

Université de Montréal

Adorno et le projet d'une théorie dialectique de l'œuvre d'art

Par :

Nicolas Berzi

Département de philosophie

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de maîtrise

en philosophie

Mai 2010

© Nicolas Berzi, 2010

Université de Montréal

Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Adorno et le projet d'une théorie dialectique de l'œuvre d'art

présenté par :

Nicolas Berzi

Yvon Gauthier

Président-rapporteur

Claude Piché

Membre du jury

Iain Macdonald

Directeur de recherche

RÉSUMÉ

Le projet d'une théorie dialectique de l'œuvre d'art est sans doute un des plus complexes que Theodor Adorno ait tenu en haleine, projet qui table sur les horizons théoriques les plus diversifiés du philosophe de Francfort. Il ne s'agit donc pas ici d'en résumer la pertinence et les prémisses, de rendre justice à sa pleine complexité. Ce que je propose bien plutôt de faire c'est de développer trois façons inter-reliées de comprendre ce projet. En partant d'abord de la situation de l'esthétique contemporaine à Adorno, nous voudrions regarder en face la solution qu'offre la *Théorie esthétique* pour revitaliser l'esthétique philosophique. Il s'agit donc d'abord de questionner les catégories traditionnelles de l'esthétique qui semblent inadéquates à la réalité de l'art moderne « à l'époque où il devient objet de réflexion ». Le second aspect concerne l'interprétation et la méthode de présentation. « L'essai comme forme » qu'Adorno exécute et développe de pair avec la tendance parataxique de la poésie d'Hölderlin est l'objet des *Notes sur la littérature*. Ces travaux font écho à des notions clefs de la *Théorie esthétique*, déjà en germes dans « L'actualité de la philosophie » : l'interprétation, le contenu de vérité et le caractère énigmatique. Je propose finalement de restituer une certaine évolution du matériau-dissonance, ce qui recoupe et « matérialise » les deux premières perspectives.

Mots-clefs : philosophie, Adorno, esthétique, dialectique, art, dissonance.

ABSTRACT

The project of a dialectical theory of the artwork is probably one of the most complex aspects of Theodor Adorno's thought. The aim of this thesis is neither to summarize this project nor to do justice to its full complexity. What I propose, more specifically, is to present three interrelated ways of understanding Adorno's project. The first concerns the aim and relevance of contemporary philosophical aesthetics. The question here is how Adorno's *Aesthetic Theory* contributes to a revitalization of philosophical aesthetics. By juxtaposing traditional categories, which seem inappropriate to the experience of modern art, and contemporary aesthetic experience, I show how Adorno's negative dialectical philosophy provides a relay of sorts between the traditional and the modern, made necessary by modern art itself "at a time when it is becoming an object of reflection". The second perspective concerns questions of interpretation and presentation, centered on Adorno's explorations of the essay as "form" and the concept of parataxis, as discussed in *Notes to Literature*. Here I focus on how these explorations intersect with key concepts in his *Aesthetic Theory* and his early essay on "The Actuality of Philosophy": interpretation, truth content, and enigmaticity. Finally, I propose a more specific reflection on dissonance that illustrates and "materializes" aspects of the first two perspectives.

Key-words: philosophy, Adorno, aesthetic, dialectic, art, dissonance.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
1. L'ACTUALITÉ DE L'ESTHÉTIQUE ET SON HORIZON DIALECTIQUE.....	13
1.1 Que reste-t-il de l'esthétique.....	13
1.2 L'art et le besoin de la philosophie.....	16
1.3 Dialectique « à l'arrêt de l'œuvre d'art ».....	22
1.4 Négation dialectique du concept d'esthétique philosophique.....	25
1.5 Kant et Hegel.....	27
1.6 L'universel et le particulier.....	30
1.7 La forme et le contenu.....	35
1.8 Le sujet et l'objet.....	38
1.9 Le sublime et l'art moderne.....	41
2. ÉLÉMENTS DIALECTIQUES POUR UNE INTERPRÉTATION DE L'ŒUVRE D'ART.....	45
2.1 L'interprétation.....	49
2.2 La constellation de l'essai.....	52
2.3 Le caractère énigmatique et le contenu de vérité.....	56
2.4 La « tendance » parataxique.....	60
2.5 L'énigme du <i>Coin de Hahrdt</i> et l'allégorie de l'esthétique adornienne.....	62

3. MATÉRIAU-DISSONANCE : LOGIQUE DE LA DISLOCATION ET SOUFFRANCE ACCUMULÉE.....	67
3.1 Le frison moderne et la logique de la dislocation.....	69
3.2 Dissonance : histoire d'un matériau.....	74
3.3 La dissonance comme conscience de la non-identité.....	77
3.4 La souffrance accumulée dans la nouvelle musique.....	81
 CONCLUSION.....	 85
 BIBLIOGRAPHIE.....	 92

La beauté –quelle chose effrayante et terrible ! Effrayante parce qu'indéfinissable ; et on ne peut la définir, parce que Dieu n'a posé que des énigmes. Ici, les rivages se rejoignent, ici, toutes les contradictions vivent côte à côte. [...] Ce qui est terrible, c'est que la beauté n'est pas seulement une chose effrayante, mais aussi mystérieuse. Le diable y lutte avec Dieu –et le champ de bataille, c'est le cœur de l'homme.

Fedor Dostoïevski, *Frères Karamasov*, in « La légende du Grand Inquisiteur ».

HAMM. – J'ai connu un fou qui croyait que la fin du monde était arrivée. Il faisait de la peinture. Je l'aimais bien. J'allais le voir, à l'asile. Je le prenais par la main et le traînais devant la fenêtre. Mais regarde ! Là ! Tout ce blé qui lève ! Et là ! Regarde ! Les voiles des sardiniers ! Toute cette beauté ! (Un temps.) Il m'arrachait sa main et retournait dans son coin. Épouvanté. Il n'avait vu que des cendres. (Un temps.) Lui seul avait été épargné. (Un temps.) Oublié. (Un temps.) Il paraît que le cas n'est... n'était pas si... si rare ?

Samuel Beckett, *Fin de partie*.

INTRODUCTION

« J'admire et j'aime en Adorno quelqu'un qui n'a cessé d'hésiter entre le « non » du philosophe et le « oui, peut-être, parfois cela arrive » du poète, de l'écrivain ou de l'essayiste, du musicien, du peintre, du scénariste de théâtre ou de cinéma, voire du psychanalyste. En hésitant entre le « non » et le « oui, parfois, peut-être », il a hérité des deux. Il a pris en compte ce que le concept, la dialectique même, ne pouvait concevoir de l'événement singulier, et il a tout fait pour assumer la responsabilité de ce double héritage. ».

Jacques Derrida, *Fichus*.

Le présent travail, fortement inspiré par la publication posthume de *Théorie esthétique* (*Ästhetische Theorie*) que la mort prématurée d'Adorno a brutalement compromise dans sa réception¹ voudrait servir à son humble façon de fixatif à ce qui peut paraître hésitant, oscillatoire, incertain. Sans doute les introductions à l'esthétique adornienne doivent toutes se résorber à une telle humilité, considérant que son dernier et monumental pan ne put être convenablement introduit par son auteur même². Mais un tel geste d'introduction, de compression, nous en avons fait la constatation éprouvante, ne peut jamais se réduire à un des textes d'Adorno, à une de ses thèses, le commentaire est pour ainsi dire, constamment bafoué (ou joué) par la configuration conceptuelle extrêmement complexe et volontairement plurielle que déploie l'œuvre hybride d'Adorno.

Selon les propos d'Habermas, élève des maîtres de la Théorie critique (*kritische Theorie*) qui en deviendra un des plus sévères critiques³ : « La *Dialectique négative* et la *Théorie esthétique* renvoient l'une à l'autre, désespérées. ». Si cette assertion détient l'irritante

¹ À ce sujet les propos de Rainer Rochlitz dans une édition de la *Revue d'esthétique* consacrée à la *Théorie esthétique* d'Adorno : « En lisant les critiques d'Adorno dans l'Allemagne d'aujourd'hui, de la part de ceux-mêmes qui ont le plus appris de lui, on voit que l'inévitable s'est produit; sa pensée se réduit à une proposition parmi d'autres, si elle n'est pas écartée avec une facilité étonnante; en tout cas elle est considérée comme un phénomène historique. ».

² Nous n'avons qu'à penser aux fulgurantes introductions d'Adorno. Exemplaires sont celles de *La philosophie de la nouvelle musique*, *Dialectique négative* et de *Minima Moralia*, toutes d'une grande importance pour comprendre la posture d'Adorno. L'introduction première (*frühe Einleitung*) qui figure en annexe de l'ouvrage principal est éclairante, mais certainement à l'état d'ébauche.

³ La théorie communicationnelle d'Habermas est en parfaite opposition avec les thèses d'Horkheimer et d'Adorno sur la communication scientifique comme instrument de la ratio dominante. À cela, voir *Théorie de l'agir communicationnel*.

intention de caractériser ces deux œuvres maîtresses d'Adorno par une sorte de désespoir encourageant une réciprocity systématique, qu'elles ne sont parlants pour ainsi dire, qu'en ce renvoi; nous voudrions, sous l'impulsion d'une telle caractérisation improbable du geste original d'Adorno, démontrer que la *Théorie esthétique* renvoie effectivement à la *dialectique négative*, non pas au simple ouvrage éponyme, mais à sa méthode déployée depuis les premiers balbutiements de la philosophie adornienne. Et si désespoir il y a, ce n'est certainement pas du fait que ces deux œuvres convergent philosophiquement, mais parce qu'elles participent toutes deux à une prise de conscience méthodologique face à l'inhumanité ambiante et cherchent au final à extirper le contenu de vérité dissonant de l'art moderne, qui a intégré rationnellement ce que l'on cherche prestement à oublier.

Esthétique et dialectique se retrouvent effectivement dans un projet commun, qui n'a rien de désespéré, mais qui au contraire, est un effort hautement utopique et visionnaire, celui de faire parler l'art dans son langage énigmatique, à la lumière de la connaissance discursive, voire conceptuelle, qui pour continuer à être véritable connaissance (qu'elle puisse continuer à prétendre dire quelque chose de la vérité en art) doit re-connaître les manques et ruptures de son objet, ce qui le confine de l'intérieur et qui le rend effectivement énigmatique. Hybride il va sans dire, hésitant, oscillatoire, plein de précautions méthodologiques, un tel espace théorique dépend de ce qui manque dans l'art pour devenir réflexion esthétique et de ce que la théorie manque en général des particularités de l'expérience artistique pour en dire quelque chose de concret. La théorie peut-elle délivrer ce qui se manifeste dans l'apparition (*Erscheinung*) énigmatique de l'œuvre d'art, ce qui est coincé dans l'apparaître? Cela entraîne *a fortiori* l'esthétique dans une nouvelle méthodologie conceptuelle, dans un nouveau chemin (*methodos*) afin de canaliser l'hésitation et l'hybridité par ce projet qui n'était pas jeune de la *Théorie esthétique*, mais que cette dernière annonce pour la première fois sans équivoque : celui d'une *théorie dialectique de l'œuvre d'art*.

Au sein de ce projet se rejoignent de manière souvent paradoxale, mais jamais immotivée, le « non » dialectique et le « oui, parfois, peut-être » qu'ouvre la voie du rêve et des œuvres d'art. Or la *Théorie esthétique* se présente sous l'aspect – philosophiquement controversé – de recueil d'aphorismes, de fragments assertoriques et parataxiques qui compromettent certainement son commentaire philologique, elle se laisse cependant envisager assez clairement dans son explicitation critique. Nous ne croyons pas que l'attitude à avoir

pour ce faire soit de sortir du cadre conceptuel d'Adorno comme le propose Rochlitz⁴, afin d'éviter son aspect potentiellement systématique. Ce qui apparaît ici de manière plus fondamentale, c'est de réussir à faire parler la *Théorie esthétique* par la bouche du reste du travail adornien, justement pour la faire parler à « sa » façon, et non en poursuivant un mouvement conceptuel contraire à ses prémisses.

D'une part donc, ce pouvoir de négation dialectique qu'Adorno a voulu rendre immanent, afin de s'assurer de l'expérience non-conceptuelle par le concept⁵, était aussi une façon de critiquer l'idéalisme par l'idéalisme, de le ramener sur son propre terrain à prendre conscience de ses omissions en amont de sa chute historique. Il s'agit donc pour cette négativité philosophique d'un redressement du *gestus* philosophique et ce, face à son advenir historique et aux conditions de pensée actuelles. L'objectif n'est pas ici pour Adorno de confiner la philosophie à un discours fermé de l'intérieur, *désespéré*, mais de retrouver en quelque sorte la force du penser philosophique et ce, sur le terrain de sa plus haute expression, mais en lui présentant la note historique, son devenir-autre en quelque sorte. L'individu, ce singulier pur et simple, dont la liberté dépend d'un respect à ce qui n'est pas déjà concept d'individu, est constamment sous la pression de la totalité, une société administrée, un monde où la liberté (le bonheur de tous et chacun) est arrachée par une violence inouïe. Adorno voudrait retrouver cette sympathie pour le singulier, faire se renouer le concept avec les particularités de la chose à penser, et transposer les particularités de la chose dans le concept, sans compression, sans identité pure et simple.

D'autre part, la pensée esthétique traduite sous la forme de l'essai parataxique voudrait mimer l'immédiateté de la chose artistique sous l'aspect du langage, en croire son apparition (*Erscheinung*) sur parole, afin de l'interpréter (*Deuten*), de le reproduire en une figure visible (*Gestalt*), lisible pour la pensée. Ouverture d'un monde possible, d'un « oui, parfois, peut-être, cela arrive » du devenir de l'œuvre d'art, car : « les œuvres d'art tendent a priori à l'affirmation, quand bien même elles se comportent encore de manière tragique. »⁶.

⁴ Voir : R. ROCHLITZ, « Esthétique et rationalité d'Adorno à Habermas », dans *Adorno*, revue d'esthétique, nouvelle série no. 8, Toulouse, 1985, p. 60.

⁵ « Ce serait l'utopie de la connaissance que de vouloir mettre au jour le non-conceptuel au moyen de concepts sans l'assimiler à eux. ». T. ADORNO, *Dialectique négative*, Paris, Payot, 2003, p. 19. Dorénavant nous utiliserons le sigle (DN).

⁶ T. ADORNO, *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995, p. 16. Dorénavant nous renverrons au sigle (TE), les pages de l'édition allemande seront référées lorsque nous commenterons dans la langue originale, dans le cas échéant le sigle (AT) fera référence à : T. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Francfort am, Main, Suhrkamp verlag, 1970.

Comportement qui a tendance à miner son propre concept, la tragédie est bien cette inconscience du héros qui va vers sa chute malgré qu'on l'ait en quelque sorte *prévenu*, qui chute de lui-même. L'art a enclenché la perte, en sa propre expérience, de son caractère artistique, processus de désesthétisation (*Entkunstung*) qui transforme son pouvoir affirmatif en réclusion sur lui-même. « Devant ce que devient la réalité, l'essence affirmative de l'art, son essence inéluctable, lui est devenue insupportable. L'art est contraint de se tourner contre son propre concept et il devient incertain jusqu'au plus profond de sa texture. »⁷.

Impossible en ce sens de continuer à peindre une belle nature devant la destruction de cette nature première, de composer des symphonies parfaitement harmonieuses devant le son des machines à usiner. Qu'il soit devenu barbare, selon le mot provocateur et radical d'Adorno d'écrire des poèmes après Auschwitz ne veut pas dire que l'art est mort, que son geste est devenu improbable, voire inutile, mais qu'il a substantiellement modifié son rapport au monde, vu l'« état » du monde. Son pouvoir affirmatif lui empêche de se fermer les yeux devant l'état des choses, il se nie donc lui-même, afin de nier la fausse promesse du monde administré, totalement réifié⁸. L'art a intégré le pouvoir de négation, en tant qu'affirmation, il dit oui, cela peut arriver la fin du monde. La dialectique négative de l'œuvre d'art cherche à assigner aux œuvres, qui se présentent comme langage, sous l'emblème critique d'une logique et d'un langage de la contradiction⁹, un potentiel critique envers cette fausse totalité, qu'elle intègre par voie mimétique. L'esthétique dialectique adornienne se veut la porte-parole de l'art énigmatique et abstrait de la modernité.

⁷ *Ibid.*

⁸ « Plus la société devient totalitaire, plus l'esprit y est réifié et plus paradoxale sa tentative de s'arracher à la réification par ses propres forces. Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage. La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. ». T. ADORNO, *Prismes, Critique de la culture et société*, trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, p.26.

⁹ Nous paraphrasons ici une formulation d'Herbert Marcuse dans son éclairante *Note sur la dialectique* qui donne de nombreuses pistes claires sur ce « pouvoir de la négation » auquel cette génération de philosophes de l'École de Francfort se sont ralliés. Marcuse propose d'entrevoir un lien intime qui « unit la pensée dialectique et l'effort de la littérature d'avant-garde : la tentative commune de briser le pouvoir que les faits ont sur le monde, et de parler un langage qui ne soit pas le langage de ceux qui établissent les faits, les invoquent sans cesse, et en profitent. Et comme l'empire de ces faits tend à devenir totalitaire, à absorber toute opposition, et à monopoliser l'univers du discours, l'effort pour parler le langage de la contradiction apparaît de plus en plus irrationnel, obscur, artificiel. ». C'est ainsi que, poursuit-il « dialectique et langage poétique se retrouvent sur un terrain commun », et qui permet de comprendre ce « langage sans langage » auquel Adorno entend confiner l'interprétation dialectique de l'œuvre d'art, langage contraire à la communication scientifique qui participe de cette « totalité mutilée ».

La dialectique et l'esthétique se rejoignent chez Adorno sur ce point précis, sur ce mouvement d'identification que la dialectique négative voudrait corriger, ramener à son antithèse, à l'oppression sur tout ce qui est différent, non-identique au tout, que le monde tend à uniformiser, identifier, vers un toujours-semblable. « L'identité esthétique doit défendre le non-identique qu'opprime, dans la réalité, la contrainte de l'identité. »¹⁰. Faire parler tout ce que la logique conceptuelle a tendance à comprimer, voilà qui définit plus généralement le geste de la dialectique négative. Non pas négation de la dialectique, la dialectique négative voudrait retrouver ce qui est nié dans son processus, oppression du non-identique pour produire une identité. « Certes, elle doit en payer le prix : par la réflexion patiente sur la négation de la négation, d'où le positif ne sort plus comme d'un automate, la vérité est devenue aporétique pour une telle dialectique : fragile, jamais assurée. »¹¹. Rolf Tiedemann fait bien sentir cette conception adornienne qui voulait donner une fonction nouvelle à la dialectique, en se débarrassant de ses automatismes dont elle hérite depuis Platon. L'*Avant-propos* à *Dialectique négative* en témoigne sans détour : « La formulation de Dialectique négative pêche contre la tradition. La pensée dialectique veut, dès Platon, que par le moyen de la négation se produise un positif; plus tard la figure d'une négation de la négation désigna cela de façon frappante. Ce livre voudrait délivrer la dialectique d'une telle essence affirmative, sans rien perdre en détermination. »¹².

La négation nie, sans se nier elle-même, dans le but de montrer ce qui tend à échapper à la pensée conceptuelle, mais qui ne peut au final se passer du concept. La dialectique est bien en ce sens *déterminée*, elle procède toute entière d'une détermination négative, si et seulement si, pour reprendre les termes de Marcuse : « (...) elle se rapporte à l'état des choses régnant aux forces et facteurs fondamentaux qui donnent à celui-ci son pouvoir destructeur, ainsi qu'aux alternatives possibles au-delà du statu quo »¹³. La dialectique n'est plus négative en vertu d'un procédé logique mais dans une perspective critique, et ultimement politique¹⁴. Dans le prolongement de l'article de

¹⁰ TE, p.20.

¹¹ R. TIEDEMAN, « Concept, image, nom. Sur l'utopie adornienne de la connaissance », op. cit., p.15.

¹² DN, p.7.

¹³ H. MARCUSE, *Raison et révolution. Hegel et la naissance de la théorie sociale*, trad. R. Castel et P.-H. Gonthier, Paris, Les éditions de Minuit, 1968, p.46.

¹⁴ Pour reprendre ce recoupement illustré par Marc Jimenez, à qui l'on doit, entre autres, la première traduction en français de *Théorie esthétique*: « L'esthétique adornienne partage avec celle de Marcuse et celle de Benjamin cette absolue certitude que la sphère esthétique, dans sa totalité, est politique. (...) C'est déjà vers elle pourtant que tendait l'étonnante intuition de Schiller, rêvant dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* de la fondation d'un état esthétique et de l'abolition de la division sociale du travail. ». M. JIMENEZ, *Adorno et la modernité*, vers une esthétique négative, p.51)

Tiedemann abordé ci-haut, la dialectique négative se comprend dans toute la mesure d'une dialectique de la raison, donner au concept « (...) (sa) signification sociale, historique et humaine (...) » et fondamentalement afin de dénoncer cette « (...) soumission de toute réalité au formalisme logique (...) »¹⁵. Délivrer le langage de son formalisme et la soumission de la réalité à ce même langage : n'est-ce pas le fondement à toute motivation avant-gardiste ?

L'esthétique dialectique suppose donc d'emblée un nouveau langage philosophique qui voudrait faire parler avec une signification autrement plus concrète le langage philosophique lui-même. Nouveau langage qui a une certaine parenté, pour revenir sur les propos de Marcuse, avec le langage avant-gardiste, qui pour Adorno va bien au-delà du simple domaine poétique. Le langage poétique en est cependant un fondement important, puisqu'il entretient cette parenté avec la philosophie : tous deux sont subordonnés à une logique apodictique et une syntaxe hypotaxique déployées de manière généralisée dans les traités philosophiques et à laquelle la poésie en fut longtemps dépendante.

Langage qui pour la dialectique, suppose un retour aux catégories développées par ce même langage philosophique, mais détournées d'elles-mêmes par une oblique historique, regard transversal de la négation déterminée et cela, toujours financée par une histoire de la raison, de la *ratio* dominante qui a permis la domination de la nature. « L'universalité des idées telle que la développe la logique discursive, la domination dans la sphère conceptuelle, s'est instaurée sur la base de la domination du réel. »¹⁶. Une pensée qui voudrait se délivrer du discours mythique, du conditionnement de l'homme à une nature terrifiante – c'était bien le projet le plus fondamental de l'*Aufklärung* – doit se faire violence à elle-même ; nier, par ce pouvoir de la négation, ce qu'elle omettait de considérer, retrouver l'espace des étants non-identiques à l'être. L'opprimé en tant que non-identique recouvre ses droits individuels. La rationalisation du monde est bien ce mouvement contre la terreur mythique, mais en est son expression la plus radicale, un langage qui ne veut plus rien exclure de son système, même en vertu d'une *Critique de la raison pure*. Dans cette même critique ce qui est dehors, terrifiant, trouble, insaisissable, doit se conformer au sujet transcendantal, lui fournir des datas qu'il arrive à conceptualiser. La philosophie dans sa plus haute expression, nous dit Adorno, « a

¹⁵ T. ADORNO et M. HORKEIMER, *La dialectique de la raison, Fragments philosophiques*, trad. É. Kaufholz, Paris, Gallimard, p.43. Dorénavant nous renverrons au sigle (DR).

¹⁶ D.R., p.31.

bien vu que cette séparation creusait un gouffre entre l'intuition et le concept et elle a toujours vainement tenté de le combler : elle se définit d'ailleurs par cette tentative. »¹⁷.

Mais qu'en est-il de l'œuvre d'art pour cette pensée dialectique qui vise à retrouver l'expression du non-identique, parole de l'opprimé ? « Avec le progrès de la Raison, seules les œuvres d'art authentiques ont réussi à éviter la simple imitation ce qui existe déjà. »¹⁸. Voilà qui donne un horizon assez clair pour une esthétique dialectique. En voulant échapper au sortilège de la nature terrifiante, aucune *analytique du sublime* n'a réussi à calmer la peur des hommes, et en tentant de se séparer de cette nature première en la dominant, en vertu de l'instrumentalité d'une raison éclairée, elle n'a pas réussi à échapper à son sortilège. Une dialectique qui ne « veut rien perdre en détermination », pour son versant esthétique, comprend l'œuvre d'art comme déterminée par rapport au monde, bien qu'instable et pétrifiant. Elle cherche dans son langage pétrifié la cohérence d'une telle contradiction. « Même l'œuvre d'art la plus sublime adopte une attitude déterminée par rapport à la réalité empirique. »¹⁹. Bien que l'œuvre d'art semble être devenue elle-même sublime, terrifiante, elle ne se détache pas du monde, elle en est le corollaire. Le sublime kantien subsiste pour une théorie de l'art d'avant-garde, en vertu d'une négation déterminée de son principe formel, force historique de son devenir-autre. Nous y reviendrons.

Théorie esthétique, en vertu de ces thèses de la Théorie critique qu'elle déploie, mais maintenant confinées au statut de l'œuvre d'art, au champ de son autonomie, à son rapport aux forces productives, élabore effectivement les linéaments d'une dialectique de l'œuvre d'art. Mais son rapport déterminé avec la société forme une sphère dialectique complexe, on ne peut en déduire son concept immédiatement de la société réelle. « L'art est l'antithèse sociale de la société, non déductible immédiatement de celle-ci. »²⁰. Les œuvres d'art « participent à l'*Aufklärung* (...) », et cela, « en tant que dialectique de la nature et de la domination (...) Les couches fondamentales de l'expérience qui motive l'art sont apparentées au monde matériel devant lequel elles reculent avec effroi. Les antagonismes non résolus de la réalité se reproduisent dans les œuvres d'art comme problèmes immanents de leur forme.

