dans sa structure fragmentaire et fortuite, faite pour accueillir la spontanéité de l'individu, il se situe entre l'art mimétique et la pensée conceptuelle. Il est en désaccord avec celle-ci, car : « Il tient compte sans l'avouer de la conscience de la non-identité ; radical par son non-radicalisme, par son renoncement à toutes sortes de réductions à un principe, par son accentuation du partiel face à la totalité, par son caractère fragmentaire » (77). En même temps, l'essai est une « pars pro toto » : son caractère partiel fait allusion au contexte total qu'il éclaire, soit par son propre mouvement interne, soit par rapport à d'autres essais. En refusant de forcer la réalité dans un système conceptuel, l'essai est une forme intermédiaire marquée par une conjonction heureuse entre le concept et la mimésis.

Le style mimétique d'Adorno qui s'adapte à l'objet qu'il décrit, a quelque chose de la mimésis artistique : dans son œuvre, la pensée conceptuelle elle-même redescend vers le particulier que, chez Hegel, elle survolait d'un air hautain. De même, son idée d'ajouter des modèles à la théorie au lieu d'illustrer celle-ci par des exemples réductibles aux concepts, ainsi que la structure

(76) N. L., I, p. 195.

(77) N. L., I, p. 22.

paratactique de sa *Théorie esthétique*, qui évite la syntaxe rigide du système logique, témoignent de l'effort de la dialectique négative de sauver ce qui reste de l'individu « endommagé ». « Une raison sans mimésis se nie elle-même. » (A. T., p. 489.) (« Ratio ohne Mimesis negiert sich selbst. »)

Au sein de la totalité fautive, le roseau pensant et sa pensée sont ce qu'il y a de plus réel ; il est donc essentiel de ne pas se fourvoyer une fois de plus : « Ce qui fut bien pensé, d'autres devront le penser ailleurs : cette confiance accompagne même la pensée la plus impuissante. » (T. W. Adorno, 1969.)

BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES DE THEODOR W. ADORNO :

I. — *Ouvrages traduits en français :*

- 1) Philosophie de la nouvelle musique, Gallimard, 1962 (P. N. N.).
- 2) Essai sur Wagner, Gallimard, 1966.
- 3) Musique de cinéma, L'Arche, 1972.

II. — T. W. Adorno, *Gesammelte Schriften* (Œuvres complètes), vol. 1-20, éditées par Gretel Adorno et Rolf Tiedemann, à partir de 1970, Suhrkamp Verlag, Francfort.

III. — *Ouvrages individuels :*

- 1) Klangfiguren, Musikalische Schriften I, Suhrkamp, 1959.
- 2) Quasi una fantasia, Musikalische Schriften II, Suhrkamp, 1963.
- 3) Mahler, Suhrkamp, 1960.
- 4) Versuch über Wagner (Essai sur Wagner), Knauer, 1964.
- 5) Philosophie der neuen Musik (Philosophie de la nouvelle musique) (P. N. M.) Ullstein, 1958.
- 6) Dissonanzen, Musik in der verwalteten Welt, Vandenhoeck & Ruprecht, 1963.
- 7) Einleitung in die Musiksoziologie, Rowohlt, 1968.
- 8) Moments musicaux, Suhrkamp, 1964.
- 9) Kierkegaard, Konstruktion des Aesthetischen, Suhrkamp, 1962.