¹⁷ D.R., p.35

¹⁸ D.R., p.35.

¹⁹ T.E., p. 21.

²⁰ T.E., p.24.

C'est cela et non la trame des éléments objectifs, qui définit le rapport de l'art et de la société. »²¹.

L'art ne ment pas, nous dit Adorno, il présente cet effroi de la manière qui lui fut de tout temps son propre : en l'affirmant. Cette affirmation prend l'aspect de problèmes formels, immanents, tensions qui sont contenues en lui, dans un dynamisme propre à cette négativité qui ne cherche pas à compresser en une forme mensongère les antagonismes réels, mais en présentant le mouvement de leur synthèse constamment différée formellement. Ces antagonismes sont intriqués dans la matière avec laquelle l'artiste compose, peint, écrit... Il faut regarder ces problèmes, dans le cas des œuvres formées à la perfection, comme cohérence formelle, et même « (...) la prétendue littérature absurde, chez ses prétendants les plus élevés a part à la dialectique du fait qu'elle exprime en tant que cohérence de sens, téléologiquement organisée en soi, qu'il n'existe aucun sens. Elle conserve par là même, dans la négation déterminée, la catégorie du sens ; c'est ce qui rend possible et exige son interprétation. »²². Cette crise du sens (*Krise des Sinns*) que l'œuvre de Beckett met en forme, est pour Adorno « absurde » en ce sens extrêmement déterminé à laquelle la critique du sens doit répondre. Non-sens encore déterminé par la catégorie du sens, la dialectique négative comprend la négation comme conditionnée par l'affirmation. C'est cela qui confère à la critique son *index veri et falsi*.

L'interprétation dialectique de l'œuvre d'art cherche donc les traces de cette négation déterminée qui se produit de manière « inconsciemment polémique » dans les œuvres d'art authentiques, dans ce rapport historiquement déterminé qu'elles entretiennent avec le monde empirique. C'est pourquoi Adorno affirme que le contenu de vérité des œuvres d'arts est historique, qu'il est une histoire emmagasinée. La médiatisation entre forme et contenu dans l'œuvre d'art ne s'opèrerait qu'en vertu de « l'histoire réelle (et) grâce à son noyau monadologique. »²³. D'apparence unitaire et fermée comme une monade, l'œuvre d'art laisse cependant la dialectique regarder par ses fenêtres, puisque ce qu'elle cherche, c'est véritablement « l'identité de l'identique et du non identique par voie de processus, car même leur unité est moment et non pas formule magique de la totalité. »²⁴. Et de cette quête de

²¹ T.E., p.21.

²² T.E., p.221.

²³ T.E., p.127.

²⁴ T.E., p.246.

laquelle l'art ne s'assouvit jamais, la pensée discursive obtient droit de séance, elle peut regarder au-delà. Toute la difficulté résidera en cette façon de regarder et d'interpréter.

Le penser dialectique de l'œuvre d'art est lecture de ces moments, construction d'une constellation de concepts articulés en fonction de ceux-là, disparates en vertu de ces chocs qu'elle subit par cette obligation constitutive que l'œuvre a d'être œuvrée, totalement formée, et dont elle est le « processus, essentiellement dans le rapport du tout aux parties. »²⁵. Ces parties ne forment pas une unité systématique, une synthèse conceptuelle, mais sont *agencées* de manière formelle. En cherchant à concilier ces éléments antagonistes de la réalité empirique, les antagonismes réels de l'objectivité régnante, elles en viennent à « crisser », « bruit provoqué par la friction des éléments antagonistes »²⁶.

Processus qui dans son irruption temporelle surgit au penser comme instable, *dissonant*, au sein d'une forme cependant fermée, isolée sur elle-même, et qui empêche au final toute définition. L'art est toujours en voie de concrétiser quelque chose qu'il ne réussit qu'à exprimer à *demi-mot* et en est le dépositaire. La pensée doit se jucher au sein de ce presque silence et lui donner pleine-voix. La difficulté est donc de comprendre qu'elle est la substance concrète de cette plénitude, qu'elle en est la matière qui assurera la médiation conceptuelle, encore « imprégnée » des parties disparates de l'œuvre. Sorte de communication entre les fragments et le tout, le langage dont parle la *Théorie esthétique* d'Adorno, en vertu de cette parataxe, est aussi énigmatique que les œuvres dont elle s'imprègne. Elle les imite.

Cette étude sur les rapports entre esthétique et dialectique voudrait cependant aboutir à autre chose qu'une explicitation abstraite et se donne comme visée finale l'analyse historique d'un matériau concret, selon le primat de l'objet invoqué par la philosophie matérialiste d'Adorno, primat qui participe à la négation dialectique, à sa détermination. Notre étude sur le matériau-dissonance (Chapitre 3) est non seulement riche d'études philosophiques sur la musique, mais résonne jusqu'au plus profond de la *Théorie esthétique*, puisqu'Adorno affirme d'elle qu'elle constitue « le signe de tout art moderne ». Théorie de la modernité artistique, l'esthétique dialectique se nourrit de l'évolution du matériau-dissonance et ce, en vertu de ce crissement dont nous parlions plus tôt, antagonismes réels non résolus qui

²⁵ T.E., p.249.

²⁶ TE, p.249.

apparaissent comme cette synthèse non-conceptuelle, caractère de langage qui habite la grande musique et les œuvres d'art authentiques.

La forme a-philosophique de l'essai (elle participe d'une négation dialectique du *gestus* philosophique lui-même) employée de manière radicale dans la *Théorie esthétique* prend sa source au sein de notions très précoces dans l'œuvre d'Adorno. D'abord d'inspiration benjaminienne et marxienne dans « L'actualité de la philosophie », conférence inaugurale d'Adorno à l'Université de Francfort, le développement d'une philosophie de l'interprétation est fondamentale pour l'interprétation dialectique de l'œuvre d'art. On y trouve de manière embryonnaire et formelle les notions clefs pour la *Théorie esthétique* d'énigme, de contenu de vérité et de forme marchandise sous la loupe d'une investigation sur l'horizon dialectique de la philosophie interprétative (*Deutung*). La figure de la constellation, déjà visible dans cette même conférence, méthode d'agencement conceptuelle d'éléments disparates et matériels (non-conceptuels), trouve ensuite écho dans *la Dialectique négative* et sa structure en « modèles dialectique » afin d'atteindre l'expérience « non-conceptuelle », délivrer l'objet de sa dépendance traditionnelle au formalisme.

Cette méthode d'interprétation s'enrichit considérablement des *Notes sur la littérature* qui, en particulier dans le texte « L'essai comme forme », convergent avec la constellation en modèles en tant que forme de pensée anti-apodictique et critique de la subordination syntaxique et nominale (concepts et noms). De plus, « Pour comprendre *Fin de partie* » et « Parataxe » trouvent dans des œuvres artistiques, celles en l'occurrence de Beckett et Hölderlin, une parenté avec les critères de l'interprétation que l'essai voudrait investir dans l'œuvre et y éprouvant son énigme, en cherchant la clef de l'interprétation que tout discours philosophique actuel devait assumer avoir perdue. L'interprétation du contenu de vérité énigmatique est élaborée au second chapitre. Ce réseau conceptuel, motivé par une méthode d'agencement proprement dialectique (la constellation) permet l'éclaircissement de notions clefs à la *Théorie esthétique*, l'énigme et le contenu de vérité, notions qui trouvent à nos yeux leur source dans les esthétiques de Kant et Hegel, mais que la méthode dialectique entend renouveler en contact historique du nouveau en art.

L'interprétation dialectique de l'œuvre d'art d'Adorno, riche de tous ces apports théoriques (le développement formel des concepts) et pratiques (l'investissement critique de l'expérience artistique et donc non-conceptuelle) voudrait traduire pour le penser

philosophique, en une figure lisible, l'énigme sociale qui se produit dans ce rapport dialectique entre les tensions en œuvre dans l'œuvre et son autre, la société et ses antagonismes réels. L'investissement des antagonismes de l'œuvre d'art, éléments non-identiques, confère à l'esthétique son horizon dialectique, en quoi elle est négative et concrète, dans le rapport entre l'art et ce qu'il n'est pas, entre ce que l'art veut devenir et ne peut devenir (pourtant promesse de bonheur, mais bafoué dans l'effectif), mouvement qui doit résonner dans l'interprétation et lui fournir ses critères. L'esthétique est d'abord dialectique en ce sens, interprétation de l'énigme sociale dans l'investissement du contenu matériel de l'œuvre, matériau en évolution que la critique doit mobiliser malgré son mouvement incessant, « rendre visible par l'arrêt ».

L'esthétique philosophique doit être dialectique en tous ces sens, pour concilier la forme de la pensée avec le contenu de l'art, en recherchant les « conditions et médiations de l'objectivité de l'art »²⁷, dans une confrontation historique avec les catégories échues de la tradition esthétique, dans le but de les ramener à une conscience actuelle de l'état de choses. Cette confrontation avec les apories des esthétiques kantienne et hégélienne est l'objet du premier chapitre. L'esthétique est dialectique en vertu de cette explication, elle-même déterminée par un nouveau langage qui parle les significations historico-sociales. Les catégories échues et figées en oppositions (sujet-objet, universel-particulier, beau-laid, forme-contenu) doivent être médiatisées à nouveau, médiatisation offerte par la dynamique de l'expérience artistique moderne.

«Si les conceptions esthétiques les plus puissantes, celles de Kant et Hegel, furent le fruit de systèmes, l'effondrement de ces systèmes les a fortement ébranlées sans toutefois les anéantir. »²⁸. D'abord rapport aux esthétiques de Kant et Hegel, la négation dialectique du concept d'esthétique philosophique trouve sa source dans la situation décourageante de l'esthétique contemporaine à Adorno qui l'incite à délivrer de leur obsolescence les espoirs passés de la construction des grandes esthétiques allemandes. Nous viserons donc d'abord à démontrer comment Adorno entend récupérer les moments forts de l'esthétique philosophique par une négation dialectique de ses principes et normes universelles. C'est cela qui constitue le mouvement le plus général de l'esthétique dialectique, son horizon le plus spéculatif. Ce chapitre met en suspens les questions artistiques immanentes, c'est-à-dire les analyses

²⁷ TE, p. 369.

²⁸ TE, p.489.

concrètes afin de retrouver l'espace théorique qui leur donnera éventuellement leur pleine voix. L'expérience artistique est d'abord expérience de connaissance, ses matériaux pourront ensuite se laisser déconstruire.

1. L'ACTUALITÉ DE L'ESTHÉTIQUE ET SON HORIZON DIALECTIQUE.

« C'est à la philosophie que l'esthétique doit d'avoir été réduite au rang de simple discipline universitaire. En contrepartie, elle attend de la philosophie ce qu'elle-même n'atteint pas : extraire les phénomènes de leur pure existence et les contraindre à la réflexion sur soi, réflexion qui s'est pétrifiée dans les sciences et qui ne constitue pas une science spécifique dominant toutes les autres. »

T. Adorno, *Théorie esthétique*.

1.1 Que reste-t-il de l'esthétique?

« La situation particulière de l'esthétique est décourageante. »²⁹.

Baisse des publications sur l'esthétique, perte d'engouement universitaire, indifférence généralisée du public envers la théorisation esthétique, autonomisation du geste artistique en regard du théorique, il ne convient peut-être plus au début des années 60 de parler de « théorie » esthétique sans éprouver de l'embarras. Maintenant, près de cinquante ans après la mort prématurée d'Adorno qui laisse *en l'état* sa *Théorie esthétique* la question demeure : à quoi et quoi peut bien servir l'esthétique? Certainement pas aux artistes, faisant fi de justifications théoriques que s'imposaient encore quelques courants contemporains à Adorno. Pas plus qu'aux amateurs qui suivent avec plus d'assiduité les commentaires et critiques journalistiques (survivance pénible de la posture de critique d'art). L'esthétique comme réflexion sur la vérité en art peut-elle tenir opposition au public vorace, de ceux qui *goûtent* « en béotiens » ce que le marché culturel leurs offre comme marchandise à ingurgiter?

Que la philosophie dans son mouvement *vers l'abstraction* soit en général insensible aux *particularités* de l'expérience artistique et que l'artiste en contrepartie ne se dédouble que rarement d'un théoricien apte à jongler avec des concepts de haute *généralité* convient peut-être à annoncer l'état d'une telle scission entre art et philosophie, scission fatale

²⁹ TE, p.462.

pour l'esthétique³⁰. Adorno entend pourtant bien se confronter à ce que plusieurs verraient comme une aporie définitive, « L'esthétique échoue si elle ne réussit à suivre les développements à la fois de l'art et de la philosophie. »³¹. À la question donc de savoir ce qu'il reste à espérer d'une esthétique aujourd'hui, la *Théorie esthétique* d'Adorno se livre à un double combat : lecture de l'histoire de l'échec traditionnel de l'esthétique qui se traduit en manquements, en incongruités, elle voudrait délivrer l'esthétique de son obsolescence et ce, en rendant justice à un art qui pourrait rendre totalement aveugle son activité, en vertu de l'aveuglement culturel. Dans la positivité du concept d'art « est mêlé le ferment de sa propre suppression »³².

La situation contemporaine à Adorno de la théorie philosophique pose des problèmes complémentaires et permet de saisir un peu mieux la posture qu'entend soutenir Adorno. La phase de scientification massive sur laquelle s'engage l'intelligentsia philosophique dès les débuts de la carrière universitaire d'Adorno – le structuralisme, l'épistémologie et la philosophie analytique vont ensuite solidifier et confirmer cet élan – maintient cet état de choses qui enlise l'esthétique et fait assurément écran à des disciplines philosophiques reposant sur des bases aussi instables et des prémisses aussi incertaines que celle-ci. Face à cette volonté de *mathématisation* du réel, les théories esthétiques sont sujettes aux préjugés et préconçus du scientisme. « Le motif du manque d'intérêt des questions esthétiques est avant tout crainte de la science institutionnalisée devant ce qui est incertain et contestable (...) »³³.

Il n'en reste pas moins qu'avec la perte de vitesse de l'idéalisme et donc d'un des terreaux les plus fertiles de la métaphysique occidentale, l'esthétique a elle-aussi engagé le pas de cette scientification des domaines divisés de la connaissance rationnelle (ce

³⁰ « La croyance selon laquelle le « créateur » ne se double qu'exceptionnellement d'un esthéticien suppose l'adoption préalable d'un concept d'esthétique renvoyant à sa définition traditionnelle. » M. JIMENEZ, *Adorno et la modernité, op. cit.*, p. 48.

³¹ TE, p.477. Cette position, ce statu quo, a de quoi attirer le scepticisme. L'esthétique dans sa jeune vie n'a vécu que très peu (ou pas du tout) de périodes fastes où la plus haute modernité artistique et philosophique se sont retrouvées dans un espace de réflexion équivoque. Il est bien rare que le relais se produise. Les traités et manifestes artistiques peuvent certes être étudiés comme « théories » d'un art, d'une position artistique, mais se réduisent souvent à de simples slogans, au mieux elles expriment un art poétique (Adorno semble mépriser sur le plan philosophique ces démarches). L'art, selon Adorno, n'attend pas qu'on lui fasse de prescriptions, il n'a pas besoin d'un programme théorique lui étant subordonné ou préalable, mais la théorie peut tout de même espérer se prolonger en lui, elle doit se prolonger en lui pour réaliser son concept, pour s'impliquer au sein de ce qui, en lui, ne peut pas se réaliser que partiellement.

³² TE, p.19.

³³ TE, p.462-463.

qu'Adorno nomme le positivisme, i.e. : discours au socle épistémologique). La panoplie de sciences sociales et humaines qui en naissant – par l'éclatement même de la philosophie comme projet de connaissance totale – pouvait du coup prétendre saisir la raison et la façon d'être de l'art déplaça l'embarras en ridicule. L'art se rebute à toute circonscription positive et sectorielle, il a bien sûr un caractère ici pulsionnel, là social, certes politique, et de plus en plus malgré lui, économique, il est toujours un peu cela, mais alternativement : bien plus et bien moins, l'art n'est art qu'en ce qui regarde son « autre »³⁴, extérieur à lui : un monde à partir duquel il prend forme et qui lui non plus ne peut être circonscrit sans fuite par une science particulière. De ce monde il forme un esprit autonome et énigmatique et si l'art se rebute ainsi aux définitions, c'est qu'il est toujours encore en mouvement, que son interprétation est fugace et plurielle. L'art ne réalise jamais totalement son concept strict, son « Idéal » est toujours à venir.

La pluralité des théories esthétiques « qui telles une girouette bouge à tout coup de vent philosophique »³⁵ est bien redevable de problèmes de fond. Possibilité même d'envisager une prise théorique sur l'art, de postuler un discours philosophique qui soit d'actualité enfin, d'assurer une liaison théorique qui permette quelque chose comme l'expérience esthétique (est-elle réflexive, sensuelle ou les deux, et si les deux, dans quel ordre?). À chaque étape de sa constitution, l'esthétique en tant que programme philosophique se bute à une pléthore de problèmes. Ces problèmes apparaissent dès l'approche, confrontée au caractère *déjà* double de l'objet-art, à la fois matériau formé et esprit, idée, construction totalement objectivée d'une expression subjective.

Mais il était certainement inévitable qu'après l'éclatement de l'idéalisme (insensible aux œuvres d'art particulières vu la priorité du système général sur les singuliers), l'esthétique fût empêtrée dans ce mouvement d'indistinction théorique, devenant aussi plurielle que la quantité de théories de la connaissance qui ont vu le jour. Du coup, « La problématique de la théorie de la connaissance se retrouve immédiatement en esthétique, car la manière dont celle-ci peut interpréter ses objets dépend du concept d'objet qu'elle a pour principe. »³⁶. L'esthétique philosophique, entre sa naissance au sein de l'idéalisme et son

³⁴ « L'art ne peut être interprété que par la loi de son mouvement, non par des invariants. Il se détermine dans le rapport à ce qu'il n'est pas. Ce qu'il y a en lui de spécifiquement artistique doit être déduit concrètement de son autre. Cela seul suffirait à l'exigence d'une esthétique matérialiste et dialectique. ». TE., p. 17-18.

³⁵ TE, p.461.

³⁶ I. Frenzel cité dans (TE), p.461.

prolongement positiviste après l'éclatement de ce même idéalisme, n'aurait jamais réussi à transcender une insuffisante phénoménologie de l'œuvre d'art et ce sans quitter la sphère de l'œuvre au profit d'un langage conceptuel qui lui soit étranger. En quittant l'œuvre concrète par un mouvement conceptuel immotivé (ou légitimé par un projet plus global, un mouvement conceptuel qui transcende celui que suggère l'art), ou en s'abandonnant à ce qui dans l'œuvre n'est que factuel, empirique, l'esthétique, pense Adorno, a lamentablement échoué. Qu'elle se positionne sur des philosophèmes aprioriques, ou à l'inverse sur des problèmes plus spécifiques de forme et de matériau sans réflexion seconde, ou bien qu'elle réduise l'œuvre à un système clos de données, le *contenu de vérité* des œuvres est resté incompatible, incommensurable aux problèmes esthétiques. Ces derniers, dans leur formulation les plus élevées, ont raté l'art, en ont été infidèles. Ils manifestent ce qu'Adorno thématise comme étant l'inadéquation à l'œuvre d'art.

1.2 L'art et le besoin de la philosophie.

« Les œuvres d'art tirent leur autorité de ce qu'elles obligent à la réflexion (...) »³⁷.

Mais de cette inadéquation répétée se profile un horizon, un possible pour l'esthétique. Le constat d'Adorno – qui deviendra en quelque sorte l'espoir et la motivation de toute la *Théorie esthétique* – c'est qu'au travers de toutes les tentatives idéalistes, ontologiques, empiriques ou nominalistes qu'a connues l'esthétique au cours des deux derniers siècles, l'art dans son authenticité est resté *théoriquement* intouché. Dit autrement, la question implicite que pose l'art, question historiquement fluctuante, variable selon ses moments d'apparition n'a jamais vraiment été récupérée par l'esthétique. L'art exige encore d'être pensé, et cela rend nécessairement actuel le retour aux véritables questions esthétiques selon Adorno.

Ainsi le paradoxe persiste. Si la « (...) réflexion théorique (...) » semble bien avoir toujours échoué devant l'art d'avant-garde (...) »³⁸, il n'en demeure pas moins que « Toute œuvre d'art, pour être vécue dans sa totalité, requiert la pensée et, par conséquent, la philosophie qui n'est rien d'autre que la pensée qui refuse de se laisser arrêter. »³⁹. La pensée

³⁷ TE, p. 124.

³⁸ TE/AT, p. 463/510.

³⁹ TE, p.363.

philosophique, selon Adorno, posséderait une vitalité nécessaire à la compréhension d'une œuvre d'art qui ne se laisse pas réduire à ses pôles historiquement opposés : l'idéalisme (méta-esthétisme) et le positivisme (infra-esthétisme). Devant cette alternative historique, Adorno cherche à thématiser la contrainte qui se profile pour une théorie esthétique qui vise le vrai contenu de l'art, en partant de ce contenu sans cependant s'y abandonner, s'y perdre : « La misère de l'esthétique apparaît de façon immanente dans l'impossibilité de la constituer ni d'en haut, ni d'en bas, ni à partir des concepts, ni à partir de l'expérience non-conceptuelle. Devant cette alternative néfaste, elle ne peut se sauver que par la réflexion de la philosophie selon laquelle les faits et les concepts se médiatisent réciproquement. »⁴⁰.

La *misère* de l'esthétique constitue aussi sa *nécessité* dialectique, l'expression qu'Adorno emploie (*die Not*) est effectivement riche de cette double signification. Ce dont elle est pauvre en général est naturellement ce vers quoi elle devrait tendre, pulsion qui lui serait inhérente. Ne pouvant espérer se constituer à partir d'un ciel des Idées profilant des normes « abstraites » d'aucune expérience artistique concrète, et à l'opposé, ne pouvant repérer dans le factuel, l'empirique, le « brut », ce qui permet de vivre pleinement l'expérience de l'œuvre d'art, « seule une esthétique dialectique est concevable »⁴¹. Entre les tendances esthétiques les plus opposées, celles d'une part qui pensent à partir des phénomènes, de données factuelles : positivisme nominal (Croce), réaliste (Luckacs), psychologue (Freud), et d'autre part celles qui pensent d'en haut : idéalisme (Kant et Hegel), métaphysiques de l'art (Schelling et le romantisme allemand), seule une pensée de la médiation pour se constituer par le concept et toutefois être riche de l'expérience non conceptuelle. « Ce qui est médiatisé dans l'art et qui fait que les œuvres sont autre chose que leur simple réalité immédiate doit nécessairement être de nouveau médiatisé par la réflexion, par le moyen du concept. »⁴². L'œuvre d'art devient ainsi l'objet privilégié d'une dialectique négative, une telle esthétique de la médiation cherche à extirper le « plus » qui se juche en la chose artistique même. Ce qui doit se mouvoir « à distance des œuvres »⁴³ trouverait l'initiation de cet « ailleurs » au sein même des œuvres. « S'il faut l'expérience des œuvres et pas seulement la pensée appelée à la rescousse, en revanche, aucune œuvre d'art ne se

⁴⁰ TE, p.476.

⁴¹ Ibid.

⁴² TE, p.495.

⁴³ TE, p.496.

présente adéquatement comme une donnée immédiate ; aucune ne peut être comprise à partir d'elle-même. »⁴⁴.

En se situant donc à mi-chemin entre l'expérience artistique non conceptuelle et le concept philosophique, lui-même médiation conceptuelle de ce qui est médiatisé de l'intérieur de l'œuvre d'art, l'esthétique ne possède aucune méthode sinon une attitude qui lui ait enseignée par la dialectique négative. *Antiréductionniste*⁴⁵ de la théorisation esthétique : en voulant déployer une telle théorie dialectique de l'œuvre d'art ce qui est d'abord en jeu c'est le refus que l'œuvre elle-même dépende d'un système philosophique préalable, et à l'opposée de se laisser définir « positivement », par une sorte de base de recherche voulant déterminer ses datas, science qui « expérimente » l'art sur la base de ses présupposés épistémologique, qui la regarde par les œillères de son propre fonctionnalisme.

Accent porté « sur l'importance de la médiation et de la non-identité »⁴⁶, ce qui par la théorie refuse de se laisser réduire s'oppose d'une part à la pensée de l'identité et d'autre part à la pensée divisée qui ne réussit pas à rejoindre la force du penser conceptuel. La dialectique adornienne est caractéristique de ce refus de l'identité conceptuelle entre expérience non conceptuelle (*begriffslosen Erfahrung*) et concepts, de surcroît pour l'esthétique entre sujet et objet, forme et contenu, universel et particulier, pôles qui définissent les catégories les plus profondes de la théorie esthétique. Or en vertu du concept d'art qui ne se laisse plus réfléchir convenablement, elle ne peut entamer son mouvement théorique en dehors d'une médiation de ces catégories et de l'investissement philosophique qu'elles ont reçus dans l'histoire. C'est là son paradoxe qu'elle ne peut éliminer, qu'elle doit éprouver sciemment afin d'en délivrer la contradiction⁴⁷. L'esthétique dialectique n'élimine aucune contradiction dans le but d'arrimer les concepts et leur fournir un nom identique à son expérience non-conceptuelle, elle sillonne les contradictions qui refusent de se séparer, sous la loi de l'identité.

⁴⁴ TE, p.485.

⁴⁵ Nous empruntons une expression de Martin Jay. M. JAY, *L'imagination dialectique, L'école de Francfort*, trad. E.E. Moreno et A. Spiquel, Payot, Paris, 1977, p. 213.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Le principe de non-contradiction de la logique philosophique trouve son anathème : « La contradiction est le non-identique sous l'aspect de l'identité; le primat du principe de contradiction dans la dialectique mesure l'hétérogène au penser de l'unité. En se heurtant à sa limite, celui-ci se dépasse. La dialectique est la conscience rigoureuse de la non-identité. ». (14)

L'expérience artistique moderne offre une expérience incomplète, marquée d'une perte, non-identique à son concept d'art. L'art serait-il beau et offrant une contemplation béate apparaît soudainement comme rompu, incertain à vouloir plaire et détendre. Mais il continue de se comporter comme si il n'avait jamais cessé d'être ce qu'il a toujours été, produit humain offert au goût des hommes. Devant l'œuvre abstraite on cherche encore le paysage défunt, les couleurs devenant des thèmes, émotion du peintre ou portrait de l'aviissement de l'expérience? L'œuvre questionne sa propre opération. Une structure qui ne vient plus d'aucune école, académie et ne se réduit que difficilement à des *ismes*. *Modernisme*? Appellation d'un ridicule contre-sens : comment fixer dans un courant ce qui se définit fondamentalement par le refus de la tradition et par l'effort expérimental du renouvellement artistique?

Au sein même de leur structure « (...) les œuvres montrent l'endroit où l'on doit chercher la réponse, une réponse qu'elles ne peuvent pourtant donner sans intervention externe (...) »⁴⁸. L'art, et c'est cela qui institue la nécessité de l'esthétique, aurait besoin d'une pensée investie en lui pour *devenir* ce qu'il tend à devenir, intervention qui ne peut se contenter de l'analyse technique, et pourtant ne peut espérer se « sauver théoriquement » sans elle. L'esthétique doit pousser ces analyses à comprendre un mouvement plus complexe. Elle retrouverait sa nécessité philosophique au sein même de l'expérience artistique, c'est cela qui lui insufflerait son actualité, qui en produirait son actualisation en vertu d'un processus éminemment artistique. En contrepartie, l'expérience artistique moderne appellerait à la réflexion philosophique, en invoquerait un besoin afin d'être délivrée de son mutisme.

Cette réflexion exigée par l'œuvre d'art est clamée sous différents aspects assertoriques dans la *Théorie esthétique*. L'esthétique aurait le devoir d'écouter cette « (...) nécessité théorique proclamée par l'art à l'époque où il devient objet de réflexion. »⁴⁹. Aujourd'hui, nous dit Adorno, l'art proclamerait une nécessité théorique en devenant lui-même objet de réflexion, l'art auquel Adorno fait référence et qui présidera à la réflexion est un art ayant *besoin* de la théorie⁵⁰ (*theoretischen Bedürfnis* autorise cette traduction). Les

⁴⁸ TE, p.61.

⁴⁹ TE, p.364.

⁵⁰ Il faut cependant faire une distinction chère à Adorno et qui revient à plusieurs endroits dans son œuvre. Que l'art ait « besoin » de la théorie, cela ne veut pas dire que l'art privilégié pour la théorisation esthétique est intrinsèquement théorique ou conceptuel, surtout pas un art philosophique. C'est aussi une des raisons qui motive Adorno à défendre d'une part la musique de Schonberg contre ce préjugé d'intellectualisme qui pèse sur elle (la participation active que demande sa musique illustre la nécessité d'une pensée s'y prolongeant, une

œuvres d'art les plus énigmatiques sont celles envers lesquelles l'esthétique se promeut nécessairement sur le mode dialectique. L'art qui requiert la pensée afin d'être totalement vécu est un art qui en appelle à la théorie en s'imposant comme objet de réflexion, en annonçant catégoriquement sa *propre* réflexion (*ihrer Reflexion*), réflexion qui lui est intérieure, immanente. C'est de l'art nouveau lui-même, en tant qu'il ne va pas de soi, qu'il n'est pas son propre sujet, qu'il ne répète aucun thème et aucune façon de faire qui oblige au final à s'en tenir à une réflexion qui le seconde, réflexion qui lui est pourtant immanente. C'est dans cette réflexion que l'art annonce son *devenir autre*, devenir qui est la prémisses même de l'esthétique et qu'elle devra traduire en une forme critique. Ce qui est donc en jeu, c'est une façon de saisir conceptuellement le mouvement de la modernité qui se constitue d'œuvre en œuvre, et non de définir le moderne en-soi.

À l'art moderne dans son avant-gardisme le plus radical est conférée l'actualité de l'esthétique, par l'invocation d'un *besoin théorique*, en confrontant toute lecture à son auto-réflexion. L'énigme dont est porteuse toute œuvre authentique (c'est bien ce qui est insuffisant, brisé de l'intérieur et qui nécessite une intervention), est un problème pour la philosophie, question sur la question où se profile la médiation de la médiation. Mais cette réflexion philosophique exigée par l'œuvre d'art doit trouver un lieu théorique où séjourner qui ne réduit pas au silence le langage propre de l'art et qui ne se contente pas de ce langage pour parler philosophiquement. Si l'art était identique au processus rationnel de la société, totalement organisée et administrée selon les thèses de la Théorie critique, il ne poserait pas de problème d'interprétation, il participerait aveuglément de ce mouvement et ne produirait aucune résistance à la réception du public. L'art qui intéresse Adorno est donc un art qui nie ce processus, qui en constitue son versant irrationnel et que la pensée doit investir. Cela confère déjà une négativité inhérente à l'esthétique ici envisagée en vertu de l'expérience négative qu'engendre la modernité artistique.

« La tâche de la philosophie de l'art n'est pas tant d'escamoter l'aspect incompréhensible à force d'explications – comme le fit presque fatalement la spéculation – mais de comprendre le caractère incompréhensible lui-même. Celui-ci se maintient dans le

écoute active); et de rabrouer d'autre part le théâtre trop philosophique de Brecht ou les pièces de Sartre qui défendent une thèse philosophique explicite, œuvres où la réflexion n'est pas dissimulée dans la formation intrinsèque, dans la composition intérieure. Si thèse il y a dans l'art, elle dépend des structurations de sa loi formelle et non par des assertions philosophiques (c'est une menace qui pèse plus lourdement sur la littérature qui emploie les mots, et les structures syntaxiques subordonnantes et apodictiques tout comme les traités classiques de philosophie).

caractère de la chose; c'est la seule façon pour la philosophie de l'art de ne pas faire violence à l'art. »⁵¹

L'esthétique doit pénétrer dans le caractère incompréhensible et tenter de délivrer une telle perspective de son caractère énigmatique, au sein du processus cognitif qui propre à l'art, sans échapper à cette énigme, sans la rationaliser, mais en lui conférant une compréhension qui lui est propre. L'esthétique parle de l'art tel que l'art lui-même parle, mais en exposant philosophiquement ses conditions et ses médiations, en *réfléchissant* son fonctionnement. Devant cette limite philosophique qu'impose l'art en tant qu'art (la philosophie est rarement philosophie de l'énigme), ce que l'esthétique doit faire en second lieu c'est de « (...) pousser au plus loin les faits auxquels se heurte cette analyse et aller jusqu'au contenu de vérité grâce à une critique emphatique. »⁵². Mais l'atteinte de ce contenu de vérité n'est pas immédiatement décelable, il n'apparaît pas tel quel, sans problème, il n'a rien de manifeste. « Ce qui dans l'œuvre d'art transcende le factuel, son contenu spirituel, ne peut être associé au donné sensible particulier, mais se constitue par celui-ci. C'est en cela que consiste le caractère médiatisé du contenu de vérité. »⁵³

La rigueur d'une œuvre d'art c'est qu'elle ne laisse rien au hasard, rien d'informulé et pourtant sa formule est fermée, enfermée en sa structure, en sa tessiture profonde. En analysant la structure logique, rôle de l'analyse immanente, on ne perçoit pas encore le contenu de vérité d'une telle structure formelle. La forme doit être médiatisée, négation déterminée qui laisserait émaner un contenu, maintenant plus que formel, un contenu de vérité. Au final, l'art et la philosophie qui ont tendance à ne point trouver de lieu commun « convergent dans le contenu de vérité de l'art : la vérité de l'œuvre qui se déploie progressivement n'est pas autre chose que celle du concept philosophique. »⁵⁴.

Non pas recours à une métaphysique de l'art, l'esthétique adornienne vise à montrer que l'art lui-même est métaphysique⁵⁵, qu'il est plus que ce qu'il présente concrètement, matériellement, qu'il renvoie à un questionnement plus profond que

⁵¹ TE, p.482.

⁵² TE, p.483.

⁵³ TE, p.184.

⁵⁴ TE, p.186.

⁵⁵ « (...) l'art n'est pas un simple jeu, mais « connaissance » à sa manière qui n'est pas conceptuelle et néanmoins réellement « métaphysique » en ce sens qu'elle nous met en question, nous et la société dans laquelle nous vivons et nous interpelle en nous ouvrant à un autre monde, à d'autres possibles meilleurs. ». R. COURT, *Adorno et la nouvelle musique, Art et modernité*, Paris, Klincksieck, 1981 p.7.

l'esthétique doit délivrer, faire parler. Mais ce prolongement évident de l'esthétique hégélienne ne peut se sauver dans une explicitation sans une réflexion qui dialectise le matériau, l'expression, l'apparence. L'art tire sa noblesse du fait qu'il est produit de l'esprit, mais plus fortement pour Adorno : l'art a son esprit en soi, autonome, constitué d'un mouvement propre qui ne dépend pas d'un esprit qui le transcende, un questionnement qui lui est inhérent et que la théorie doit investir. La transcendance de l'art réside dans son immanence, seule la négation déterminée peut l'élever à une réflexion seconde. Elle doit cependant arriver à arrêter le mouvement de l'œuvre d'art.

1.3 Dialectique « à l'arrêt » de l'œuvre d'art.

« Ce qui crisse dans les œuvres d'art, c'est le bruit provoqué par la friction des éléments antagonistes que l'œuvres cherche à concilier (...). »⁵⁶.

L'esthétique est dialectique en vertu de cet effort médiateur des moments antithétiques, moments qu'elle doit investir et imiter, reproduire pour le penser. La dialectique doit donc trouver au sein même de l'œuvre ce qui la motive à aller plus loin, à prolonger le fait œuvre dans une réflexion philosophique, où le contenu de l'œuvre devient contenu critique. Mais afin de réfléchir *ce qui* dans l'œuvre n'est pas un simple fait brut, un choix immotivé du créateur, une intention cachée, un programme académique, il faudrait réussir à *saisir* ce vers quoi elle tend au sein même de ses zones d'indétermination, ce qui la crispe de l'intérieur. La dialectique doit fixer cela et se conditionner sur le fait que l'art parle sans « messages ».

Le devenir des œuvres d'art n'est pas ce que l'artiste veut qu'elle devienne. C'est pourquoi l'esthétique se constitue en deux temps, d'abord immersion totale, ensuite réflexion sur ce qui dans l'œuvre tend à se résoudre, formellement et sans intention. Ce programme se comprend de manière assez concrète. Face à une œuvre qui possède déjà sa solution, aucune pensée ne peut y participer. Une œuvre d'art ne peut plus être véritablement réussie qu'à condition que son concept, ce qu'elle propose de réaliser, se laisse embrasser comme *irréalisé* tellement elle a investi ce même concept sans en feindre l'identité. C'est ainsi que l'art moderne abandonne la mimésis d'une nature qui se laisse imiter. Les paysages en peinture, les

⁵⁶ TE, p.247.

descriptions hautement réalistes en littérature, les actions politiques en dramaturgie. La modernité artistique débute avec un problème thématique qui se répercute sur sa forme : qu'est-ce qui est sujet de l'art dans un monde sujet à l'immonde.

Les œuvres d'art authentiques de la modernité, et c'est ce qui les rend effroyablement tendues « (...) synthétisent des éléments incompatibles, non identiques, se heurtant les uns les autres (...) » et ce qu'elles visent au final, tout comme le processus logique qui préside à la dialectique négative, c'est « (...) l'identité de l'identique et du non identique, par voie de processus car même leur unité est moment et non pas formule magique de la totalité.»⁵⁷. Mais ce mouvement est incessant, il place les œuvres d'art dans un devenir imperturbable, les différenciant bien de ce toujours-identique qui préside à la société marchande, afin de favoriser l'échange des marchandises. De cette inaptitude à se laisser échanger, identifier, les œuvres d'art participent négativement de ce même processus de rationalisation de toutes les sphères de la culture.

Afin de ne point succomber à cette résistance qui plonge l'art dans l'incertitude : « Leur mouvement doit s'arrêter et devenir visible par son arrêt. »⁵⁸. Voilà qui convient peut-être à isoler une méthode, en amont des méthodes. La dialectique à l'arrêt, notion inaugurée par Benjamin⁵⁹, fournit à Adorno l'image qui préside à l'horizon dialectique de l'esthétique. Cette dernière doit réussir à arrêter le processus de résolution jamais définitivement achevé des œuvres d'art afin de rendre ce processus visible. Ainsi, mises à l'arrêt, stoppées dans leur devenir, les œuvres peuvent apparaître comme des artefacts, produits humains finis et concrets. « Ce qui dans l'artefact peut s'appeler l'unité de son sens n'est pas statique mais processuel, résolution des antagonismes que toute œuvre renferme nécessairement. »⁶⁰. Ces antagonismes de l'objectivité deviennent les critères de l'objet vers quoi l'art tend, et qui au travers de non-identiques qu'elle cherche à résoudre par voie mimétique et qui s'inscrit dans ses problèmes formels font de toute œuvre d'art un procès contre ce qui existe à l'extérieur d'elle.

⁵⁷ TE, p. 246.

⁵⁸ TE, p.247.

⁵⁹ « Pensons à l'expression benjaminienne de dialectique à l'arrêt, ébauchée dans le contexte de sa conception de l'image dialectique. Si, en tant qu'images, les œuvres d'art sont la durée de l'éphémère, elles se concentrent dans l'apparaître comme dans quelque chose de momentané. Faire l'expérience de l'art signifie prendre conscience autant de son processus que sa fixation dans l'instant (...) » (TE, p.126).

⁶⁰ TE, p.246.

Entre la dialectique que Marx voulait « remettre sur pied » et l'image dialectique de Benjamin, la dialectique adornienne statue sur le processus de résolution interne aux œuvres, afin de renvoyer la réflexion vers son autre, la société, et d'en extraire une réflexion critique. Lisons :

« La dialectique et notamment, cette dialectique « remise sur pieds » ne peut pas consister à traiter les phénomènes particuliers comme autant d'illustrations ou exemples d'une chose déjà établie, dispensée du mouvement du concept même. C'est ainsi que la dialectique aurait selon Hegel dégénérée en religion d'État. Il faut plutôt transformer la force du concept universel en autodéploiement de l'objet concret, et résoudre l'énigme sociale de cet objet avec les forces de sa propre individuation. Par là on ne vise pas une justification sociale, mais une théorie sociale en vertu d'une explication qui cherche ce qui est esthétiquement juste ou injuste au cœur des objets. »⁶¹.

Cet extrait de l'Introduction à la *Philosophie de la nouvelle musique* illustre bien l'arrêt que la pensée critique doit imposer au processus jamais résolu, toujours en devenir de l'œuvre d'art. Cet arrêt sur ce processus de résolution dans l'œuvre particulière permettrait – une fois rendus visibles les éléments non-identiques « en tension » de ce processus – la construction d'une énigme, énigme qui dans sa résolution, analogique à celle qui se produit de manière processuelle dans l'œuvre même, pourrait mener la critique à un *index veri et falsi*, lui-même ouverture vers une théorie sociale. Cette énigme que comporte toute œuvre d'art et qui se situe au cœur même de son contenu est ce qui peut prétendre à la vérité. C'est uniquement en vertu de cette énigme que l'art est connaissance. Le contenu de vérité lui-même concept philosophique, est concept social d'une dialectique négative, déterminé socio-historiquement. Sa validité dépend de ce que la critique arrive à extirper du questionnement que l'œuvre sous-tend formellement.

L'esthétique dialectique ne se définit donc pas par la visée d'une universalité conceptuelle qui transcenderait ses objets, comme en procédait la dialectique hégélienne et ce même si cette dernière prétendait noblement à une saturation de l'expérience en ses concepts unificateurs. Adorno vise plutôt un « auto-déploiement » de l'objet concret. Cet auto-déploiement trouve son dynamisme dans le propre de l'objet (au sein de son affront processuel) et non en vertu d'un mouvement qui le transcende. C'est ainsi qu'est conféré à l'esthétique son déplacement vers l'interprétation et la critique, formes qu'instaurent les moments du dynamisme processuel de l'œuvre d'art. En partant donc en cet objet d'art particulier, Adorno

⁶¹ T. ADORNO, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962, p.35. Dorénavant nous renverrons au sigle (PNM).

cherche à produire par la pensée philosophique le dynamisme propre à la constitution « réelle » et concrète de l'objet, afin de « résoudre l'énigme sociale » qui se noue en lui, de par sa « propre individuation » et ainsi en venir à expliciter la possibilité d'une théorie sociale. C'est l'aspect cognitif de l'œuvre d'art qu'il présente sous la forme d'antagonismes non résolus. La critique mène ce processus à un affront face à la fausse réconciliation que propose la société qui tend vers l'univocité communicable et l'uniformisation échangeable.

L'esthétique dialectique ne vise rien d'autre au final que de résoudre cette énigme que chaque œuvre d'art authentique est de par sa propre formation concrète. Dialectique à l'arrêt, figée, fixée par une négation déterminée, elle cherche à rendre visibles les éléments non-identiques, antagonismes non résolus avec lesquels l'œuvre se débat au sein de ses structurations concrètes. La négation dialectique du concept même d'esthétique philosophique vise à retrouver le jeu de ces antagonismes et le primat de l'objet esthétique rectifie les catégories normatives et principielles de leur abstraction.

1.4 Négation dialectique du concept d'esthétique philosophique.

Adorno fournit un horizon dialectique d'apparence extrêmement générale à ce qui doit constituer cette nouvelle orientation de l'esthétique philosophique, afin d'une part de « s'épancher » dialectiquement sur le contenu de vérité de la matière formée artistiquement, et d'autre part de renouer avec un concept plus primordial d'art. Sans quoi, l'aspect négatif sur lequel l'art moderne se présente ne peut former une sphère de compréhension complète et entrave l'interprétation dialectique. « Sur le plan méthodologique, elle s'effectue dans la confrontation des catégories et moments de la théorie transmis historiquement avec l'expérience artistique, toutes deux se rectifiant réciproquement. »⁶². Sorte de dialectique de la théorie philosophique et de la praxis artistique, l'esthétique est médiation d'une objectivité qui dans l'art, est assujettie à une forme concrète, artistique. L'éveil des catégories et moments de la pensée philosophique au sein de ce mouvement artistique aurait le potentiel critique et dialectique de rectifier les deux pôles de l'esthétique : l'art et la philosophie.

L'esthétique est d'abord dialectique en ce sens extrêmement vaste qui permet dans son emploi – effectivement employé un peu partout dans la *Théorie esthétique*, et souvent

⁶² TE, p.489.

sans indication – de révéler des catégories centrales pour l'interprétation dialectique de l'œuvre d'art. Non pas création de nouvelles catégories esthétiques, l'esthétique adornienne vise à développer au sein de catégories traditionnelles un éveil théorique produit par le Nouveau en art. Confrontation, choc qui ne laisse aucun héritage intact : ce mouvement dialectique a pour ambition de dévoiler la transformation historique de catégories qui apparaissent trop désuètes, trop figées pour relever le défi théorique proposé par l'art moderne. Cette confrontation, si elle doit passer par l'arrêt des tensions dans l'œuvre, elle vise ultimement à réinstaurer la vitalité dépérissante des catégories traditionnelles de l'esthétique philosophique. L'arrêt des tensions en œuvre dans l'œuvre d'art apparaît comme momentané, le temps pour les catégories de reprendre leur souffle.

« En dénonçant la tradition de l'esthétique philosophique, il faut en réaliser les potentialités. »⁶³. Cette idée n'est pas neuve de la *Théorie esthétique*. Face à la montée du positivisme qui atteint également la sphère de la réflexion sur l'art, à la popularité de l'ontologie et de la phénoménologie (qui possèdent aussi leurs versants esthétiques), Adorno ne craint jamais de renouer avec le langage de l'idéalisme, afin d'en dépasser ses contradictions internes. L'esthétique poursuit donc sa prétention philosophique par la tentative de résoudre ses apories constitutives, celles qui furent inscrites en son terreau le plus fertile. « Néanmoins, la critique de l'idéalisme ne retire pas ce que la construction à partir du concept a acquis en discernement, ni ce que l'usage des concepts a gagné en énergie grâce à la méthode. Seul va au-delà de ce cercle de l'emprise idéaliste ce qui est encore inscrit dans sa figure (...) »⁶⁴. Il y aurait dans l'usage des concepts de l'idéalisme allemand, une force de réflexion qui survivrait au refus de l'identification conceptuelle et au rejet de la pensée systématique. La pensée de la médiation peut se servir de cet investissement de la pensée conceptuelle pour y repérer ses contradictions, encore vivantes depuis l'objet, l'objet-art en l'occurrence.

Le concept d'esthétique philosophique aurait cependant aux yeux d'Adorno un caractère si résolument obsolète – vidé de sa vitalité et forcément de sa substance – qu'il doive être radicalement repensé afin d'atteindre la vérité de l'expérience artistique moderne.

⁶³ TE, p.476.

⁶⁴ DN, p.180.

L'investissement le plus important d'un tel concept⁶⁵ se fit dans une période philosophique que l'on voudrait croire révolue. Le ré-investissement qu'Adorno en fait dans la *Théorie esthétique* n'a rien cependant d'une apologie nostalgique. En renouant sans cesse avec les tentatives inégalées de Kant et Hegel, en amont des nouvelles tentatives non-idéalistes que vit l'esthétique, Adorno voudrait retrouver un espace de réflexion philosophiquement mitoyen, en voyant ce qui, entre leur idéalisme néfaste (que la dialectique négative se propose de nettoyer) et l'éclatement de la philosophie en divisions de travail, pourrait être sauvé pour l'esthétique actuelle, actuelle en vertu du choc moderne qui déstabilise totalement et sans concession les structures traditionnelles. La pression de ce Nouveau qui s'exerce en plusieurs domaines artistiques ne peut cependant se comprendre sans une conscience de l'ancien, sur quoi elle presse justement. « La tradition est présente dans les œuvres qualifiées d'expérimentales, et non celles qui se veulent traditionnalistes. »⁶⁶. Le caractère radicalement expérimental de l'art moderne irradie sur la tradition esthétique et en dévoile sa vérité transformée.

1.5 Kant et Hegel.

« Hegel et Kant furent les derniers qui, pour être franc, purent écrire une grande esthétique sans rien comprendre à l'art. »⁶⁷.

Plus spécifiquement, une telle négation dialectique du concept d'esthétique philosophique est, projet qui peut paraître étranger à une théorie de l'art moderne, une véritable « (...) tentative de dépassement des apories kantienne et hégélienne. »⁶⁸. Mais pourquoi Kant et Hegel? Qu'est-ce qui justifie pour la théorie de l'art moderne un tel recours? Dans son ouvrage *Qu'est-ce-que l'esthétique*, lorsqu'il en vient à définir la période d'autonomisation de cette dernière, Jimenez donne une piste claire à ce qui motive, en l'occurrence Adorno de manière inclusive, à renouer avec les esthétiques d'apparence

⁶⁵ On a tendance à situer l'origine du concept d'esthétique philosophique avec l'*Aesthetica* de Baumgarten. Lorsque Baumgarten propose que l'esthétique soit « science de la connaissance sensible », science du confus, ce qui apparaît comme une première historique c'est bien plus profondément la volonté d'autonomisation du discours sur le beau en regard des autres secteurs de la philosophie et non la création d'un discours autarcique imperturbable. L'esthétique devient donc un geste en soi, prétend à tout le moins à être indépendante et cela en déterminant ses propres limites telle une science, secteur de l'activité philosophique qui ne devrait plus dépendre du Bien, du Vrai, d'un ethos, ou de quelque chose qui lui soit extérieur. L'esthétique commence donc à cette époque son processus d'émancipation en regard de la théorie philosophique « en général ».

⁶⁶ T. ADORNO, « Arnold Schönberg », *Prismes*, op. cit., p. 159.

⁶⁷ TE, p. 463.

⁶⁸ M. JIMENEZ, *Adorno et la modernité*, op. cit., p.49.

dépassées de Kant et Hegel : « En effet, Kant et Hegel sont quasi omniprésents, implicitement ou explicitement, dans la réflexion actuelle sur l'art moderne et postmoderne (...) » la suite de son explication peut s'appliquer directement aux raisons qui motivent Adorno, inquiet de la survie du concept d'art :

« Le retour –ou le recours –à Kant et à Hegel, après deux siècles d'aventures artistiques mouvementées, apparaît souvent comme le moyen de formuler adéquatement la question de la survie de l'art dans la société contemporaine. Question d'autant plus obsédante qu'elle met en jeu, non seulement le thème de la mort de l'art, maintes fois annoncée, mais aussi celle de la fin de l'esthétique, voire de la philosophie elle-même. »⁶⁹.

Mais voilà qu'une première chose est devenue évidente historiquement pour Adorno : « (...) traiter de l'art de façon substantielle sans s'en remettre aux œuvres. », cela ne fut possible tant que « (...) l'art lui-même s'orienta suivant des normes générales qui n'étaient pas mises en question dans l'œuvre particulière (...) » où « le même esprit régnait en art et en philosophie. ».⁷⁰ L'esthétique philosophique de la période idéaliste était en ce sens particulière, puisque la philosophie était alors garante de toutes les sphères de la connaissance et prétendait déterminer pour l'élite, ce qui est ou n'est pas sujet de l'art, et ce qui dans l'art est propre à une réflexion philosophique qui précède l'expérience artistique, qui lui était sans doute presque étrangère.

« À l'époque où l'esthétique traditionnelle et l'art sont inconciliables, la théorie philosophique de l'art n'a plus d'autre possibilité –pour parler un peu comme Nietzsche – que de penser dans une négation déterminée les catégories en déclin comme catégories de transition. En tant que forme de l'esthétique actuelle, il ne reste que la dissolution motivée et concrète des catégories esthétiques établies; elle libère en même temps la vérité transformée de ces catégories. »⁷¹.

Tentons de dégager une sorte de modèle dialectique à partir de cette assertion. L'esthétique traditionnelle – celles de Kant et Hegel en l'occurrence – ne prenait pas en considération l'œuvre particulière et le statut de l'œuvre dans la société. La solution proposée à une telle cécité passe par la référence explicite à une dialectique vivante, « remise sur pied », au déterminisme de la négation « concrète » puisqu'elle investit désormais les analyses particulières, trouvent dans les œuvres le mouvement qui leur est inhérent et s'inspire de ce mouvement pour motiver la théorie. Dialectique « motivée » par le devenir de l'art moderne : « (...) *die untergehenden Kategorien als übergehenden zu denken in bestimmter Negation* »⁷².

⁶⁹ M. JIMENEZ, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Gallimard, folio essais, Paris, 1997, p.125.

⁷⁰ TE, p.463.

⁷¹ TE, p.474.

⁷² T.ADORNO, AT, p. 507.

En proposant ainsi de réfléchir *avec un penser* de la négation déterminée, ce qui est en jeu pour l'esthétique ce serait un dévoilement des oppositions figées des catégories traditionnelles, par une négation fixée sur elles. Le mouvement est plus compréhensible en allemand. Les catégories qui allaient vers le bas, qui déclinaient, semblaient « *untergehend* », peuvent, par la négation déterminée, recommencer à aller vers le haut, revenir à la surface « *ubergehend* », à nouveau à la conscience. La dialectique négative des catégories traditionnelles, réflexion sur leur correctif historique et sur leur confrontation avec ce que l'art tend à devenir a donc l'ambition de fournir à ces mêmes catégories la richesse d'objet des analyses particulières de l'art moderne. Adorno croit qu'un tel effort est susceptible de ramener à une véritable conscience esthétique l'expérience artistique moderne.

C'est ainsi qu'une telle négation déterminée des catégories en déclin permet la dissolution (*Auflösung*), la résolution de telles catégories établies, communément acceptées. Se libérerait la vérité métamorphosée, transformée de ces dernières. En faisant l'historiographie de cette transformation, deux choses se produisent. D'une part, la réflexion artistique trouve un lieu théorique où se prolonger afin de devenir une expérience esthétique, afin que des données artistiques et donc techniques émergent quelque chose comme une objectivité esthétique, encore configurée selon les éléments disparates des données techniques, encore plein de ces résidus de l'expérience artistique. D'autre part, elle retrouve dans les fragments de la pensée philosophique un lieu théorique « pour vivre l'œuvre d'art dans sa totalité ».

Qu'est-ce donc que ces « catégories en déclin » de l'esthétique « traditionnelle » et comment produire une transition telle, que leur vérité échue se transforme en une vérité actuelle? Comment actualiser des catégories esthétiques « mortes » afin de les confronter au « nouveau » artistique de telle sorte qu'une théorie dialectique de l'œuvre d'art se dévoile? Les *Paralipomena* explicitent :

« Pour satisfaire l'exigence qui veut que l'esthétique soit réflexion de l'expérience artistique – sans que celle-ci lui retire son caractère résolument théorique – la meilleure méthode est d'introduire dans les catégories traditionnelles, au moyen de modèles, un mouvement du concept qui les fasse se confronter à l'expérience artistique. »⁷³.

⁷³ TE, p.363.

C'est donc dire qu'entre « le mouvement du concept » de la logique hégélienne qui, une fois nommé et aligné en relation avec d'autres concepts ne retourne jamais à l'objet pour valider son expression, sa nomination, et, « l'expérience artistique », le concept lui-même retrouverait la légitimation matérialiste de son mouvement, maintenant riche de l'expérience non-conceptuelle. Les notions universelles peuvent ainsi se préserver, dans cet équilibre précaire, dans ce mouvement constant de médiation, en dialogue pour ainsi dire avec son objet. En confrontant les apories de l'esthétique hégélienne et kantienne, les pôles opposés de l'esthétique traditionnelle peuvent trouver une médiation et ce, au-travers d'une négation déterminée fournie par l'expérience non-conceptuelle qu'éveille l'immersion dans les œuvres d'art. La modernité produit ce mouvement, en est le dépositaire cognitif. Cette immersion révèle les contradictions qui se juchent dans la forme artistique elle-même, non-identiques qui visent la réconciliation, unité conceptuelle qui continue d'apparaître comme vraie, sous l'apparence de la vérité. Les catégories traditionnelles les plus opposées devraient maintenant se manifester non plus vide de leur substance philosophique, mais comme présentation d'antagonismes à l'œuvre dans l'œuvre d'art. Ces antagonismes non-réconciliés, de par cette visée synthétique qui se laisse filer par la pensée permet d'arrêter les pôles *antagonistes*, et les médiatiser à nouveau.

1.6 L'universel et le particulier.

« Tandis qu'aujourd'hui toute tentative d'élaborer une esthétique présuppose obligatoirement la critique des principes et des normes universelles de celle-ci, elle doit nécessairement s'en tenir au médium de l'universel. Il n'est pas du ressort de l'esthétique d'éliminer cette contradiction. »⁷⁴.

L'esthétique serait donc *mains liées* (« *als bindend* » que traduit ici *obligatoirement* fait bien référence en allemand à cette attache, à un engagement), engagée dans une critique de ses principes et normes universelles. Elle ne peut toutefois abandonner la prétention qui est incluse en son nom, en son mouvement propre: elle doit continuer de se tenir (*sich halten*) à la hauteur de sa tâche fondamentale, à la mesure de cette prétention : l'universalité de sa réflexion. Mais qu'est-ce que cela implique pour l'esthétique de « s'en tenir au médium de l'universel », « *im Medium des Allgemeinen* », médium du général, du sens commun, viser (*zielen*) ce qui est vrai des phénomènes artistiques en voie d'atteindre l'universalité inhérente à toute pensée véritablement philosophique? Qu'est-ce qui dans la formation d'une œuvre singulière permet de renouer avec l'universel? Comment concilier cette obligation de

⁷⁴ TE/AT, p.364/p. 392

l'esthétique avec la loi fondamentale de toute œuvre d'art qui est l'individuation, la concrétion?

« Grâce à la dialectique historique que la pensée libère dans les catégories traditionnelles, celles-ci perdent leur caractère néfaste d'abstraction sans cependant sacrifier l'universel inhérent à la pensée : l'esthétique vise l'universalité. »⁷⁵. La traduction de Jimenez omet un élément qui est pourtant essentiel à la compréhension de l'opération dialectique, élément qui dévoile déjà une de ces catégories traditionnelles *transformées*. En vertu du mouvement de la dialectique historique qui voudrait nettoyer le caractère néfaste d'abstraction de l'idéalisme, lui retirer son espoir de saisir la totalité du réel par un système philosophique total sans pourtant lui retirer sa teneur conceptuelle, la négation dialectique de l'esthétique philosophique vise une universalité *concrète*. « *Ästhetik zielt auf konkrete Allgemeinheit* ». Jimenez n'est cependant pas dupe d'une telle nécessité invoquée par Adorno et souligne avec justesse que ce dernier semble déplacer les paradoxes respectivement kantien et hégélien d'un *universel sans concept* et d'une *manifestation sensible de l'idée* par celui non moins paradoxal d'une *universalité concrète*⁷⁶.

C'est de la méthode philosophique elle-même dont il est d'abord question ici, méthode trouvant son organisation avons-nous dit dans les systèmes de Kant et Hegel qui subsistent uniquement comme *fragments philosophiques* de la chute historique de l'idéalisme. Dans la *Première Introduction à la Critique de la faculté de juger*, Kant propose une division des pouvoirs de connaître au sein du système de la philosophie. La faculté de juger, celle-là même qui inaugure la réflexion esthétique et motive la troisième critique se définit comme « pouvoir de subsumer le particulier sous l'universel »⁷⁷. Décrite par Kant comme si « dépourvue d'autonomie », la faculté de juger est effectivement pauvre des concepts de l'entendement et des Idées de la raison.

Or comment la faculté du juger réussit-elle à subsumer le particulier sous l'universel en étant pourtant dépourvue de concepts et d'Idées? Un jugement est esthétique du fait que son principe déterminant n'est pas un concept, mais uniquement le sentiment, la pure forme

⁷⁵ TE, p.365. AT, p. 393.

⁷⁶ Voir M. JIMENEZ, *Adorno et la modernité*, op. cit., p.49.

⁷⁷ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduction Alain Renaut, Paris, Aubier, 1995, p. 158. Dorénavant nous renverrons au sigle (CFJ).

du sentiment⁷⁸ qui s'exprime dans l'harmonie des facultés devant se représenter l'objet sans le recours à l'entendement ni à la raison. Seules les beautés libres peuvent produire ce sentiment, engendrer ce « libre jeu des facultés »⁷⁹, en vertu de la liberté formelle de l'objet, libre en tant qu'elle ne procède d'aucun concept adhérent, déterminé. L'imagination, matrice de la faculté de juger, joue pour ainsi dire avec l'entendement, qui lui permet de se représenter son objet dans l'activité cognitive, mais sans concept : « une activité indéterminée et pourtant harmonieuse »⁸⁰. L'imagination aux prises avec l'objet esthétique « schématise sans concept »⁸¹, c'est elle qui assure la subsomption d'un universel à partir du jugement particulier⁸². Voilà qui constitue la définition déduite du deuxième moment de l'analytique du Beau : « Est beau ce qui plaît universellement sans concept »⁸³.

Le beau est donc ce qui produit sur le sujet cet effet tel que, ne pouvant replacer cette expérience sous l'égide de concepts, ni la rapporter à une finalité de la nature (c'est une autre définition du Beau déduite d'un autre moment de l'analytique kantienne : « La beauté est la forme de la finalité d'un objet, en tant qu'elle est perçue en lui sans représentation d'une fin.⁸⁴ »), il suppose tout de même que cela doit plaire universellement. L'universalité de l'esthétique est dans ce moment de l'expérience esthétique où le sujet suppose que son sentiment « Oh c'est beau! » doit être beau *pour tous*. Chez Kant, cette prétention du jugement esthétique à l'adhésion de tous est sous l'égide d'une communauté, d'un sens commun : « *sensus communis* ».

Or cette *liberté* de l'imagination qui transige avec la *légalité* de l'entendement, mouvement engendré par la forme d'une beauté libre représentée comme ayant une finalité et pourtant sans fin, se produit chez Kant envers la beauté de la nature, « tulipes et roses sauvages » « certains oiseaux », etc... Or Hegel utilise cette description kantienne pour justifier que l'esthétique ne puisse se prêter à une étude scientifique. Hegel renverse d'abord le rapport esthétique au beau naturel. Cette satisfaction profonde ne peut être engendrée que

⁷⁸ Voir G. DELEUZE, *La philosophie critique de Kant*, Paris, Presses universitaires de France, 1963, p. 67: « Existe-t-il une forme supérieure de sentiment? »

⁷⁹ CFJ, p. 196.

⁸⁰ CFJ, p. 197.

⁸¹ CFJ, p. 271.

⁸² « Or, dans la mesure où aucun concept ne se trouve ici au fondement du jugement, ce dernier ne peut consister que dans la subsomption de l'imagination elle-même (à propos d'une représentation par laquelle un objet est donné) sous la condition qui permet que l'entendement en général, à partir de l'intuition, arrive à des concepts. » CFJ, p. 271.

⁸³ CFJ, p. 198.

⁸⁴ CFJ, p. 216.

par la beauté artistique. « Ce dont nous jouissons en outre dans la beauté artistique, c'est la liberté des productions et des formes. »⁸⁵. C'est alors qu'Hegel perpétue la proposition de la *Critique de la faculté de juger* : « Enfin les œuvres d'arts auraient leur source dans la libre activité de l'imagination, plus libre que celle de la nature. »⁸⁶.

Mais si la faculté de juger était le point de départ de la troisième critique de Kant, en tant que ce troisième pouvoir de connaître, Hegel lui prend une toute autre avenue, bien qu'il vise lui aussi à élever la réflexion esthétique à l'universalité. Cependant l'universel n'est plus subsumer par le particulier par une quelconque faculté, il n'est plus « sans concept » pour ainsi dire. « Ce qui doit servir de base, ce n'est pas le particulier, ce ne sont pas les particularités, les objets, les phénomènes, etc., particuliers, mais l'idée. C'est par celle-ci, par l'universel, qu'on doit commencer. »⁸⁷. L'idée transcende les objets particuliers, elle leur est primordiale. Puisqu'il est impossible de partir de tout ce que l'on dit Beau, il faut débiter les recherches avec une Idée du Beau. Ainsi Hegel mène la réflexion esthétique à un niveau d'idéalisme inouï, en annonce même un retour au platonisme : « Nous donnons ainsi leur pleine signification aux paroles de Platon : « On doit considérer, non les objets particuliers, qualifiés de beaux, mais le Beau. »⁸⁸

Les objets beaux sont beaux, pour Hegel, en vertu de cette idée qui coule en eux. Véritable ciel intelligible débordant dans le sensible, est beau toute « manifestation sensible de l'Idée (...) », « puisque la tâche de l'art consiste à rendre l'idée accessible à notre contemplation sous une forme sensible. »⁸⁹. Ce qui compte dans l'art c'est « l'idée du beau artistique (...) une idée transfigurée en réalité et ne formant qu'un avec elle. »⁹⁰. L'Idée est mue par un Idéal, celui « de la libre adéquation de la forme et du concept »⁹¹, un idéal conceptuel mais maintenant revêtant la forme humaine : les sculptures grecques de l'art classique. « C'est le concept primitif et universel qui grâce à son activité créatrice, a découvert cette forme à donner au spirituel. »⁹². Le concept universel de l'esprit voyage dans les formes les plus diverses de l'art, il réussit plus ou moins adéquatement selon les âges à se

⁸⁵ G. W. F., HEGEL, *Esthétique*, premier volume, traduction S. Jankélévitch, Flammarion, Paris, 1979, p. 22. Dorénavant nous renverrons aux sigles (E1, 2, 3, 4, selon le volume)

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Platon cité par Hegel, p.21.

⁸⁸ E1, p. 21.

⁸⁹ E1, p. 107.

⁹⁰ E1, p. 109.

⁹¹ E1, p. 114

⁹² E1, p. 115.

lier à la matière artistique. Inflexion du mouvement du concept de la *Phénoménologie de l'esprit*, téléologie de l'esprit absolu⁹³, cette méthode permet à Hegel d'ignorer toute particularité artistique et d'en dégager pourtant un contenu spirituel, un contenu de vérité, puisque « Le spirituel seul est vrai »⁹⁴. Autre tension constitutive de l'esthétique traditionnelle, Hegel considère le vrai contenu de l'art comme « un spirituel concret »⁹⁵.

Mais l'art, nous dit Adorno, n'est ni sans concept, ni découlant d'un concept primitif et universel, l'art se questionne plutôt « sur la possibilité d'un particulier sous la domination de l'universel »⁹⁶. L'art produit un concept concret⁹⁷. « Si la doctrine hégélienne du mouvement du concept peut se fonder en droit, c'est dans l'esthétique, qui a affaire à une interaction du général et du particulier, et n'impute pas de l'extérieur le général au particulier, mais le recherche dans les points de concentration des énergies de celui-ci. L'universel est le scandale de l'art : en devenant ce qu'il est, l'art ne peut-être ce qu'il veut devenir. L'individuation qui est sa propre loi reçoit ainsi ses limites de l'universel. »⁹⁸. *L'individuation* qui est le propre de l'art, légalité concrète, est à chaque fois un universel qu'il nie, négation qui reste en lui de manière constituante. L'universalité de l'esthétique ne peut se fonder en droit sans se fixer et amplifier les *points de concentrations* du particulier : non pas définition invariante, mais pour reprendre la formule émise précédemment, une universalité concrète qui dépend du processus historique et en est une explicitation. Ainsi l'œuvre d'art apparaît déjà comme critique de l'objectivité régnante, d'un universel dominant, il est le dernier étendard du singulier et de l'individuel.

« L'art puise son concept dans la constellation historiquement variable de moments, et il se ferme ainsi à la définition. »⁹⁹. C'est donc le devenir de l'art qui lui confère son universalité, ce vers quoi il tend, son déploiement « *Entfaltung* », mouvement qui refuse la définition arrêtée et qui transige avec un universel. L'esthétique doit reproduire ce mouvement, cet auto-déploiement de manière à ce qu'il apparaisse pour le penser, éclairage

⁹³ « L'art se développe donc comme un monde; le contenu, l'objet même est représenté par le beau, et le véritables contenu du beau n'est autre que l'esprit. C'est l'esprit dans sa vérité, donc l'esprit absolu comme tel, qui constitue le centre. ». E1, p.121.

⁹⁴ E1, p. 11

⁹⁵ E1, p. 115.

⁹⁶ TE, p. 486.

⁹⁷ « Même Dada – en tant que geste indicateur en lequel se transforme la parole pour se débarrasser de son caractère conceptuel – était aussi universel que le pronom démonstratif que répètent les enfants et que le dadaïsme choisit comme mot d'ordre. ». Ibid.

⁹⁸ TE, p.486-487.

⁹⁹ TE, p.17.

que doit produire l'interprétation au-travers de l'objet. Ainsi l'esthétique, en se fixant sur l'être-devenu de l'art s'intéresse à ce qu'il n'est pas encore, à ce qu'il voudrait devenir, ce à quoi l'œuvre particulière tend, vers quoi elle se déploie, au moment de son arrêt, du fait qu'elle doit présenter une chose fixe, arrêtée.

L'esthétique pourrait-elle ainsi continuer de se mouvoir par principe comme critique de ses propres principes, en sachant saisir ce qui dans la concrétion d'une œuvre s'engage dans une critique de l'universalité? « Chaque fois que les œuvres d'art, sur la voie de leur concrétion, éliminent polémiquement l'universel; un genre, un type, un idiome, une formule, ce qu'elles ont éliminé reste contenu en elles à travers sa négation, cet état de choses est constitutif de l'art moderne. »¹⁰⁰. L'abstraction en peinture en est bien le modèle le plus décisif. N'est abstrait que ce qui cherche à se rappeler du rapport traditionnel de la peinture à l'imitation de la nature, au portrait. Sans ce rapport entre le « Nouveau » jeu de tâches et de traits et ce qui était pré-figuré, pré-tracé, impossible de comprendre la vérité de l'art abstrait. Il ne peut être pensé dans toute sa modernité que si l'on pense au fait que la peinture était contrainte, par mécénat et par son rapport à la contemplation subjective, à représenter la nature et les familles bourgeoises. Le véritable contenu de vérité est bien cet esprit mais devenu concret et inconditionné autrement que socio-culturellement, et certainement pas venant d'un esprit qui coule en lui, bien qu'il soit spirituel, mais en un sens encore plus concret. L'universel de l'art est ni fondamentalement conceptuel, ni a-conceptuel, mais concrètement conceptuel. L'art conceptuel radicalise ce fait. Le manifeste de Kandinsky : « Le spirituel en art » reprend la formule hégélienne et donne à l'abstraction un pouvoir polémique qui concrétise toute conception objective de l'art.

1.7 Forme et contenu.

L'opposition entre l'esthétique kantienne et hégélienne peut en outre se concevoir comme imago de cette polémique encore d'actualité entre l'esthétique de la forme et l'esthétique du contenu.

« La postérité considère comme hégélienne toute démarche esthétique qui s'intéresse de façon privilégiée à l'idée, au contenu exprimés par l'œuvre, et leur accorde une priorité sur la forme. On l'oppose ainsi à l'esthétique de Kant pour laquelle – on s'en souvient – la

¹⁰⁰ TE, p.487.

forme, le dessin sont prépondérants parce qu'ils procurent à l'inverse de la couleur, un plaisir désintéressé. »¹⁰¹.

L'essentiel pour Adorno serait de réussir à penser l'esthétique au-delà de cette soi-disant controverse sans cependant « la réduire par une synthèse. »¹⁰². Or, il en va d'abord d'insuffisances théoriques au sein de cette opposition entre Kant et Hegel.

« Le concept kantien de quelque chose qui plaît uniquement par sa forme est rétrograde par rapport à l'expérience esthétique et ne peut être remis en vigueur. La doctrine hégélienne du contenu est trop simple. La musique a certainement un contenu déterminé, ce qui se passe en elle, et pourtant elle défie l'idée de contenu telle que l'envisageait Hegel. »¹⁰³.

L'esthétique hégélienne produit effectivement une innovation par rapport à Kant en considérant de manière emphatique le contenu, contenu de l'œuvre d'art en vertu de sa supériorité sur la nature, en tant que manifestation d'un esprit qui se donne à la matière artistique. Mais ce contenu est pauvre de toute analyse détaillée du matériau, et ne réussit à penser l'évolution de ce dernier, sa place au sein d'une société qui le goûte, l'accepte ou le dénigre. Il ne réussit à penser au final, les conditions et médiations socioculturelles de l'usage d'un matériau.

Reprenons à partir de Kant et Hegel. Ce qui est au centre du questionnement esthétique c'est ce qui permet d'affirmer qu'une chose est belle, produits de la nature ou de l'art confondus. Pour Kant : « (...) ce qui est requis pour qu'un objet soit appelé beau, cela doit être découvert par l'analyse des jugements de goût. »¹⁰⁴. Le jugement de goût, nécessaire et universel et non simplement contingent aux goûts relatifs des individus, est pur en cela « qu'aucune satisfaction simplement empirique ne vient se mêler à son principe déterminant. »¹⁰⁵. C'est de cela que découle la définition du Beau selon l'analytique de son premier moment : « Le goût est la faculté de juger un objet ou un mode de représentation par l'intermédiaire de la satisfaction ou du déplaisir *de manière désintéressée*. On appelle *beau* l'objet d'une telle satisfaction. »¹⁰⁶. Non pas simple émotion contingente, le jugement est esthétique du fait que son principe déterminant est uniquement le sentiment, *la pure forme du sentiment* qui s'exprime dans l'harmonie du jeu des facultés qui se représentent l'objet,

¹⁰¹ M. JIEMNEZ, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, op. cit., p.202-203.

¹⁰² TE, p. 493.

¹⁰³ TE, p. 493.

¹⁰⁴ CFJ, p.181.

¹⁰⁵ CFJ, p.202.

¹⁰⁶ CFJ, p.189.

schématisation de l'imagination avons-nous dit, en amont des concepts de l'entendement et des Idées de la raison. Pour qu'une beauté plaise sans être intéressante, qu'on s'y épanche de manière désintéressée mais non indifférente, ce sera en vertu de la liberté de sa forme, forme dont sont disposés ses traits et couleurs (ergon), et non en tant que ces derniers seraient simples ornements (parergon)¹⁰⁷.

Selon Hegel, pour qui le beau artistique est supérieur au beau naturel en cela qu'il est un produit de l'esprit « (...) la qualité de l'art et la mesure dans laquelle la réalité qu'il représente est conforme à son concept dépendront du degré de fusion, d'union qui existe entre l'idée et la forme. »¹⁰⁸. La beauté est un idéal de l'esprit qui se manifeste dans une forme sensible et varie selon la perfection de cette union. L'idéal de beauté serait une libre totalité conciliée de l'esprit à la matière, manifeste dans cette dernière. « La beauté, avons-nous dit, représente l'unité du contenu et du mode d'être de ce contenu (...) »¹⁰⁹, tout se passe dans le contenu de l'œuvre d'art, hormis de tout jugement de goût, ce qui compte : c'est la manifestation sensible de l'idée, contenue en son objet, en tant que cette Idée découle d'un esprit que le contenu intègre en son sein. Comme la connaissance, l'art vise la vérité, l'esthétique voudrait décrire ce contenu de vérité.

« Il est vrai qu'avant Hegel l'esthétique, même celle de Kant, ne concevait pas encore emphatiquement l'œuvre d'art en tant que telle. Elle la relègue au niveau d'un moyen de jouissance sublimée. Mais en insistant sur ses constituants formels qui, seuls, en font de l'art, Kant honorait davantage le contenu de vérité que ne le fit Hegel qui vise directement ce contenu mais ne le développe pas à partir de l'art. »¹¹⁰.

L'esthétique du contenu d'Hegel ne pense le contenu qu'en ce qu'il *contient* une Idée. Inauguration métaphysique d'une dialectique de la forme et du contenu, son esthétique ne peut saisir concrètement ce contenu « l'évolution des représentations concrètes de l'art (...) » que par « le truchement desquelles l'esprit prend conscience de lui-même. »¹¹¹. L'esthétique kantienne quant à elle pense la beauté comme forme pure du sentiment produisant un libre jeu des facultés, engendrée par une beauté libre de la nature, activité harmonieuse, mais indéterminée avons-nous dit. Or le contenu idéal de l'esthétique

¹⁰⁷ « (...) le dessin est l'élément essentiel : en lui, ce n'est pas ce qui est plaisant dans la sensation qui constitue le principe de tout ce qui est disposé en vue du goût, mais c'est simplement ce qui plaît par sa forme. », CFJ, p.204.

¹⁰⁸ E1, p.107.

¹⁰⁹ E1, p.111.

¹¹⁰ TE, p.491.

¹¹¹ E1, p. 108.

hégélienne c'est bien cette harmonie de l'art grec, où la forme humaine épouse les divinités célestes (les dieux sous la forme humaine manifestent l'idéal de la beauté).

Or il serait impossible de penser l'art moderne si l'on ne réussissait à séparer la forme de son contenu et de les médiatiser réciproquement, on ne pourrait comprendre comment l'abstraction n'est pas simple rechute dans l'art cultuel. « La forme est médiatisée en soi par le contenu mais non comme si elle advenait à quelque chose qui lui est simplement hétérogène, et le contenu est médiatisé par la forme; les deux doivent être distinguées dans leur médiatisation (...) »¹¹². Le contenu d'une œuvre n'est pas uniquement ce qu'elle représente, ou ce qu'elle veut dire, il ne se distingue pas du jeu formel, de ses éléments techniques. La forme quant à elle « n'est rien d'autre qu'un contenu social sédimenté »¹¹³, un matériau à partir duquel l'artiste crée des formes. La dialectique négative de la forme et du contenu doit permettre une réflexion sur ces sédiments, leur condition de production, en quoi ils sont intriqués dans la matière même de l'œuvre d'art. Une telle dialectisation de la forme et du contenu, négation déterminée de leurs positions respectives dans l'œuvre d'art, engendre nécessairement la réflexion d'antagonismes supplémentaires, ceux du sujet et de l'objet. « Les matériaux sont élaborés par la main de ceux qui les reçut; l'expression objectivée dans l'œuvre, et objective en soi, pénètre comme émotion subjective; la forme doit, selon les nécessités de l'objet, être élaborée subjectivement dans la mesure où sa relation au formé ne doit pas être mécanique. »¹¹⁴.

1.8 Le sujet et l'objet

L'antinomie forme et contenu est donc étroitement liée à la tension qui anime encore les réflexions esthétiques. « L'esthétique contemporaine est dominée par la controverse concernant sa forme subjective et objective. »¹¹⁵ La coutume veut que l'esthétique doit prendre position : à savoir si la vérité de l'œuvre d'art se situe dans le créateur, le spectateur ou dans l'œuvre elle-même. L'effet de l'art est-il dans l'œuvre ou dans la capacité du sujet à recevoir, capter cet effet? Qu'est-ce qui compte au final? Est-ce la réaction subjective ou la production objective? L'un produit-il l'autre, la construction d'une forme artistique étant la cause de l'effet, ou sont-ce les conditions subjectives de réception qui sont d'abord en cause?

¹¹² TE, p. 493.

¹¹³ M. JIMENEZ, *Adorno et la modernité* op. cit., p. 51.

¹¹⁴ TE, p. 233.

¹¹⁵ TE, p. 229.

Le sujet : est-ce le créateur, le spectateur, ou même le sujet de l'œuvre? À cela, la distinction qui mène la dialectique adornienne est celle entre Kant et Hegel : la relation sujet-objet se produit-elle dans une forme supérieure de subjectivité (Kant) ou dans la chose même (Hegel)?

Le jugement de goût, nous dit Kant, n'est pas un jugement logique, objectif, mais subjectif, qui lui confère ce faisant sa qualité *esthétique*. Chez Hegel, l'esthétique est ce qui retrace la manifestation objective de l'idée. Dans le premier cas, on pense à partir d'un sujet qui sait ou non éprouver sans être intéressé (satisfait mais indifférent). Dans le second, à partir d'un objet qui « effectue », c'est-à-dire essaie de concilier l'esprit à la matière, mais manière insuffisante (l'art symbolique) y arrive de manière parfaite (l'art classique) ou échoue en laissant une conscience malheureuse briser la forme (l'art romantique).

Adorno propose de réunir ces deux pôles contraires de l'esthétique, les rendre complémentaires au sein d'une critique dialectique :

« Les esthétiques subjective et objective, en tant que pôles contraires, s'exposent pareillement à la critique d'une esthétique dialectique; la première parce qu'elle est ou bien abstraite et transcendante, ou bien contingente selon le goût de l'individu, la seconde parce qu'elle ignore la médiation de l'art par le sujet. Dans l'œuvre, n'est sujet ni le contemplateur, ni le créateur, ni l'esprit absolu, mais plutôt celui qui est lié à la chose, préformé par elle et lui-même médiatisé par l'objet. »¹¹⁶.

La vérité de l'art ne réside ni entièrement dans un contenu spirituel, ni dans la jouissance passive de l'activité cognitive d'un sujet transcendantal, mais dans le rapport entre cet entrelacement subjectif dans une objectivité. De par cette conscience médiatrice, le processus d'élaboration artistique apparaît comme concret, comme un vrai langage. Cependant, « (...) la réciprocité du sujet et de l'objet dans l'œuvre, qui ne peut être une identité, se maintient dans un équilibre précaire. »¹¹⁷.

Le sujet de l'art est ce qui parle en ses œuvres, langage qui ne peut exister sans une oreille qui l'écoute, mais cette écoute ne doit pas être simple goût détaché de l'objet, satisfaction désintéressée. Pour que le langage de l'art parle une seconde fois, il faut comprendre son langage intérieur, le faire parler à son tour. Le sujet de l'œuvre est à la fois ce qui constitue sa voix et qui pourtant peut rester silencieux. « Le caractère de langage de l'art conduit à s'interroger sur ce qui parle dans l'art; c'est là son véritable sujet, et non celui qui le

¹¹⁶ TE, p. 233.

¹¹⁷ TE, p. 233.

produit ou le reçoit. »¹¹⁸. Bien sûr un matériau doit être travaillé, un spectateur doit être présent, à l'écoute, un créateur doit avoir tenté de s'exprimer au-travers de ce matériau, mais « (...) le matériau, l'expression, la forme sont chaque fois aussi bien sujet qu'objet. ». C'est ainsi, poursuit Adorno, que « L'œuvre d'art devient objective en tant que totalement fabriquée en vertu de la médiation subjective de toutes ses composantes. »¹¹⁹. C'est donc dire que l'objet de l'esthétique n'est ni projection du sujet dans l'œuvre, ni participation de l'œuvre à un esprit transcendant, mais participation active du sujet spirituel dans les conditions objectives de l'œuvre.

Reprenons à partir de la vérité historiquement déterminée de l'esthétique hégélienne, en quoi elle produit un renversement envers ce jugement de goût duquel la *Critique de la faculté de juger* procède dès son analytique du Beau. Kant présuppose un détachement envers l'objet, une attitude contemplative qui goûte l'art, comportement « culinaire » redevable d'un 18^e siècle que lui-même « n'aurait pas hésité philosophiquement de qualifier de pré-critique »¹²⁰. Dans la théorie kantienne, la forme pure du sentiment qui doit éclore est plaisir ou déplaisir pris de manière désintéressée à la représentation d'un objet sans finalité autre que sa beauté. Mais comment peut-on rendre compte de l'art dans toute sa profondeur sans y éprouver aucun intérêt (dans le cas de la moralité, cela peut se justifier certes, mais en esthétique n'en va-t-il pas tout autrement)? Que la nature soit belle malgré qu'on y soit impliqué, cela se comprend, mais pour l'art, « un soupçon d'intérêt, même le plus frustré, doit accompagner ce qui est désintéressé, et il est grandement prouvé que la dignité des œuvres dépend de la grandeur de l'intérêt auquel on les arrache. »¹²¹. Le regard détaché qui goûte par son intellect ne peut rien voir face à l'art moderne, fragmenté, amorphe et dissonant, il lui reste totalement indifférent. L'art moderne a tendance à déplaire, dès ses premières manifestations, dégoût qui dans son expérience peut engendrer un mouvement réflexif vers le jugement de goût en y confrontant son propre goût, *sa propre réflexion* sur le goût.

Le renversement de cette attitude « culinaire » par Hegel qui procède à une critique profonde de ce formalisme en développant une *esthétique du contenu* est une avancée substantielle pour l'esthétique, mais renverse-t-elle réellement ce plaisir intellectuel conféré

¹¹⁸ TE, p. 234.

¹¹⁹ TE, P. 236.

¹²⁰ TE, p. 464.

¹²¹ TE, p.29.

au Beau par Kant¹²²? Si la philosophie hégélienne fut certainement la première tentative de penser l'*a priori* en rapport dialectique avec l'*a posteriori* et qu'elle se promettait « (...) de ne plus penser d'en haut, mais à s'abandonner aux phénomènes (...) », il ne réussit à le faire « (...) qu'à travers un nominalisme en face duquel sa propre esthétique, en raison de son classicisme, conservait beaucoup plus d'invariants abstraits que ne l'autorisait la méthode dialectique. »¹²³.

La conception objective de l'art qui est déployée au tout début de *L'esthétique* hégélienne impose un concept *a priori* d'art, son contenu n'étant plus qu'un contenu méta-esthétique, conceptuel, provenant d'un mouvement de l'esprit absolu vers son Idéal. Tout se passe comme si c'est l'esprit lui-même qui s'attribuait un objet et que le contenu ne dépendait au fond que de la présence plus ou moins adéquate de ce dernier¹²⁴. « L'esthétique ne se meut et ne se modifie pas dans l'histoire suivant le modèle de la pensée : bien au contraire, cette histoire est immanente à son contenu de vérité. »¹²⁵. L'esthétique, pense Adorno, doit se mesurer à l'insuffisance du formalisme kantien et à la simplicité de l'esthétique hégélienne du contenu, tous deux « en retard sur les phénomènes esthétiques ».

1.9 L'art moderne et le sublime.

Le jugement de goût de la théorie kantienne est historiquement méprisé par l'art qui refuse de se laisser goûter, art assombri, violent. L'aspect du malheur avec lequel se revêtent les premières manifestations de la modernité rejette radicalement cela. Mais cette montée du laid dans la modernité est en fait redevable d'un moment de la théorie kantienne. Le beau naturel n'a jamais vraiment été dépassé, comme le veut la théorie hégélienne, mais simplement refoulé, nous dit Adorno. Le beau naturel et le beau artistique ne sont pas deux moments distincts, mais « se médiatisent réciproquement ». L'art, en tant que fabriqué, produit humain, « se fait parfaitement seconde nature » et va tôt au tard, manifester des éléments de cette nature refoulée. Refoulement qui reflue, revient à la surface.

¹²² « C'est ce qu'anticipa Hegel en exigeant que la chose même soit substituée au jugement esthétique du goût; il n'a pas pour autant renoncé à l'attitude entachée de goût qui est celle du spectateur détaché. ». TE, p.463.

¹²³ TE, p. 464.

¹²⁴ « L'esprit, en effet, afin de parvenir au véritable concept de son essence absolue, doit parcourir des degrés qui lui sont imposés, et à cette évolution du contenu qu'il se donne correspond, en étroite connexion avec elle, une évolution des représentations concrètes de l'art, des formes artistiques, par le truchement desquelles l'esprit prend conscience de lui-même. » (E1, p.107-108)

¹²⁵ TE, p. 494.

L'esthétique hégélienne qui avait l'ambition novatrice et nécessaire de penser adéquatement le contenu ne réussit qu'à développer en esthétique « une dialectique grossièrement pré-esthétique. Elle confond le traitement discursif ou imitatif des matériaux avec cette altérité constitutive de l'art. »¹²⁶. Mais l'art, supérieur à la nature pour Hegel en cela qu'il est esprit, manifestation de la vérité, contient un moment en devenir. Sa théorie vise à rejeter la contingence de la jouissance esthétique, son aspect subjectif. L'art vise donc une connaissance, mais ce n'est pas la connaissance qui lui impose son objet, comme le voudrait Hegel. Le contenu de vérité, notion clef de l'esthétique dialectique adornienne, ne peut plus confondre le contenu social et le matériau qui prend forme, mais les pense en médiation réciproque. L'objet de l'art se manifeste comme un sujet qui n'a plus de sujet, n'est plus son sujet « que c'est beau! » mais tend vers l'abstraction (et pas seulement en peinture). La modernité, en refusant cette fausse réconciliation, produit deux moments antithétiques, l'un opposé à l'autre, mais constitutifs comme moments. S'éloignant l'un de l'autre, ces moments font crispier l'art. C'est ainsi que s'engage le processus de désesthétisation (*Entkunstung*) : montée du laid et du sublime dans l'art moderne.

S'il fallait, comme le fit Hegel, rejeter le jugement de goût, ce n'était pas à cause de la supériorité de l'esprit envers la nature, ni en vertu d'une objectivité qui prescrirait des normes à l'esthétique. L'art moderne intègre le sublime kantien qu'il faut maintenant penser comme contenu de vérité, et pourtant la forme est informe, la vérité est aussi tendue que les figures de Klee. Le sujet ne pouvant plus s'oublier ou s'identifier devant une œuvre d'art qui fait violence à son esprit, produit l'effet sublime que Kant et Burke assignaient à la nature terrifiante. L'effet de distanciation de Brecht théorise cela! Cette nature refoulée qui ressurgit soudainement dans l'éloignement du sujet et de l'objet, que l'esthétique dialectique viserait à médiatiser, doit être pensée dans cet éloignement envers la nature première : contenu brisé et pourtant matière parfaitement formée. Sinon, comment comprendre le caractère abstrait et souvent rebutant des œuvres de la modernité artistique? Adorno thématise ainsi :

« Le caractère abstrait de l'art nouveau est nécessaire; on ne le connaît pas plus que le plus terrible secret des puits d'Edgar Poe. Mais quelque chose de décisif, relatif au contenu, s'enkyste dans l'abstraction de la nouveauté. Victor Hugo, à la fin de sa vie, l'a justement perçu en disant de Rimbaud qu'il avait procuré à la poésie un *frisson nouveau*. Le frisson

¹²⁶ TE, p. 23.

est une réaction au caractère profondément fermé qui est fonction de cet élément d'indétermination. »¹²⁷.

Dans le mystère qui enkyste « le plus terrible secret des puits d'Edgar Poe » réapparaît cette trace d'indétermination de l'analytique kantienne du sublime¹²⁸. Le sentiment sublime était bien cette violence faite à l'imagination, incapable de relier à des concepts la nature terrifiante de l'éclair ou du précipice, où l'activité indéterminée et harmonieuse du Beau, laisse place à la dissonance et au laid. L'art moderne en fait son contenu, un contenu brisé, indéterminé, et c'est cet irréalisme qui confère à l'art son abstraction nécessaire. « La perspective hégélienne d'une mort possible de l'art est conforme à son être-devenu. ». L'art continue de se manifester et devient aussi effrayant et terrible que son propre fantôme et si l'esprit peut s'y reconnaître, prendre conscience de lui-même, c'est en tant que nature opprimée. « Sentiment négatif de la réalité »¹²⁹ qui confère, nous dit Adorno, la puissance de l'œuvre de Kafka. Le sublime kantien n'était-il pas défini par ce plaisir négatif?

« La satisfaction prise au sublime de la nature est en outre, par conséquent, uniquement négative (alors que celle qui s'attache au beau est positive) : c'est un sentiment selon lequel l'imagination se prive de la liberté (...) L'étonnement, bien proche de l'effroi, l'horreur et le frisson sacré qui saisissent le spectateur à la vue de montagnes s'élevant jusqu'au ciel, de gorges profondes où les eaux se déchaînent, d'endroits isolés remplis d'ombre et d'une mélancolie qui invite à la réflexion (...) »¹³⁰.

Renversement radical de l'expérience artistique contemporaine, l'effroi et l'horreur ne sont plus ces sentiments négatifs, et cette activité cognitive négativement indéterminée qui aperçoit les indices d'une nature terrifiante et intraitable, et qui dans le prolongement cartésien, vise à s'en rendre maître, mais ce que l'art lui-même éprouve comme tension immanente à ses lois formelles en regard de son autre, la société devenue *inhumaine*. Le contenu négatif est constitutif de sa forme, rectification de la dialectique hégélienne du contenu non plus parfaitement conciliée, mais disloquée. L'harmonie de la forme laisse place

¹²⁷ TE, p. 41.

¹²⁸ Dans *L'inhumain*, Jean-François Lyotard propose une ré-écriture de la modernité concrétisée de « l'occurrence Newton », peintre américain qui en écrivant un essai intitulé, *The sublime is now*, et en peignant une toile titanique intitulé *Vir heroicus sublimis*, suggère une ré-écriture de la modernité par le concept réinvesti de sublime. Nous renvoyons le lecteur au texte extrêmement intéressant de Lyotard « Le sublime et l'avant-garde », dans *L'inhumain, Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988.

¹²⁹ TE, p. 40.

¹³⁰ CFJ, p. 252.

à la forme dissonante. Il faudra, avec Adorno, voir en quoi l'évolution du matériau-dissonance participe de cette montée rationnelle du Laid dans l'art.

« Même l'œuvre d'art la plus sublime adopte une attitude déterminée par rapport à la réalité empirique, en échappant à son sortilège (...) ce qu'elles ne sont pas elles-mêmes, ne peut guère être compris autrement que par le fait que leur dynamique, leur historicité immanente, en tant que dialectique de la nature et de sa domination, n'est pas de même essence que la dynamique extérieure mais lui ressemble en soi sans l'imiter. »¹³¹.

Second aspect de l'analytique kantienne du sublime « comme une disposition dynamique » de « l'objet de peur ». Les couches de l'expérience artistique elles-mêmes, rapportées au fait qu'il soit non seulement autonome, mais aussi « fait social » sont constitutifs de l'art moderne, c'est ce contenu qui lui confère son aspect énigmatique qu'il faut déceler, afin de voir vers quoi il tend, afin que le penser puisse libérer ce mouvement indéterminé et lui donner un sens qui lui revient en propre : le non-sens de Beckett. Mais pour cela, il faut réussir à s'enfoncer dans les « puits terribles » de toute œuvre d'art. Cependant, nous dit Adorno :

« (...) Il est manifestement très difficile à la conscience actuelle, figée dans le concret et l'immédiateté, d'acquiescer cette relation avec l'art, alors que, sans celle-ci, le contenu de vérité n'apparaît pas; la véritable expérience esthétique doit devenir philosophie, ou bien elle n'existe pas. Il faut rechercher la condition de possibilité d'une convergence entre la philosophie et l'art dans le moment d'universalité que possède celui-ci dans sa spécification, c'est-à-dire en tant que langage *sui generis*. »¹³².

L'art fournit à la philosophie les critères d'une interprétation de l'indéterminé qui se juche en lui, en tant que langage. Cet *indéterminé* doit devenir philosophie afin qu'un contenu de vérité y soit décelable. Malaise dans la forme difforme de l'art moderne, vertige de la pensée de la médiation rivée sur la non-identité, l'universalité concrète n'est jamais que mouvement qui culmine dans les questions de présentation. L'interprétation cherche ses critères au cœur des objets, critères en germe dans le « fragment » de la poésie romantique. Anti-idéalisme au sein de l'idéalisme, il faut rechercher les traces d'un fragment discursif. Conception qui, comme langage *sui generis*, s'abandonne dans le langage et permet de trouver les traces d'une objectivité particulière qui fait contrepoids à l'objectivité totale.

¹³¹ TE, p. 21.

¹³² TE, p. 186-187.

2. ÉLÉMENTS DIALECTIQUES POUR UNE INTERPRÉTATION DE L'ŒUVRE D'ART.

« Qui interprète en cherchant derrière le monde phénoménal un monde en soi qui en serait le fondement et le porterait, se conduit comme quelqu'un qui dans l'énigme voudrait chercher l'image d'un être qui se tient derrière elle, une image qui reflète l'énigme par laquelle elle se fait porter : alors que la fonction de la solution de l'énigme est d'éclairer d'un trait et de lever (*aufheben*) la figure de l'énigme et non pas rester obstinément derrière l'énigme et lui ressembler. La véritable interprétation philosophique n'atteint pas un sens tout prêt qui perdure déjà derrière la question, mais l'éclaire brusquement et momentanément en même temps qu'il la dévore. »

T. Adorno, *L'actualité de la philosophie*

En suivant le développement d'une nécessité dialectique de l'esthétique nous avons pu dégager sa prétention. Prétention qui est en fait sa méthode et dont le postulat central est le suivant : en investissant l'objet concret et les lois de son individuation à laquelle répond toute œuvre d'art formée (informée dans le cas de la modernité), la méthode dialectique remise sur pied voudrait « résoudre l'énigme sociale » qu'elle porte en elle, et cela, « en vertu d'une explication de qui est juste ou injuste au cœur des objets. ». La négation déterminée doit suivre les traces de ces zones d'indétermination qui sillonnent l'objet, son aspect *effroyable* et *abstrait*. Renversement qu'oblige la modernité en regard de cette attitude culinaire et détachée : ce qu'il faut c'est pénétrer les objets et en extraire leurs tensions dialectiques, en vue de les médiatiser à nouveau.

La méthode dialectique assignée à l'esthétique philosophique n'est donc pas une simple alternative aux programmes esthétiques échus de la tradition, elle se prolonge en cette dernière en y « réalisant ses potentialités », par une négation motivée et concrète. Elle est intriquée, en tant que négative, dans les dualités antithétiques de l'objet et pourtant en tente constamment la médiation. L'esthétique dialectique se promet, par la double tâche d'une analyse immanente des œuvres et d'une réflexion seconde de penser l'art en relation avec la société, de voir en quoi la société lui confère un rôle social, en quoi il transige constamment avec ce rôle, en quoi au final, cette transaction menace sans cesse son autonomie.

L'œuvre d'art, nous l'avons vu, synthétise des éléments non-identiques, antagonismes (état d'opposition entre deux forces, deux entités antithétiques) que la méthode dialectique cherche à « rendre visible par l'arrêt ». Illuminer les tensions de forces oppositionnelles dans l'œuvre concrète est la tâche d'une interprétation philosophique de l'œuvre d'art, tâche qui « ne peut pas être de produire l'identité au moyen du concept, de les absorber en lui; l'œuvre cependant se déploie à travers l'interprétation dans sa vérité. »¹³³. Interprétation négative, il va s'en dire, puisqu'il s'agit de faire parler ensemble les différences et non de les relever, les sursumer (*Aufhebung*). L'interprétation, comme le souligne cet extrait de la *Dialectique négative*, permet le déploiement de l'œuvre dont nous parlions ci-haut, auto-déploiement assuré par l'autoréflexion philosophique. Le devenir de l'œuvre est ce que l'interprétation voudrait déployer et cela au sein même de sa vérité. La tâche de l'interprétation est donc celle d'un prolongement des tensions inhérentes à l'œuvre d'art et ce, vers une vérité qui lui serait fondamentale, qui *se tiendrait en elle* « *Wahrheitsgehalt* »¹³⁴.

Mais qu'est-ce qui fait office d'énigme sociale dans l'œuvre d'art sans en être une exposition manifeste, une thèse explicite? Comment l'explicitation doit-elle se dérouler, et comment pourrait-elle assurer le relais entre la loi d'individuation des objets artistiques et une théorie sociale? Qu'est-ce qui dans les œuvres, au sein même de leur structuration formelle, puisse se laisser entendre comme critique sociale: ceci est juste, ceci est injuste? Le projet d'une théorie dialectique de l'œuvre d'art se comprend uniquement à la mesure de ces questions sans jamais y apporter de réponse définitive, en préconisant une méthode « non-conclusive » afin d'être constamment ouverte au devenir des œuvres. La réponse à ces questions quant à elle ne s'arrête jamais, mouvement incessant du concept animé par la philosophie, toute investie au sein de l'autodéploiement de l'objet concret, fini. Le développement des éléments dialectiques qui permettent l'interprétation philosophique des œuvres d'art doit se constituer en un relais incessant entre la méthode, et les éléments à l'œuvre dans l'œuvre. C'est donc dire que la résolution de l'énigme sociale est à chaque fois motivée par ce qui se trame au cœur même des objets.

« Mais si les œuvres achevées ne deviennent ce qu'elles sont que parce que leur être est un devenir, elles sont elles-mêmes renvoyées aux formes dans lesquelles ce processus

¹³³ DN, p.24.

se cristallise : l'interprétation, le commentaire, la critique. »¹³⁵. Ces formes d'investissement participent donc au devenir des œuvres, elles sont impliquées de leur devenir et non simple capitalisation sur ce qu'elles pourraient vouloir dire. Mais le devenir des œuvres peut s'échapper, fuir. Il peut être un mouvement vers le néant. On peut certes imaginer que de nombreuses œuvres dans l'histoire de l'humanité aient été oubliées, jamais reçues, ou simplement restées énigmatiques. C'est ce qui confère à ces formes de réflexion processuelles une grande importance pour Adorno. « Du fait qu'en elles le déploiement des œuvres réussisse, ces formes doivent s'élever au niveau de la philosophie. »¹³⁶. La philosophie s'assure que si ce qui voudrait devenir dans l'œuvre, devienne.

Quels éléments l'interprétation philosophique des œuvres d'art considère-t-elle afin de rendre l'image de l'énigme lisible et donc compréhensible? Sous quelle forme se déploie-t-elle afin de ne jamais faire violence à l'art? La philosophie que l'esthétique adornienne voudrait cautionner est bien une philosophie de l'interprétation. Celle-là même que l'analyse immanente pourra faire passer à cette réflexion seconde, mouvement inséré au sein même du devenir de l'œuvre et qui servira à investir les éléments en devenir en tant qu'éléments lisibles (traduis par le *gestus* philosophique en une figure agencée en éléments lisibles entre eux). Interpréter, c'est précisément reproduire ce déploiement de la vérité qui dans l'œuvre d'art est un problème formel et qui pourrait rester à ce niveau d'hermétisme, que même les initiés ne pourraient réussir à lire convenablement. L'investissement de ces problèmes formels fournit à Adorno une forme privilégiée pour l'interprétation.

L'essai, « plus dialectique que la dialectique »¹³⁷ est selon Adorno le mode de traduction philosophique le plus respectueux de son objet, mimétisme des tensions de l'objet afin d'en constituer un espace théorique convenable. Les fragments aphoristiques de la *Théorie esthétique* atteignent des proportions redoutables certes, on ne sait si Adorno aurait corrigé la situation, mais il est évident que cette forme traduit l'éclatement de l'art moderne, qu'elle trouve ses germes théoriques dans la forme de l'essai et en radicalise l'aspect. Cette culmination d'une dé-structuration du langage de la philosophie vient de cette chute dans le langage objectif du romantisme hölderlinien. Chute, abandon dans le non-intentionnel que

¹³⁵ TE, p. 270

¹³⁶ TE, p. 271.

¹³⁷ T. ADORNO, « L'essai comme forme », dans *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, p.7. Dorénavant nous renverrons au sigle (ECF).

manifeste la démarche poétique de Beckett et Kafka, la musique de Schönberg (nous le verrons).

Ce que l'art a à dire, qui n'est pas encore dit (l'énigme), doit être produit philosophiquement, mis au jour, éclairé, en regard des conditions objectives de production et de l'histoire (contenu de vérité). L'interprétation, en établissant une constellation d'éléments disparates, vise l'assemblage de tels éléments, par l'éclairage du médium de la philosophie. La constellation philosophique serait ainsi mise au jour de l'énigmatique contenu de vérité de l'œuvre.

« L'actualité de la philosophie », conférence inaugurale qu'Adorno prononce en mai 1931 à l'Université de Francfort est exemplaire pour le lecteur de la *Théorie esthétique* et nous servira ici de point de départ afin d'isoler cette méthode d'interprétation. Les éléments dialectiques de contenu de vérité, figure, énigme, toutes tendues vers une dialectique matérialiste et exemplifiée par un cas de figure, la forme marchandise (rapport inhérent de l'art moderne à son autre, la société marchande), forment un espace théorique qui se répercute ensuite dans l'ensemble de l'investigation d'objets esthétiques, par le biais des particularités structurelles des œuvres d'art. Si l'esthétique attend donc de la philosophie ce vers quoi elle est sans prise, la question de l'actualité de l'esthétique est intrinsèquement liée à la question de l'actualité de la philosophie.

Ces notions vont ensuite se figer sur la compréhension de certains objets artistiques. Les textes des *Noten zur Literatur* sont exemplaires à ce propos. Ces courts essais peaufinés avec un sens du détail marqué, offrent un enrichissement supplémentaire : les éléments dialectiques *parlent* (leur lisibilité) au sein même des objets. En renouant avec l'emploi précoce des notions d'interprétation, constellation, énigme, contenu de vérité, en leur donnant ensuite le remplissage thématique face au poématique d'Hölderlin, en contrepoint avec les assertions assez générales de la *Théorie esthétique*, nous serons en mesure de voir plus spécifiquement la tâche et l'emploi d'une théorie dialectique de l'œuvre d'art. En fin de parcours nous étayerons cette tâche de l'interprétation sur le poème *Coin de Hahrdt*, interprétation entamée par Adorno.

2.1 L'interprétation.

« (...) le texte que la philosophie doit lire est incomplet, contradictoire et fragile, et beaucoup en lui peut être renvoyé au démon aveugle; et peut-être même que lire est justement notre tâche, justement pour que par la lecture nous apprenions à mieux reconnaître et à bannir les forces démoniaques. »¹³⁸.

Le problème de l'actualité de la philosophie se tient, selon Adorno, à la mesure de deux événements philosophiques. Entre l'échec des systèmes idéalistes à « saisir la totalité du réel par la force de la pensée »¹³⁹, et en outre de la montée en flèche du positivisme logique, à partir du Cercle de Vienne jusqu'aux divisions des sciences humaines, elle ne peut plus prétendre continuer à toucher à la vérité sans assumer sa propre liquidation. Mais la philosophie doit continuer à se distinguer de la science, nous dit Adorno, en cela qu'elle n'est pas recherche (*Forschung*), mais interprétation (*Deutung*). Mais qu'interprète-t-elle, quel est son objet privilégié et comment au final l'investit-elle? Quel texte doit-elle lire? Non pas système organisé par une connaissance critique portée par la raison à laquelle échappe « l'expérience du monde, ce regard pour la réalité dont la pensée aussi constitue un moment (...) », non pas collecte de données immédiates de la conscience, non pas quête de l'être mystifié par les étants et le recouvrement du logos, l'interprétation est main liée avec l'idée d'une critique emphatique de la « (...) situation existante de l'esprit et de la société »¹⁴⁰.

En se distinguant ainsi des méthodes et des courants contemporains à Adorno et de la tradition (idéisme, phénoménologie, ontologie fondamentale), elle se sait redevable de la philosophie marxienne, bien que le changement du monde soit ajourné à perpétuité, bien que ce changement ne soit plus envisageable dans la *Théorie esthétique*, plus de 30 ans après cette conférence. Mais déjà, « L'actualité de la philosophie » montrait qu'il est « superflu d'isoler expressément une conception du pragmatisme dans laquelle théorie et praxis sont autant intriquées que dans la conception dialectique. »¹⁴¹. Le texte en devenir que l'œuvre d'art offre à la dialectique en tant qu'interprétation pourrait bien être ce pouvoir de conjuration des forces démoniaques, du mal, de la souffrance et de la catastrophe.

Intrication du penser « *denken* » dans le monde et ses résidus les plus incommensurables à la généralité, à la spéculation *satisfaite* d'elle-même, l'interprétation

¹³⁸ T. ADORNO, « L'actualité de l'esthétique », dans *Tumultes*, numéro 17-18, 2002, p.162-163. Dorénavant nous renverrons au sigle (AP).

¹³⁹ AP, p.153.

¹⁴⁰ AP, p.159.

¹⁴¹ AP, p.167

adornienne se dit donc matérialiste, concrète. L'exigence d'interprétation est d'abord de prendre les premiers résultats comme « un signe qu'il lui revient de déchiffrer »¹⁴², au contraire de la science qui ne questionne jamais les résultats, qui les laisse parler d'eux-mêmes, qui leur fait confiance pour ainsi dire et c'est bien en cela qu'elle est qualifiée de *positiviste*, par une telle confiance aveugle en son domaine de collecte empirique et de classification. La philosophie est-elle donc possible, puisque avec l'exigence de la vérité qu'elle se refuse d'abandonner, exigence qui lui est si caractéristique, elle ne peut que « procéder dans l'interprétation sans jamais pouvoir posséder une clé certaine pour l'interprétation; que ne lui sont pas données plus que des indications fugitives, évanescences dans les figures énigmatiques de l'étant et de ses entrelacs. L'histoire de la philosophie n'est rien d'autre que l'histoire de ces entrelacs. »¹⁴³. La négation (dialectique) est ce qui peut penser les entrelacs et donner à la philosophie son actualité, qui trouvera dans le plus petit, son « rien de plus que l'étant »¹⁴⁴ à penser.

Adorno redéfinit souvent ce paradoxe, jusqu'à en faire un cheval de bataille : philosopher c'est « penser les intermittences »¹⁴⁵, se laisser déranger par les détails, par le contingent. La thèse devient fondamentale pour une dialectique négative : qui ne vise pas à identifier des concepts au double sens du terme (nomination et sursumation), vertige du philosophe qui doit, pour se rendre au concept, rester rivé sur « l'expérience non-conceptuelle. ». La tâche interprétative de la philosophie ne vise donc pas à trouver une intention cachée, camouflée derrière une réalité obscure que la philosophie rendrait d'autant plus obscure par une langue symbolique, gnomique. Non pas pensée d'un arrière-monde, d'un être qui se manifeste toujours intriqué dans des étants lui faisant écran, l'interprétation qu'Adorno cautionne cherche à « interpréter la réalité dénuée d'intention en dissolvant (*aufheben*), grâce à la construction de figures (*Figuren*), d'images procédant des éléments isolés de la réalité (...) »¹⁴⁶.

Adorno renvoie ensuite le lecteur à *L'origine du drame baroque allemand* de Benjamin en indiquant l'étroite relation qui existe entre cette tâche de l'interprétation « et cette forme de pensée qui défend de la manière la plus rigoureuse la réalité contre l'idée

¹⁴² AP, p.162.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ AP, p.172.

¹⁴⁵ T. ADORNO, « Notes sur la pensée philosophique », dans *Modèles critiques*, trad. M. Jimenez et É. Kaufholz, Paris, Payot, 2003, p. 163.

¹⁴⁶ AP.163-164

d'intentionnel, du significatif : le matérialisme. »¹⁴⁷. L'interprétation est donc attention portée aux détails du réel, éléments non-intentionnels, sans intention, qui portés ensemble par l'interprétation devraient former une figure lisible, un espace de réflexion équivoque entre la pensée et la société, forme du penser qui porte un nom attesté, nous dit Adorno, la dialectique. Ainsi conformément aux thèses de la *Théorie esthétique*, thèses découlant directement d'une négation dialectique: le particulier ne vient plus représenter le général, le générique ne domine plus le concept, c'est bien la réalité sans intention qui fournit une image de l'actualité de la philosophie, image traduite et lue par l'interprétation. « L'assemblage d'éléments petits et sans intention compte alors parmi les conditions fondatrices de l'interprétation philosophique (...) »¹⁴⁸.

Ce qui est « sans intention », « dépouillé de l'universel », doit fournir une image à penser, pensée qui tend elle-même vers l'universel. L'interprétation doit s'abandonner à ces détails et laisser parler ces éléments sans leur donner une intention primitive, une intention « intentionnelle », mais en manifestant leur abandon, leur chute dans ce qui ne peut pas être volontairement admis. Le sans intention, c'est le non-identique, ce qui dans les œuvres se présente sous la forme d'antagonisme non-résolu, antagonismes qui ne proviennent pas d'une intention de l'auteur, mais d'une contradiction apparente, dévoilée dans l'apparaître esthétique et auquel l'interprète ne doit jamais renoncer, ni essentialiser. Le poétique ce n'est pas un dire originel, c'est un abandon critique dans le sans intention.

« L'essai comme forme », note qui ouvre les *Notes sur la littérature*, étaye cette méthode de présentation d'éléments dialectiques en œuvre dans les produits de l'esprit et qui trouverait ultimement, en vertu de cette méthode en amont des traités philosophiques procédant par inductions et déductions, sa capacité de faire parler les éléments abstraits et disparates de l'art moderne. « L'interprétation ne peut pas faire ressortir ce qu'elle n'aurait en même temps introduit. Ses critères, c'est la compatibilité de l'interprétation avec le texte et avec elle-même, et sa capacité de faire parler tous ensembles les éléments de l'objet. »¹⁴⁹. L'essai est la forme de l'interprétation qui produit cette « constellation d'images changeantes » et qui permettrait, à rebours de la pensée discursive, de présenter l'objet dans toutes ses contradictions apparentes, sans craindre une telle présentation. Elle définit par

¹⁴⁷ AP, p.164.

¹⁴⁸ AP, p.164.

¹⁴⁹T. ADORNO, « L'essai comme forme », dans *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, p.7.

excellence le courage auquel Adorno exhorte face aux produits de l'esprit afin d'en être libre et de les laisser libre, pour ainsi dire, sans les induire de concepts figés, ou les déduire d'observations naïvement empiriques.

2.2 La constellation de l'essai.

« (...) comme si on pouvait parler non esthétiquement d'un objet esthétique sans tomber dans l'incompétence du bétotien et perdre de vue a priori la chose elle-même. »¹⁵⁰.

La figure qui voudrait être illuminée par les concepts en constellation de l'interprétation des œuvres dans un devenir historique, constellation qui voudrait se jucher dans les entrelacs énigmatiques de l'étant, est une notion des plus riches et complexes. Adorno utilise parfois le terme *Gestalt*, parfois le latinisme *Figur*. Dans le premier des deux cas, le terme *silhouette* pourrait rendre compte de ce qui est entre l'ombre et la lumière, de ce qui est en partie visible. Cette allégorie de la lumière a pris diverses formes dans l'histoire de la philosophie occidentale, à chaque fois tendue vers le remplissage métaphorique d'un problème central qui est celui de l'accès à la connaissance vraie et lumineuse – *lumen naturale* cartésienne – éveillée et irradiante, par le biais d'une saisie des phénomènes obscurs de l'existence¹⁵¹. L'allégorie de la caverne de Platon en est la première manifestation; véritable et primordiale tentative de figuration où la lumière du soleil, inaccessible aux esclaves séquestrés de l'existence aveuglante, ne parvient que par vagues ombres sur les murs de cette prison des sens. Que ce soit ensuite concernant la clairière de Heidegger, des éclaircies qui dévoilent momentanément l'être avant sa réserve, sa refonte dans l'obscurité, où de l'apparaître de Husserl (le visible chez Merleau-Ponty), la figure de la lumière, de ce qui est éclairé, est étroitement lié au problème de la phénoménalité, de ce qui est ou non visible, *lisible* donc, ce à partir de quoi l'être peut se manifester entre ombres, réserves, chutes dans l'oubli.

¹⁵⁰ Ibid, p. 8.

¹⁵¹ Par déplacement pour la question esthétique, le caractère abstrait de l'art moderne, son caractère énigmatique, est ce qui pourrait fort bien rester obscur, et qui doit être éveillé, éclairé.

La constellation, aussi définie par Adorno en « (...) une image moins astrologique et scientifiquement plus actuelle (...) organisations expérimentales changeantes »¹⁵², notion benjaminienne¹⁵³ rénovée par Adorno, est non seulement riche de cette allégorie sur le problème de la phénoménalité en y apportant un éclairage nouveau, mais est aussi une certaine façon d'explicitier et d'aborder la pensée fragmentée et parataxique vers laquelle tend l'esthétique adornienne. La constellation préside donc à la prise de l'objet, à son investissement et à la présentation des idées qui découlent de cette prise.

La constellation porte bien évidemment la symbolique de la lumière, du visible, lisible en étant de surcroît une figure organisationnelle, un mode de présentation des idées. Cette méthode, en relais au système fermé et aux concepts figés se produit par agencement et non par déduction : de manière concentrique, centrifuge, non-identiques disparates qui une fois étioilés en cette « constellation » font jaillir la solution de l'énigme en engloutissant la question. Les éléments singuliers et éclatés ainsi agencés forment cette figure de ce qui éclaire et ce qui se constitue de manière organique en relation directe avec les autres termes. La constellation, en juxtaposant les éléments non-intentionnels les plus petits en étoiles superposées, interreliées et non déduites l'une de l'autre vers un universel unique et unifiée, identique et identifiable (idéisme nominal), annonce un espace théorique dynamique, organique et non simplement rationnel, juxtaposition qui est sans contredit l'art philosophique qui préside à la pensée adornienne. Ce dynamisme pourrait au final s'assurer du devenir obscur des œuvres, éclairé leur caractère énigmatique.

La pensée dialectique adornienne ainsi définie par une philosophie de l'interprétation, trouve dans le genre de l'essai une pensée du fragment issue du romantisme¹⁵⁴ apte à assurer ce primat de l'objet et cette méthode de présentation matérialiste : « défi en douceur à l'idéal de la *clara et distincta perceptio* et de la certitude exempte de doute. »¹⁵⁵. Non pas exempte d'incertitudes et a fortiori d'erreurs, l'interprétation qui trouve dans l'essai son lieu philosophique a la modestie nécessaire afin d'avancer à tâtons

¹⁵² ADP, p.163.

¹⁵³ « C'est à partir d'éléments isolés et disparates que se fait l'assemblage (...) plus la valeur de pensée est décisive, et c'est d'elle que dépend l'éclat de la présentation, tout comme celui de la mosaïque dépend de la qualité de l'émail. Le rapport entre le travail micrologique et la dimension de l'œuvre globale, plastique et intellectuelle, dit bien que l'on ne peut saisir le contenu de vérité qu'en se laissant absorber dans les détails d'un contenu matériel. ». W. BENJAMIN, *L'origine du drame baroque allemand*, trad. Sibylle Muller, 1985, Paris, Flammarion p. 25.

¹⁵⁴ ECF, p.20.

¹⁵⁵ ECF, p.18.

au-travers de l'énigme de son objet, énigme qui habite les œuvres d'art authentiques et aussi tous les artefacts (produits de l'esprit). Dans ce cheminement indécis et fait de ruptures, où l'interprétation ne mime pas l'évidence, ne se tient pas à distance des choses en croyant les saisir conceptuellement, ce qui est visé c'est le « hic et nunc de l'objet (...) » et ce, « (...) jusqu'à se dissocier en ces moments qui en font une chose vivante et non un simple objet. »¹⁵⁶. Adorno va jusqu'à ériger la forme de l'essai au rang d'une polémique. Il la situe en amont des idéaux cartésiens de méthode, fondateur d'une *ratio* autonome et scientifique, en amont donc de l'histoire occidentale de la rationalité. L'essai est l'étendard de la dialectique de la raison en apportant « (...) un correctif à cette idée bornée et simpliste qui s'allie à tous les coups à la ratio vulgaire. »¹⁵⁷.

C'est l'immédiateté de l'objet qui doit être éclairée par la constellation de l'essai, ce qu'il a de vivant, les tensions en œuvre, l'énigme en cours, le mouvement incessant entre le clair et l'obscur qui produit une image qui puisse se rompre à tout moment. Sa forme tente de reproduire cette vie, il cherche à être une forme elle-même vivante, dialectique. C'est ce qui lui confère son aspect discontinu puisqu'elle ne feint jamais la complexité de l'essai. « L'essai doit faire jaillir la lumière de la totalité dans un trait partiel, choisi délibérément ou touché au hasard, sans que la totalité soit affirmée comme présente. »¹⁵⁸. Série de traits partiels et d'éclairages isolés, la discontinuité conférée à l'essai est la nature même du respect de la chose, suivant le mot d'ordre de cette pensée de la négation. L'essai nie à sa façon la fausse harmonie¹⁵⁹ des choses qui se présentent comme simplifiées et continues dans la discursivité philosophique. Il défend les antagonismes et serait en mesure d'en présenter la vérité et la non-vérité. « Il n'y a pas de vérité du poème sans l'assemblage de ses éléments, c'est-à-dire la totalité de ses moments; c'est aussi ce qui dépasse cet assemblage, pour autant qu'il relève d'un paraître esthétique; non pas de l'extérieur, par l'énoncé d'un contenu philosophique, mais par la configuration de ses moments, qui, pris ensemble, signifient plus que désigne simplement l'assemblage. »¹⁶⁰.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ ECF, p.19.

¹⁵⁸ ECF, p.21.

¹⁵⁹ « L'harmonie de l'ordre logique trompe sur la nature antagoniste de ce sur quoi il a été plaqué. La discontinuité est essentielle à l'essai (...) ». ECF, p. 21.

¹⁶⁰ T. Adorno, « Parataxe » dans *Notes sur la littérature*, op. cit., p. 311. Dorénavant nous renverrons au sigle (PX).

« Plus dialectique que la dialectique », l'essai traduit le langage poétique de la non-identité. Adorno voudrait-il lui conférer cette « conscience du non-identique » qui préside à la dialectique négative? L'essai tend à traduire dans une forme de présentation rompue, la vérité et la non-vérité qui s'opère dans toute œuvre de l'esprit, il ne feint pas l'identité, il juxtapose les contradictions. Se débarrassant « de l'illusion d'un monde simple »¹⁶¹, il est en mesure de saisir la réalité telle qu'elle se présente, contradictoire et remplie d'antagonismes. L'essai ne cherche pas à réduire ces antagonismes, à les confiner en une prétendue simplification scientifique, elle les regarde tels qu'ils se présentent, à la fois vérité et non-vérité. En se refusant à l'idée d'une identité conceptuelle, l'essai « acquiert parfois ce qui échappe à la pensée officielle, le moment de la chose inextinguible, une couleur ineffaçable. »¹⁶².

La vérité, contenue dans les œuvres, c'est ce que la pensée critique de manière emphatique, en quoi elle se rapporte à la non-vérité, en quoi le vrai et le non-vrai sont constamment médiatisés. « La ruse de l'essai »¹⁶³ nous dit Adorno, c'est de prendre au pied de la lettre l'objet de la critique qu'il cherche à présenter. Elle mime en quelque sorte l'immédiateté de la chose, ses moments d'expression, sa construction en parties, en coordonnant les parties de la chose comme motif de présentation. L'éclat de sa présentation c'est la constellation des moments fixés, juxtaposés, en les définissant « les uns par rapport aux autres au moyen de leur fonction dans le parallélogramme de force des choses. ». La vérité de la chose apparaît au sein de cette configuration mouvante et jamais résolue définitivement. Une vérité dialectique : « (...) la non-vérité dans laquelle l'essai s'enfonce en connaissance de cause est l'élément de sa vérité. »

Ainsi, la constellation, la disposition des éléments disparates en une figure possible, est cette médiation entre l'intérieur et l'extérieur de l'œuvre, entre ce qui est dans l'œuvre et ce qui demande à être produit, philosophiquement. La vérité de l'œuvre dépendra de la vérité de l'assemblage. L'essai accueille les concepts et ne cherche jamais à les définir où les *induire* en erreur. « Tous ses concepts doivent être présentés de telle manière qu'ils se portent les uns les autres, que chacun d'entre eux s'articule selon sa configuration par rapport aux autres. »¹⁶⁴.

¹⁶¹ ECF, p.15.

¹⁶² ECF, p. 22.

¹⁶³ ECF, p.25.

¹⁶⁴ Ibid, p.17.

Utopie de la présentation inscrite par Adorno dans une mouvance antisystématique, où le refus d'une pensée de la totalité trouve un réseau de singuliers isolés, l'essai porte la tâche de la dialectique. Les éléments non-identiques trouvant une façon de cohabiter sans violence, sans identification, sans réduction. Amenant plus avant cette mouvance sur la question de la présentation, la notion de parataxe inspirée d'Hölderlin poursuit le retour à cette conception romantique (anti-idéaliste au sein de l'idéalisme) qui permet à Adorno d'inclure les questions esthétiques au sein d'une configuration ouverte, forme qui accueille la négation déterminée.

2.3 Caractère énigmatique et contenu de vérité.

« En même temps, l'exigence d'interprétation des œuvres, exigence d'une élaboration de leur contenu de vérité, est le stigmate de leur insuffisance constitutive; elles n'atteignent jamais ce qui est voulu objectivement en elles. »¹⁶⁵.

L'interprétation se présente ainsi comme assemblage d'éléments disparates, agencement de singuliers isolés, non-intentionnels et réunis sous une figure lisible, figure toute investie de contenus matériels (le matériau artistique). « (...) si les œuvres ont un caractère d'écriture, c'est surtout parce que, comme dans les signes du langage, l'élément processuel des œuvres se chiffre dans leur objectivation. »¹⁶⁶. C'est au sein même de l'objectivation de l'œuvre que le sujet de l'œuvre prend place. Adorno exhorte ainsi l'interprétation à libérer ce « plus » qui est fermé dans la loi immanente de l'œuvre, mais sans en surcharger de significations, en se tenant bien de produire le réseau significatif, sans forcer l'assemblage, en laissant les différences parler ensemble.

Il ne s'agit donc pas d'interpréter en connotant *de* l'extérieur la vérité intérieure, mais en assemblant les éléments intérieurs comme vérité *vers* l'extérieur. Seulement ainsi l'œuvre comme monade, dans l'investissement de sa vérité intérieure peut libérer une critique de la vie fausse. « Ce qui se développe et devient lisible dans les œuvres, ce qui leur confère de l'autorité, ce n'est pas autre chose que l'apparition objective de la vérité en elles, qui laisse derrière elle l'intention subjective comme une chose indifférente et la dévore. »¹⁶⁷. Cette apparition est fugace, éphémère et menacée de tomber dans l'oubli. Nous avons vu au

¹⁶⁵ TE, p. 183.

¹⁶⁶ TE, p.247.

¹⁶⁷ PX, p.309.

chapitre précédent comment l'art, selon Adorno, nécessite l'intervention théorique afin d'être délivré de son silence. « Parataxe » avançait déjà cette idée : (...) la poésie hölderlinienne, comme n'importe quelle poésie dépourvue d'ambiguïté, a besoin de la philosophie comme du médium propre à produire au jour son contenu de vérité (...) »¹⁶⁸. La mise en lumière du contenu de vérité est cette seconde médiatisation invoquée dans la *Théorie esthétique*, où l'art et la philosophie se rejoignent.

Absolument sans message (cela dériverait-il du non-intentionnel?) l'œuvre d'art est donc une énigme pour le penser qu'il ne doit ni simplifier, ni réduire, mais agencer comme nous avons vu, en une figure lisible. L'agencement des éléments non-intentionnels confère à l'œuvre d'art son caractère langagier d'abord prisonnier de la forme. En atteignant jamais ce qu'elles cherchent à atteindre, en ne réalisant jamais leur concept strict, en étant constitutivement insuffisantes, le contenu des œuvres demande à être médiatisé. Nécessité théorique proclamée par l'art aujourd'hui, aucune théorie ne peut se sauver par une négation abstraite. L'essai s'assure d'une telle conscience et « (...) ne se fixe pas arbitrairement sur un au-delà des médiations – et ce sont les médiations historiques dans lesquelles se sont déposés les sédiments de la société tout entière – mais il cherche les contenus de vérité, qui sont eux-mêmes contenus historiques. »¹⁶⁹. Ainsi l'essai serait-il apte à assurer cette fixation dialectique sur le mouvement diffus et incessant des œuvres d'art? Serait-il en mesure d'en mesurer la vérité et la justesse, d'en révéler l'énigme sans « rester obstinément derrière »?

« Toutes les œuvres d'art, et l'art en général, sont des énigmes. La théorie de l'art en fut de tout temps irritée. Le fait que les œuvres disent quelque chose et en même temps le cachent, place le caractère énigmatique sous l'aspect du langage. »¹⁷⁰. L'obscurité des vers d'Hölderlin, les situations absurdes dans lesquels sont plongés les personnages de Beckett, l'angoisse que produit les sismographes d'*Erwartung* tracent une figure de l'énigme qui confère à l'interprétation son rôle philosophique. La primauté à l'objet que la dialectique adornienne déploie se comprend dans cette mesure. La dialectique de l'œuvre d'art est l'interprétation investie dans les œuvres, et desquelles elle trouve ses critères, le contenu à penser, à extérioriser. Œuvres qui demandent à être pensées, œuvres irrésistibles, elles

¹⁶⁸ PX, p. 312.

¹⁶⁹ ECF, p.15

¹⁷⁰ TE, p. 173.

s'imposent pour Adorno comme annonce d'une philosophie à venir, à cela il faut *s'y résoudre* et non simplement en éclairer le sens caché¹⁷¹.

Nous avons vu au chapitre précédent que l'esthétique adornienne cherche à médiatiser à nouveau, par le recours à la négation déterminée, ce qui est médiatisé dans l'œuvre d'art. L'interprétation propose un modèle d'agencement, une méthode de configuration, elle remplace le traité par l'essai. Les œuvres manifestent un sens énigmatique en vertu des non-identiques qu'elles cherchent à concilier. Cette seconde médiatisation vise à dire plus que ce que le poème dit, et cependant, de le dire dans l'agencement de ses propres constituants. « C'est la voie de la négation déterminée du sens qui mène alors au contenu de vérité. S'il doit être vrai emphatiquement, être davantage que ce que les mots désignent, alors il laisse derrière lui, en se constituant, le contexte immanent. »¹⁷². En filant l'énigme, l'interprétation vise à lire ce qui dans l'œuvre elle-même, contient plus que ce qui se joue en son sein, en sa structure. « L'interprétation de la poésie porte sur ce qui n'a pas été dit (...) »¹⁷³.

En prolongeant le *gestus* critique au sein de ces contenus concrets, les éléments dialectiques se produisent en une constellation de plus en plus éclairante, pour que l'énigme contenue dans l'œuvre se dévoile pour le concept discursif, il faut d'abord l'investir concrètement, de l'intérieur. Ce qu'il y a d'incompréhensible dans les vers d'Hölderlin, ce qui échappe à la philologie, à l'intention de l'auteur, c'est en fait le contenu réel des poèmes, ce qui n'est pas dit entre les mailles du dire. « Il serait purement arbitraire d'attribuer, fût-ce avec les plus grandes précautions oratoires, à une intention délibérée l'étrangeté des vers de Hölderlin. Elle provient d'un élément objectif, la chute dans l'expression des contenus réels fondamentaux de l'éloquence d'un être privé de langage. »¹⁷⁴. L'énigmatique contenu de vérité se révèle ainsi dans ce qui ne peut se révéler en-dehors de la tentative échouée de révélation. L'éloquence d'un être privé de langage : c'est la construction objective d'une langue qui est sans langage. Le poème est ainsi constitué, et il faudrait bien le lire dans ses

¹⁷¹ Bien sûr nous faisons référence aux *Éclaircissements sur Hölderlin* de Heidegger qui, dans « Parataxe » d'Adorno, subissent une véritable destruction en règle. En amont de cette confrontation nous désirons simplement isoler la méthode et les intuitions d'Adorno.

¹⁷² PX, p. 311.

¹⁷³ PX, p. 315.

¹⁷⁴ PX, p. 310.

failles et non chercher une explication qui viendrait en colmater les manques. « Le véritable langage de l'art est sans langage. »¹⁷⁵.

Ce qu'il y a d'incompréhensible, d'inintelligible dans les œuvres d'art radicales (c'est-à-dire radicalement expérimentales) c'est la présence même d'une telle énigme. Cependant, le caractère énigmatique des œuvres d'art ne pousse pas l'esthétique « à comprendre les œuvres d'art comme des objets herméneutiques »¹⁷⁶, de se comporter comme un représentant d'une positivité du sens de l'œuvre, de montrer que son contenu manifeste ceci ou cela de concret. La pensée doit continuer à « tenir compte de la rupture dialectique entre la forme et le contenu »¹⁷⁷ sans feindre une unité, mais poursuivant les médiations à l'extérieur de l'œuvre. Si herméneutique il y a face aux œuvres radicales, c'est une herméneutique de l'inintelligible. L'énigme ne doit pas être déchiffrée, abordée comme si elle donnait des indices, comme si la luminosité de l'esprit devait ultimement posséder une clé. Il s'agit d'abandonner cette confiance, sans pour autant succomber à l'irrationnel. En fait, nous dit Adorno, les œuvres d'art qui possèdent les énigmes les plus riches, les plus denses en relief, sont celles qui sont parfaitement maîtrisées. « La condition du caractère énigmatique des œuvres d'art est moins leur irrationalité que leur rationalité. »¹⁷⁸. Mais cette rationalité n'est dialectique qu'en regard de l'irrationalité. Mesurer cette confrontation entre l'art et son *autre*, la société, est ce qui permet au contenu énigmatique de dévoiler une certaine vérité.

L'œuvre contient effectivement une vérité *qui se tient en elle*, à la mesure même de sa concrétion, *Wahrheitsgehalt*. Mais comment retrouver le chemin de cette vérité sédimentée dans l'œuvre, et en quoi l'interprétation philosophique pourrait lui être commensurable? « Le contenu de vérité est la résolution objective de l'énigme de toute œuvre particulière. En exigeant la solution, l'énigme renvoie au contenu de vérité. Celui-ci ne peut être obtenu que par la réflexion philosophique. Ce dernier point et aucun autre, justifie l'esthétique. »¹⁷⁹. L'énigme en tant que contenu est énigmatique en vertu de cet irréalisé (caractère sublime), zones d'indétermination de l'œuvre de la modernité, radicalement abstraite et tendue.

¹⁷⁵ TE, p. 162.

¹⁷⁶ TE, p. 170.

¹⁷⁷ PX, p.314.

¹⁷⁸ TE, p. 172.

¹⁷⁹ TE, p. 183.

Ainsi donc, le sens d'une œuvre n'est pas une intention cachée, une clef biographique, psychologique, mais l'apparition par l'interprétation, éclairage de la constellation, d'une vérité contenue en elle, d'une vérité agencée comme objectivité et qui est toujours menacée de tomber dans l'obscurité, de rester énigmatique. La vérité de l'œuvre est donc toujours une énigme pour le penser, mais seulement lui dans sa force dynamique, peut intervenir dans le processus de formation de l'énigme qui confère à l'art son propre penser. L'énigme, c'est ce qui n'a pas été dit par le poème, ce qui n'est pas encore produit dans une action dramatique ou ce qui n'arrive plus à être représenté dans la peinture. Toute œuvre d'art radicalement moderne est une énigme en vertu d'une vérité qui pourrait se libérer du simple contenu concret.

2.4 La « tendance » parataxique

« Mais par parataxe, il ne faut pas entendre seulement, étroitement, les figures micrologiques des transitions par juxtaposition. Comme dans la musique, la tendance s'empare de structures plus vastes. Hölderlin connaît des formes qui, dans un sens élargi, pourraient toutes être appelées parataxiques. »¹⁸⁰.

L'essai « Parataxe » tend à circonscrire un espace poétique propre aux hymnes et poèmes d'Hölderlin. Il annonce aussi une méthode, parataxique, de laquelle la *Théorie esthétique* sera redevable sur le plan formel et qui entre en contrepoint avec la constellation de l'essai et la dialectique négative comme interprétation. Ainsi la constellation de l'essai adornienne trouve ses critères au sein même de « la constellation des mots »¹⁸¹ qu'élabore la poésie d'Hölderlin. Effort de *soumission* à la juxtaposition, d'abandon dans le non-intentionnel et la confrontation des non-identiques, la parataxe hölderlinienne est un véritable phare pour l'esthétique adornienne. Elle permet de prolonger le développement d'une théorie de l'interprétation dialectique de l'œuvre d'art et d'investir l'objet, en redonnant à la méthode ses critères en vertu des constituants des poèmes et hymnes d'Hölderlin.

La parataxe hölderlinienne viserait à briser la domination de la forme apodictique sur le langage. Effectivement, souligne Adorno, « (...) le langage, grâce à son élément de signification, qui est à l'opposé de l'expression mimétique, est enchaîné à la forme apodictique et thétique, et donc à la fonction synthétique du concept. »¹⁸². La poésie

¹⁸⁰ PX, p. 332-333.

¹⁸¹ PX, p. 333.

¹⁸² PX, p. 311.

hölderlinienne serait de l'ordre de la synthèse non-conceptuelle, plus proche de la forme de la grande musique que des poèmes traditionnels. En « bouleversant savamment » la syntaxe subordonnante - formes de subordination et apodictiques – par un agencement de parataxes, les poèmes d'Hölderlin fournissent à Adorno des critères dialectiques. « Le renoncement à toute affirmation prédicative tend à ressembler au rythme d'une ligne musicale, autant qu'il modère la prétention à l'identité de la spéculation, qui cherche à dissoudre l'histoire dans son identité avec l'esprit. »¹⁸³.

La réflexion d'Adorno cherche à tabler sur ces ruptures strophiques, agencement de vers a-subordonnées, vers libres pour ainsi dire, avec le mouvement d'une dialectique négative, et l'agencement formel des non-identiques qui par la mimésis prendrait le relais au discours conceptuel. La synthèse non-conceptuelle que produit naturellement la musique, puisqu'elle n'est pas enchaînée au langage, se laisse entrevoir dans cette poésie qui forme « un continuum fluctuant d'images »¹⁸⁴. La tendance parataxique d'Hölderlin aboutit à une chute dans l'intention subjective du langage, et s'y abandonne, sans intention objective. Elle objective les non-identités en agençant des vers qui se rompent les uns contre les autres, et forment pourtant une synthèse, mais sans résolution, une synthèse sans identité conceptuelle, une construction poétique « qui fait la pleine lumière sur la fonction poétique du procédé parataxique. »¹⁸⁵.

Or il s'agit bien ici d'une exemplification, au cœur même de l'objet poétique des poèmes d'Hölderlin, de l'orientation de l'esthétique dialectique d'Adorno. Si celle-ci tend ainsi vers l'essai et la parataxe c'est qu'elle cherche, plus fondamentalement à épouser par la *mimésis* de l'art « un discours théorique capable de corriger la pensée conceptuelle ». À la logique des subordonnées syntaxiques de la rhétorique cicéronienne par exemple, Hölderlin oppose sans intention la « logique » des périodes qui s'accrochent l'une à l'autre, se succèdent sans briser la non-identité. Les effets de contraste prennent le relais à l'intelligibilité. C'est un langage qui émane de la pratique linguistique, en amont de la logique conceptuelle, qui la « nie ». « La pratique linguistique rejoint l'antisubjectivisme du contenu. Elle oblige à réviser

¹⁸³PX, p. 332.

¹⁸⁴ PX, p. 334.

¹⁸⁵ PX, p. 335.

l'illusion de la synthèse, moyenne des extrêmes, à partir du langage lui-même; elle corrige la primauté du sujet comme organon d'une telle synthèse. »¹⁸⁶.

La synthèse conceptuelle qui débouche dans les structures poétiques laisserait, selon Adorno, libre cours à ce sujet transcendantal en vertu de l'opération syntaxique. Puissance identificatrice qui lui permet de régler les tensions, d'aboutir à des unités de sens, à évoquer un sens, dont le sujet se tient garant. En brisant une telle confiance aveugle, en s'abandonnant ainsi à des procédés faits de ruptures et de juxtapositions sans visée autre que la présentation des vers, Hölderlin laisse parler le langage sans intention, une seconde fois, lui confère sa puissance objective, en laissant le sujet poétique se briser lui-même dans le contenu. À l'identification logique, l'Hölderlin d'Adorno oppose la puissance organisationnelle du langage, puissance non-conceptuelle, proche de la grande musique, et qui laisse entrevoir toute la modernité d'Hölderlin. « En tranchant les fils qui le reliant au sujet, le langage parle à la place du sujet qui ne peut plus parler de lui-même. ».

Hölderlin brise cette confiance aveugle à laquelle la philosophie cartésienne et ensuite idéaliste se sont ralliées, à la poésie subjective des poètes classiques, il emblématise une dialectique négative qui s'évertue sans cesse de briser cette confiance en un sujet transcendantal, et une capacité synthétique de la pensée conceptuelle. En abandonnant sans haleurs le sujet à s'exprimer dans un langage d'une nature opprimée où il n'est plus maître, régisseur, orateur, théoricien : le poète devient le langage qui le fait parler. Il s'enfonce en sa nature première. « Renversement dialectique », réveil des oppressions de la démythologisation, l'antithèse d'Hölderlin ramène à la conscience la nature de l'opprimé, du non-identique : « Il faut que les poètes qui sont nés de l'esprit/ Eux aussi soient liés au monde ».

2.5 L'énigme du *Coin de Hahrtd* et l'allégorie de l'esthétique adornienne

« Hinunter sinket der Wald, / Und Knospen ähnlich, hängen / Einwärts die Blätter,
denen / Blüht unten auf ein Grund, / Nicht gar unmündig. / Da nemlich ist Ulrich /
Gegangen; oft sinnt, über den Fußtritt, / Ein groß Schiksaal / Bereit, an übrigem
Orte. »¹⁸⁷

¹⁸⁶ PX, p. 337.

¹⁸⁷ F. HÖLDERLIN, *Sämtliche werke, Gedichte nach 1800 bis*, Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer, 1951.

Adorno vient situer son interprétation du *Coin de Hahrdt*, poème tardif d'Hölderlin, entre les éclaircissements d'Heidegger et le commentaire philologique de Beissner, pour montrer en quoi ces efforts échouent devant le mystère qui plane au-delà du poème. Planer au-dessus du poème est bien ce qu'Adorno entend destituer à l'interprétation, il faut bien plutôt plonger, s'enfoncer dans le mystère. C'est d'abord de cette plongée que dépend la résolution objective de l'énigme qui est en même temps une façon d'identifier l'énigme, d'en rendre compte. Cette identification, nous l'avons vu, ne peut espérer nommer une chose qui sursume ses résidus matériels, elle est la négation déterminée du contenu par une conscience qui n'arrive à prendre conscience du contenu que médiatement, plongée dans le sans-intention.

Mais Adorno, affairé à détruire l'interprétation d'Heidegger et à méditer sa méthode d'interprétation, d'en circonscrire des éléments de plus en plus concrets, nous laisse en plan. Tout comme le poème d'Hölderlin pourrait rester obscur. Revenons donc au *Coin de Hahrdt*¹⁸⁸ qui ouvre l'essai d'Adorno. *Der Winkel von Hahrdt* laisse déjà entrevoir bien plus qu'un coin : angle, fente, antre, encoignure, au fin fond de Hahrdt se trouvent ces espaces ambigus, énigmatiques pour celui qui y sied. Hahrdt n'est pas localisable géographiquement, qu'il le soit n'aide pas la compréhension. Espaces entre le visible et l'invisible, cachettes, espaces réservés. Le poème situe dans ce coin le nom d'Ulrich. Que la légende veuille qu'Ulrich est ce duc de Wurtemberg que l'on persécuta, qu'il existât un Herzog Ulrich von Württemberg réfugié dans une grotte, qu'il fut nourri par des paysans et qu'il exemptât d'impôts ces derniers, ne sert rien à la compréhension de ce qui est effectivement incompréhensible dans les vers eux-mêmes.

Si Adorno fait mention des éclaircissements du philologue Beissner en y reconnaissant la « luminosité », il considère cependant qu'ils ne nous aident en rien pour traverser le « médium » de la réflexion qui voudrait faire ressortir de cet antre poétique, de ces éléments intriqués de l'intérieur du poème, les éléments non-intentionnels et disparates en jeu. Placer ces éléments en constellation, et non en de simples réseaux significatifs lui étant

¹⁸⁸ Notons ici un essai publié sur le site de la revue philosophique *Loxias*, « Un sol qui n'est pas sans bouche », P. Marty. intègre une réflexion sur le *Coin de Hahrdt* en commentant sa propre traduction. Nous nous permettons cependant de mettre en coude à coude les traductions Marty et celles de la Pléiade en y insérant des propositions originales. Pour Marty voir : <http://revel.unice.fr/loxias/>.
F. Hölderlin, *Le coin de Hahrdt* dans *Œuvres*, trad. G. Roud, R. Rovini et P. Jaccottet, Paris, Gallimard, 1967, p.832.

antérieurs, ou « prétendument premiers » est ce qui permet de transformer la constellation des mots en constellation dialectique. Le poème dévoilerait « (...) l'idée d'une histoire allégorique de la nature (...) » histoire que Beissner ne fait que retracer et qui exige, nous dit Adorno, « à être produite philosophiquement. »¹⁸⁹. Nous reconnaissons le motif esthétique d'Adorno qui croit que la vérité du poème serait dans cette médiation qui seconde et prend le relais au contexte immanent.

« Alors que la connaissance des éléments matériels cités par Beissner dissipe l'apparence de confusion qui jadis voilait ces vers, la création formelle elle-même, en tant qu'expression, n'en garde pas moins un caractère de malaise troublant. »¹⁹⁰ C'est ce « malaise troublant » que la dialectique exhorte d'élaborer la figure, choc que produit effectivement la lecture de qui pénètre dans ce coin de poème. L'agencement d'éléments expressifs sans-intention (c'est ce qui pourrait se qualifier de poématique chez Adorno) ne peut s'apaiser en une explication extérieure au poème, il faut bien en éprouver le contenu énigmatique, c'est cela qui lui est immanent et non une histoire aux élans de mythes et légendes. La dialectique de l'histoire, car tout contenu de vérité est historique, doit se déployer à partir du choc, et non en expliquer le sens afin d'en apaiser le malaise. Éprouver le malaise est intriqué avec l'analyse immanente.

Reprenons à partir du *Coin de Hahrtdt* lui-même. Le nom soudain d'Ulrich qui en vertu du sixième vers « se trouve là »/« *Da nämlich ist Ulrich* », existence en sortie qui fait l'expérience d'une nature elle-même en abîme, dans un bois qui s'enfonce au fond de lui-même. Le poème s'ouvre ainsi : « *Hinunter sinket der Wald* » que sursignifie la Pléiade: « La forêt plonge dans l'abîme », aucun abîme en allemand sinon cette mise en abîme « *Hinunter sinket* » évoquant littéralement : Vers le bas s'enfonce. La traduction de Marty est plus juste : « S'affale le bois », le français n'a effectivement pas le choix de compresser *hinunter* et *sinket* (l'abyme de la pléiade évoque donc bien l'effet): *s'affaisse le bois, la forêt*. Encoignure effectivement d'une nature existant au sein de son auto-pénétration, en s'y enfonçant d'elle-même. Ce mouvement qui défie le sens commun, qui pousse au plus loin ce qu'on peut se rapporter à soi; on peut bien penser à l'expression s'enfoncer dans la forêt, on ne peut certes imaginer une nature s'enfonçant d'elle-même ou en elle-même.

¹⁸⁹ PX, p.309.

¹⁹⁰ PX, p. 310.

Le premier vers défie déjà l'imaginaire. Les deux vers suivants ne sont pas sans poursuivre cette inintelligibilité poétique, sans ajouter au malaise: « *Und Knospen ähulich hängen Einwärts die Blätter* ». De ce coin de nature anguleuse ou peut-être engendrée à même cet angle (nature s'engendrant de cet auto-affalement) pendent, suspendues « pareilles à des feuilles » des « fleurs en bouton », bourgeons pas encore éclos, fleurs telles des feuilles repliées sur elles-mêmes, tendues vers l'intérieur. Le poème confirme son espace monadologique dans ce « pli ». De ce repli sur elles-mêmes, encore inengendrées, irréalisées, s'épanche un sol, une vallée « *Bliht unten auf ein Grund* ». Épanouissement d'un « fond de val » traduit la Pléiade, la proposition de Marty est moins élégante, mais tout de même évocatrice : « Éclot en bas un sol ». Ce sol en éclosion serait caractéristique du fait annoncé par le vers suivant : « Nicht gar unmündich », la traduction de la pléiade va comme suit : « Qui ne saurait garder silence ». Un sol qui ne serait pas tout à fait sans voix. Encore une fois la traduction de Marty sacrifie l'élégance à la littéralité : « Pas tout à fait sans bouche ». Peut-être pourrions-nous dire « Non pas tout à fait sans voix », un sol donc, caractérisé par rien d'autre que ce *reste de voix*, sied sur ce sol s'exprimant d'une éclosion à demi-mot, engendré de ce repli d'une nature s'enfonçant d'elle-même. « Car c'est là que s'en fut Ulrich ». Une image effectivement crispée : espace d'éclosion, antre auto-engendrée, à demi-voix, pas tout à fait silencieux. Là s'en est allé Ulrich, encoigné en ce lieu qui n'en est pas tout à fait un, dans cet angle qui permettra quelque chose comme le chant d'une destinée, de crispation en crispation.

La vérité est ici repliée sur soi, tendue vers l'intérieur, une vérité suffisante à ce sol pour chuchoter (comment décrire quelque chose qui exprime à demi-mot?). Chantre enfin d'une haute, grande destinée « *Ein gross Schicksal* » annoncée par le poème lui-même, destinée qui est méditée en ce « lieu qui seul demeure », le dernier vers est certainement aussi que le premier « *Bereit, an übrigem Orte* », malaise qui se répercute dans la tentative de traduction, Marty propose ainsi que cette destinée serait au final « Préparée au coin restant ». *Coin de Hardt* en tout cas, antre qui est tout ce qui reste de lieu, et au demeurant, lieu d'une grande destinée. La demeure laisse certes place à l'effroyable, à l'inquiétante étrangeté que produit le poème (L'*Unheimliche* que Freud définit comme ce malaise, cette dislocation au chez-soi). Mais se comprend quelque chose qui ne se laisse pas prendre avec soi : une destinée, sans doute celle de ce Ulrich sur ce lieu suffisamment parlant pour qu'y médite une destinée. Ne serait-ce pas le rêve d'Ulrich, dans les plis de sa conscience, dans cet espace où

sa voix pourrait s'élever, mais qui est retenue, tendue vers l'intérieur (comme le rêveur qui pris dans l'angle du rêve ne réussit à crier mais crie, quand même).

Rêve d'une haute destinée, d'une vie meilleure, d'un chez-soi toujours déjà constitué, déjà intact, l'éclosion toujours différée du rêve par l'éclosion du vrai... Vision intérieure du poème, le poème dit ce qu'Ulrich arrive à peine à dire, en laissant dans ce coin restant une parcelle de ce qui ne pourrait plus se dire, qui restera à jamais dans ce *lieu qui demeure*. Le langage chute dans cette objectivité énigmatique en abandonnant la primauté accordée au sujet et à ses outils méthodologiques. L'énigme prend chez Hölderlin la forme même du langage, à la fois affirmation et laisser pour compte. Cette nature auto-épanchée et méditant à demi-mot une haute destinée n'annonce-t-elle pas l'allégorie de l'esthétique adornienne qui voudrait permettre à la pensée de pénétrer dans ce qui reste à penser de l'œuvre d'art. Ulrich n'a-t-il pas posture d'une œuvre d'art, à la fois chez soi et ailleurs, en ce lieu à moitié indicible, à moitié révélateur. Ne serait-ce de ce malaise que se profile un coin restant pour la philosophie ?

Adorno parle de cette « question muette » que poserait toute l'œuvre de maturité d'Hölderlin, à savoir : « (...) comment la poésie, qui a renoncé au mensonge de la proximité, pourrait être concrète (...) »¹⁹¹. Ce travail poématique sur le matériau même du langage qui réussirait à « faire chanter une deuxième fois les mots condamnés à l'abstraction »¹⁹² n'est-elle pas cette allégorie même qui sert de motif à l'esthétique dialectique, à savoir comment la pensée peut réussir à faire parler le langage sans langage de l'œuvre d'art, et cela une seconde fois ? Délivrer l'essence abstraite du concept philosophique par l'investissement de son objet, qu'elle doit épouser pour exister, en ses zones les plus indéterminées, afin de briser l'identité conceptuelle, et ce, dans l'espoir de faire parler l'expérience non-conceptuelle de l'œuvre d'art...

¹⁹¹ PX, p. 333.

¹⁹² Ibid.

3. MATÉRIAU¹⁹³-DISSONANCE

« Le choix du matériau, son emploi et sa limitation constituent un aspect essentiel de la production. Même l'expansion dans l'inconnu, l'élargissement par-delà le stade du matériau donné, constitue dans une large mesure la fonction de celui-ci ainsi que celle de la critique que lui-même conditionne. Le concept de matériau est supposé par des alternatives comme celle-ci : ou bien un compositeur opère avec des sons dérivés de la tonalité et reconnaissables comme tels, ou bien il les élimine radicalement; alternative semblable à celles de l'art figuratif ou non figuratif, du perspectivisme ou du non-perspectivisme. »

T. Adorno, *Théorie esthétique*.

Nul doute que la notion de dissonance n'est pas encore suffisamment répandue dans son usage adornien; qu'elle puisse *a fortiori* prétendre de plein droit à s'ériger au rang de *catégorie esthétique*, cela reste encore à être défendu, développé, soumis à l'examen. On commence à peine à en faire un usage qui excède son domaine originel, la musicologie, et si l'on veut se permettre un tel excès, un tel surcroît d'usage, il faut constamment s'y référer. Notre attention ici tournée vers l'évolution du matériau-dissonance a une double fonction. La première est de rendre manifestes les assertions de la *Théorie esthétique* où la dissonance est traitée par Adorno comme « ce sceau de modernité ». Difficile de comprendre ce qu'Adorno entend exactement par là, sans au préalable incorporer les thèses de *la dialectique de la raison*¹⁹⁴ et les développements musicologiques qui, exposées en contrepoint, peuvent tracer

¹⁹³ Nous avons vu que la forme et le contenu doivent être médiatisés réciproquement. Or le contenu social sédimenté, intriqué énigmatiquement dans une forme, ne peut apparaître sans le travail sur le matériau : la matière à partir de quoi une œuvre prend forme. Le matériau pour Adorno est déjà une forme, lorsqu'on compose dans la tonalité, on compose avec le matériau-tonal, lorsqu'on peint avec la technique et la palette cubiste, on travaille le matériau-cubiste. Or ce choix continue de se manifester dans l'œuvre d'art même une fois formée – une même forme sculptée, en granit et en marbre, n'est plus la même œuvre – les différents matériaux épousent différemment les formes, produisent des reflets particuliers, etc... Un même matériau peut être travaillé différemment, cela relève de la technique. Or il est grandement pressenti que pour arriver au contenu de vérité, il faut savoir réfléchir sur le matériau et sur les techniques, ce sur ce quoi l'artiste travaille et donc donne vie. Aucune vérité de l'œuvre d'art sans sa matière : radicalisation matérialiste, négation déterminée de la dialectique forme-contenu d'Hegel. En ce sens, les analyses musicales d'Adorno, lui-même musicien et élève de Berg, sont quasiment incontournables. Elles permettent une compréhension plus profonde des questions esthétiques abordées de manière souvent plus représentationnelles dans *Théorie esthétique*.

¹⁹⁴ Non le simple ouvrage éponyme, mais son processus critique inséré dans la construction de l'esthétique adornienne : « Les antinomies de l'objectivité sont les témoins de cette parcelle de la dialectique de la Raison dans laquelle le progrès et la régression ne font qu'un. La barbarie, c'est de prendre les choses à la lettre. Totalement objectivée, l'œuvre d'art –en vertu de sa rigoureuse légalité –devient simple fait et disparaît en tant qu'art. L'alternative qui apparaît dans la crise de l'objectivité est celle-ci : ou bien sortir de l'art, ou bien transformer son propre concept. ». TE, 95.

la figure d'une telle potentialité de la dissonance dans tout l'art moderne. Ce potentiel apparaît également dans l'articulation dialectique entre dissonance et harmonie. Le rapport dialectique dissonance-harmonie apparaît comme le réinvestissement *concret* de l'opposition traditionnelle du Beau et du Laid.

Ainsi se comprend la deuxième fonction d'une telle étude, elle exemplifie d'autant plus la négation « concrète » et « motivée » des catégories traditionnelles de l'esthétique philosophique traitée au premier chapitre, elle apparaît comme le moment le plus concret de notre recherche. Ce mouvement théorique vers le plus concret est – cela va-t-il de soi? – motivé par cette exigence matérialiste¹⁹⁵ de l'esthétique dialectique adornienne. En évoquant ces recherches antérieures à la *Théorie esthétique*, nous pourrions mieux saisir toutes les caractéristiques d'un tel déploiement de la dissonance dans la modernité, déploiement qui dépend de ce que l'humanité est devenue et donc, de ce que la musique et tout art se souviennent en l'intégrant dans les contraintes de leur « loi formelle ». Rapport dialectique que l'art entretient avec son autre et qui doit être médiatisé par la pensée. « Les formes de l'art enregistrent l'histoire de l'humanité avec plus d'exactitude que les documents. »¹⁹⁶, la philosophie doit mettre au jour la vérité et la non-vérité de ces archives.

Les œuvres d'art authentiques le sont en vertu de cette synthèse non-conceptuelle d'éléments incompatibles qu'elles intègrent et dont la cohabitation processuelle produit un crissement, un malaise que l'interprétation doit éprouver.

« Ce qui crisse dans les œuvres d'art, c'est le bruit provoqué par la friction des éléments antagonistes que l'oeuvre cherche à concilier; si les œuvres ont un caractère de langage, l'élément processuel des œuvres se chiffre dans leur objectivation. »¹⁹⁷. Entre l'aspect rebutant que provoque cette tension intérieure à l'œuvre d'art moderne (le sublime comme expérience artistique moderne du Laid) et la nouvelle musique viennoise qui universalise la dissonance afin de montrer, voire démonter la vérité de l'harmonie, se profile son objectivité : comment le matériau-dissonance se laisse envisager dialectiquement comme contenu de vérité *dissonant*.

¹⁹⁵ « L'art ne peut être interprété que par la loi de son mouvement, non par des invariants. Il se détermine dans le rapport à ce qu'il n'est pas. Ce qu'il y a en lui de spécifiquement artistique doit être déduit concrètement de son autre. Cela seul suffirait à l'exigence d'une esthétique matérialiste et dialectique. ». TE, p.18.

¹⁹⁶ PNM, p.53

¹⁹⁷ TE, p. 247.

Mais avant d'aller plus loin, il faut identifier en quoi la dissonance est devenue possibilité positive du matériau musical, possibilité qui annonce son entrée décisive dans toute la modernité artistique. Modernité et dissonance vont aller de pair pour Adorno, se définissant et se conditionnant mutuellement. C'est par ce réseau signifiant que quelque chose comme l'art moderne pourra être circonscrit, propre à l'esthétique adornienne, mais dans le but d'en extraire une certaine universalité, une universalité concrète en vertu de cette compréhension du matériau. Le contenu de vérité est donc contenu dissonant, di-sonnance entre les différences qui communiquent sans violence, friction de ce processus de résolution tendue vers l'infini (sublime).

Avant donc de déborder de la fonction historiquement déterminée de la dissonance et de ce qui doit être compris comme sa vraie destinée dans le dodécaphonisme, à la manière dont Adorno le fait constamment dans la *Théorie esthétique*, afin de lui donner un statut autre et de la penser en relation avec ce qui dissone *réellement* – dissonances entendues comme représentationnelles des tensions de l'art – tentons d'en révéler son évolution, ce qui mène l'art moderne à se constituer rationnellement contre le Beau, l'harmonie, l'accord parfait, catégories classiques maintenant dépassées historiquement. Afin donc de ne point succomber aux propositions parfois trop représentationnelles de *la Théorie esthétique*, propositions qui vont se dévoiler subséquemment dans leur valeur historiquement déterminée, il convient d'élaborer avec les travaux musicologiques d'Adorno, une articulation positive du développement de la dissonance dans la nouvelle musique, en quoi elle se constitue formellement. La décomposition des matériaux qui mène l'art dissonant à s'arroger du Beau en le niant, est un processus rationnel, une dislocation qui provient de l'intégration totalement rationnelle des techniques dans l'art. Dislocation qui produit l'effroi, effet sublime de l'expérience négative que l'art fait de lui-même : cette auto-réflexion à l'œuvre dans l'œuvre doit être médiatisée en relation avec son autre, la société, altérité radicale qui menace son autonomie.

3.1 Frisson moderne et logique de la dislocation

« Les signes de la dislocation sont le sceau d'authenticité de l'art moderne, ce par quoi il nie désespérément la clôture du toujours semblable. »¹⁹⁸

¹⁹⁸ TE, p. 45.

Adorno, dans sa critique acerbe du positivisme esthétique, n'est pas le premier à destituer à la science sa capacité d'atteindre le vrai contenu de l'art, Hegel reconnaissait déjà le fait « (...) que l'art soit incapable de se prêter à une étude scientifique, parce qu'étant un produit de l'imagination qui dispose de toute la richesse de la nature, il possède en outre le pouvoir de créer des formes qu'il tire de lui-même. »¹⁹⁹. Hegel se positionne, malgré que son système va bientôt en contredire l'intuition, en faveur de l'autonomie de l'art et de la supériorité de ses formes sur celles de la belle nature (du fait qu'il soit produit de l'esprit). Cette autonomie serait manifeste par cette façon que l'art a de *tirer des formes de lui-même*, mais le considère cependant, au moment de ses cours sur l'esthétique, comme chose du passé²⁰⁰. « En rejetant le caractère éphémère du beau naturel et tout ce qui n'est pas conceptuel, (Hegel) se montre borné dans la mesure où il est indifférent au motif central de l'art qui est de chercher sa vérité dans le fuyant et le fragile. »²⁰¹.

Le premier moment du beau artistique dans l'esthétique hégélienne est l'art symbolique. Pour Hegel, l'art symbolique est le degré artistique le plus inférieur en cela qu'il est abstrait. « Cet art appartient à la catégorie du sublime, et ce qui caractérise le sublime, c'est l'effort d'exprimer l'infini. Mais ici, cet infini est une abstraction, à laquelle ne saurait s'adapter aucune forme sensible (...) »²⁰². L'art va tirer la pleine mesure de son autonomie lorsque son Idée sera manifeste dans le contenu, en l'occurrence la représentation de la forme humaine dans l'art classique (les sculptures grecques). Cependant, l'art moderne ne présente-t-il pas l'abstraction formelle dans toute sa radicalisation et pourtant tire de lui-même ces formes? Serait-ce un retour à son stade culturel, « Mnémosyne » d'une nature terrifiante et des hommes pétrifiés? « L'autonomisation des œuvres d'art, leur objectivation par les hommes, présente à ceux-ci le frisson comme quelque chose de non atténué et qui n'a encore jamais été. »²⁰³.

L'art moderne, plus traditionaliste que l'art traditionnel, aurait intégré ce caractère éphémère comme lui étant constitutif. En fait le sujet de l'art aurait toujours résidé dans la

¹⁹⁹ E1, p. 19.

²⁰⁰ « (...) l'art reste pour nous, quant à sa suprême définition, une chose du passé. De ce fait, il a perdu pour nous tout ce qu'il avait d'authentiquement vrai et vivant, sa réalité et sa nécessité de jadis, et se trouve désormais relégué dans notre représentation. » (E1, p. 34).

²⁰¹ TE, p. 116.

²⁰² TE, p. 113.

²⁰³ TE, p.120-121.

fugacité et dans la négation de cet éphémère qui lui est propre. Ainsi fixé dans un objet, il s'aliène à une forme pour ainsi dire, ce qui aurait la capacité de fournir une critique de l'aliénation de l'homme envers la nature, aliénation qui n'a jamais cessé de l'habiter. « Les œuvres d'art ne rappellent jamais tant la *mana* que dans son antithèse la plus extrême, c'est-à-dire dans la construction d'inéluctabilité posée subjectivement. »²⁰⁴. Ici est exposé un motif développé avec plus d'insistance dans « Le concept d'Aufklärung ». La dialectique de l'histoire vise à démontrer que « Le mythe devient Raison et la nature pure objectivité. »²⁰⁵. Ainsi l'œuvre d'art, totalement objectivée, a son antithèse dans la nature et continue d'en imiter la consistance. Pour la *Théorie esthétique*, ce mouvement se manifeste comme négation déterminée des catégories antagonistes du Beau artistique et du Beau naturel.

L'autonomie de l'art envers la nature indomptable est donc déjà manifeste dans l'esthétique hégélienne, en quoi elle est une délivrance de sa fonction culturelle. Selon les thèses de la dialectique de la raison que la *Théorie esthétique* continue de déployer – afin, nous le savons, de corriger les catégories traditionnelles par une négation déterminée – « Le beau naturel disparut de l'esthétique suite à la domination croissante du concept de liberté et de dignité humaine inaugurée par Kant, mais dont la transplantation conséquente dans l'esthétique ne date que de Schiller et Hegel; selon ce concept, rien au monde ne mérite de respect qui ne soit dû au sujet autonome lui-même.»²⁰⁶. Le beau naturel a donc pâli théoriquement de manière inversement proportionnelle au développement du sujet autonome et de la rationalité instrumentale.

Les esthétiques hégélienne et kantienne ont toutes deux intégré un moment de cette peur mythique, effroi devant l'informe, l'infini. Le sublime et l'art symbolique qui deviennent centraux dans la modernité, où « toute beauté dépasse le jeu purement formel »²⁰⁷ et où l'abstraction devient une méthode expérimentale. Ainsi, l'art moderne devient hautement énigmatique en construisant de manière totalement objective des formes informes. Mais cela n'est pas un renversement, une régression ou une polémique envers la montée de la rationalité. Cette évolution vers l'effroyable, l'abstrait et le dissonant est un processus lui-même rationnel : « (...) l'art reste, au siècle éclairé qu'il provoque, fidèle aux Lumières. Ce

²⁰⁴ TE, p. 121.

²⁰⁵ DR, p. 27.

²⁰⁶ TE, p. 96.

²⁰⁷ TE, p. 98.

qui apparaît en lui cesse d'être idéal et harmonie; son caractère de résolution ne se rencontre que dans le contradictoire et dans le dissonant.»²⁰⁸.

Ce processus de désesthétisation est un frisson rationnel envers ce qui se dit raisonnable et humain, alors que la société devient manifestement inhumaine. En participant d'une élévation de la rationalité de l'homme au-delà de la pensée magique et donc d'une nature à maîtriser, l'art s'est graduellement débarrassé de son culte envers la nature, mais jamais de son comportement mimétique²⁰⁹. Il participe donc d'une rationalité instrumentale, d'un grand projet humain qui voulait depuis Descartes, se rendre « maître et possesseur de la nature ». Étant le témoin privilégié de cette élévation vers l'inhumain, nous dit Adorno, l'art en serait *rationnellement* lui-aussi venu à intégrer dans sa structure profonde des éléments de cette même seconde nature, horrible et insoutenable, que la rationalité humaine a fourni comme instrument de démolition de sa propre humanité. Cela confère à l'art, au sein même de son essence affirmative, un contenu négatif, disloqué, inquiétant et étrange, mu dans cet « ailleurs » ce chez-soi disloqué freudien.

Rupture radicale de l'unité hégélienne entre l'Idée et la forme, entre l'esprit et le contenu, l'art retourne à son point zéro en accord avec sa nature première, il tend à se réconcilier avec elle et se présente comme cette nature innommable et impensable.

« La nullité immanente de ses déterminations élémentaires précipite l'art intégral dans l'amorphe; la chute s'accélère en fonction de la rigueur de son organisation. La nature amorphe, seule, rend l'œuvre apte à son intégration. Par l'achèvement, l'éloignement de la nature informée, réapparaît le moment naturel, le non-encore-formé, le non articulé. Quand on regarde de très près, les œuvres d'art se métamorphosent en chaos et les textes en mots. »²¹⁰.

Le matériau devient l'objet d'analyse privilégié de l'analyse dialectique qui cherche en lui la conscience de la non-identité. Pierre philosophale de l'œuvre d'art, le matériau est « quelque chose de socialement préformé à travers la conscience des hommes »²¹¹. La conscience continue de se manifester dans la forme artistique, conscience malheureuse hégélienne amenée à son apogée. En retournant à son stade sublime, l'art moderne possède en

²⁰⁸ TE, p.135-126.

²⁰⁹ Dans le même sens qui pousse la poésie romantique à reposer la question muette d'une proximité avec les choses, l'art tend à parler le langage de la nature, naturellement abstrait pour la raison humaine.

²¹⁰ TE, p. 148.

²¹¹ PNM, p. 19.

son matériau même une Idée préformée, avec laquelle il doit composer. Il a déjà été beau. Le passage du Beau au Laid est contenu dans le matériau qui apparaît formellement comme dissonant, abstrait, amorphe, décomposé et désesthétisé. C'est une réflexion sur ce passage qui permet d'articuler à nouveau la médiation d'une telle confrontation au cœur même des objets. Forme et contenu sont médiatisés à nouveau, médiation tournée vers ce qui est extérieur au matériau.

C'est ce contenu rompu, non-identique à son concept qui permettrait en dernière analyse de comprendre le rapport de l'art à son autre, et de révéler la vraie nature de cet autre, nature qu'il aurait refoulée, réalité réprimée. La vraie nature de l'homme (angoisse envers ce qu'il ne peut maîtriser) ressurgit inopinément dans la production artistique moderne. « Sur la voie de sa rationalité et au-travers de celle-ci, l'humanité perçoit dans l'art ce que la rationalité oublie et ce à quoi fait appel sa réflexion seconde. »²¹². Se perçoit ainsi « l'énigme sociale de ce qui est juste et injuste au cœur des objets »; ainsi s'ouvre l'espace à la seconde médiation qui apparaît dans les éléments non-intentionnels de l'art. Serait-ce dire que l'esthétique cherche à développer rationnellement, comme *index veri et falsi* du projet des Lumières, ce qui dans l'œuvre se présente comme éléments non-identiques, non réconciliés qu'elle cherche à concilier? L'évolution historique du matériau révèle ces antagonismes, que l'objectivité régnante efface en seconde nature, mais que le retour de l'art à sa nature première, amorphe et informulée, permet de saisir à nouveau. L'art dévoile le caractère mythique de la Raison. C'est là son caractère de nouveauté qui est sa quête vers sa propre modernité.

L'actualité de l'esthétique prend ainsi une forme concrète, impuissante en général devant les particularités de l'expérience artistique, elle doit rechercher ce qui mène l'art à se tourner contre lui-même, à devenir son propre ennemi, et ces conditions sont celles du processus de rationalisation du monde. C'est ce *frisson nouveau* « élément d'indétermination » de tout art moderne, qui confère à l'esthétique son véritable mouvement, recherche des médiations et des conditions de cette indétermination objective. Objectivées de plus en plus manifestées sous « l'aspect du malheur » - choc baudelairien envers l'héritage du sublime kantien – les œuvres dissonantes sonnent le glas de la modernité artistique. Cette dernière intègre dans son matériau les conditions de la vie moderne qui le pousse à se

²¹² TE, p. 102.

décomposer, à se disloquer. Le spleen baudelairien en est la première manifestation face à l'industrialisation et la construction des faubourgs parisiens pour isoler les bourgeois des travailleurs, le beau laisse place au laid, en vertu des coins sombres de la construction des villes.

« Figure anticipatrice du désastre », tout art moderne est un choc envers son héritage en ne laissant rien intact : le goûteur découvre une nouvelle forme supérieure du sentiment : le dégoût. Ce choc est le sceau d'authenticité de tout art moderne, c'est qui motive l'interprétation à mimer le malaise, c'est ce qui se brise dans l'objectivité des œuvres d'art en chute dans un matériau disloqué, mais qui se traduit objectivement par le penser. C'est par déplacement, ce par quoi les dissonances de la nouvelle musique ont tendance à *effrayer* le public, tout comme les pièces de Beckett ont tendance à laisser le public bouche-bée, frisson d'un monde absurde où les graines ne germeront plus jamais, rire jaune de dialogues sans sens. Nous nous proposons donc de reconstruire une histoire du matériau-dissonance, afin d'en extraire la résolution objective d'Adorno. Un *frisson nouveau* pour la musique moderne.

3.2 Dissonance : histoire d'un matériau.

« Les dissonances, qui effraient ceux-ci, leur parlent de leur propre condition ; c'est uniquement pour cela qu'elles leur sont insupportables. »²¹³

Du latin *dissonantia*, la dissonance renvoie d'abord et avant tout à un ensemble de sons « dont la simultanéité ou la succession est désagréable », faisant ainsi référence à une plage sonore qui irrite, qui agresse, qui déplaît... C'est donc dire que la dissonance, dans sa conception la plus primordiale et sa manifestation la plus concrète, produit une sensation d'instabilité, de *tension*, la dissonance perturbe l'audition, elle lui confère un effet trouble et demande, nécessite, impose une *résolution*. Son aspect rebutant ne fait que rehausser la consonance, lui confère un caractère de soulagement. Elle crée une tension pour attirer la résolution, comportement harmonieux... Une dissonance peut donc être simplement dissonante, faire siller l'oreille ou se résoudre par la succession d'une consonance qui viendrait atténuer harmoniquement l'effet proprement dissonant.

²¹³ PNM, p. 18-19.

Traditionnellement, au sein même du système tonal et donc de l'harmonie classique, la dissonance peut signifier l'intervalle harmonique placé sur la fondamentale d'un accord, mais plus précisément la note, dissonante, qui avec la fondamentale, forme l'*accord* dissonant. Cette note est qualifiée d'attractive – toute note dissonante étant à comprendre ainsi – et instaure un *mouvement mélodique obligé*, celui qui appelle l'accord consonnant et atténue donc dissout, ce qui discorde le son. Le dodécaphonisme peut d'abord se comprendre, comme avènement historique voulant destituer cette atténuation. « Dans la musique dodécaphonique, par contre, l'octave a perdu cette puissance organisatrice qui lui revenait en raison de son identité avec le son fondamental de l'accord parfait. »²¹⁴. C'est donc dire que le dodécaphonisme peut d'abord se laisser comprendre comme rejet de la notion d'accord parfait, rejet de l'harmonie et de la forme classique.

Effectivement, hormis les analyses adorniennes, le système tonal se comprend historiquement comme la conciliation, le perfectionnement, la consolidation de l'héritage de la musique occidentale. Entre le système tonal et le dodécaphonisme, les mouvements nouveaux ne le sont jamais que comme ajout de relief (Bach transforme la musique modale, en la déstabilisant, en proposant des mouvements harmoniques imprévisibles et instaure la tonalité classique). Le romantisme qui atteint son expression la plus radicale chez Wagner *exacerbe* le système tonal à son paroxysme sans jamais « réussir » à le faire éclater. Le Schönberg du *Pierrot Lunaire* (1913) va prendre le relais à de cette exacerbation.

Le système tonal est donc constitué comme *puissance organisatrice* qui vise à produire une alternance structurelle entre *accords parfaits* et dissonances. La dialectique de la raison tend à faire comprendre que ces deux instances du système tonal (puissance organisatrice et accords parfaits) qui seront questionnés puis mises à l'index par le dodécaphonisme et l'harmonie complémentaire. « La rationalité totale de la musique, c'est sa totale organisation. »²¹⁵. En posant comme contrainte formelle à cette organisation la contrainte dissonante, elle participe de cette dialectique de l'histoire et a fortiori négative, elle élève l'irrationnel au rang de potentiel critique envers la rationalité totale vers laquelle tend l'humanité.

²¹⁴ PNM, p. 87.

²¹⁵ PNM, p. 78.

Adorno soutient ainsi qu'aucun système ne peut édifier, établir et statuer que tels ou tels accords sont vrais ou faux, c'est bien plutôt la réflexion qui peut libérer un tel *index veri et falsi*. « Aucun accord n'est faux en soi, ne serait-ce que pour la bonne raison qu'il n'y a pas d'accord en soi et que chaque accord renferme en lui le tout, et aussi toute l'histoire. »²¹⁶. C'est l'interprétation philosophique qui permet d'élaborer la forme d'une telle critique. Il n'est donc pas étonnant que la dissonance est toujours eue un statut négatif (Adorno va canoniser ce statut; canon de sa propre esthétique), elle n'occupe pas une place qui lui est propre, elle n'est qu'appel pour ainsi dire, elle demande à être atténuée, soulagée, effacée. C'est ainsi que dans le langage technique on parle de résoudre une dissonance lorsque l'on fait suivre d'un accord consonnant l'intervalle ou l'accord d'abord dissonant. Ainsi, ne se scelle un mouvement harmonique classique qu'en éprouvant une dissonance et en la *régulant* pour ainsi dire, capacité *magnifiante* du compositeur à placer l'auditoire dans un état inquiétant avant d'en finir avec la douleur que provoque une telle tension.

On comprend déjà qu'une telle possibilité « lumineuse » du compositeur ne fut possible et donc vraie, qu'au moment où l'homme, suivant la thèse de la *Dialectique de la raison*, croyait en sa supériorité sur la nature et ainsi, en une humanité éclairée, humanisme utopique, et qui découla en ce développement d'une raison instrumentale et d'une humanité barbare. Au moment où une telle croyance est devenue illusoire, face aux résultats réels auxquels la raison a mené l'humanité, la dissonance reprend son droit d'expression et renverse la notion de perfection « Il y a des compositions modernes qui à l'occasion entremêlent des accords tonaux dans leur contexte. Cacophoniques, le sont alors de tels accords parfaits et non des dissonances. »²¹⁷. La nouvelle musique renverse la vérité de ce qui cacophonique ou non, destitue au Beau son héritage classique, *déforme* l'Idée esthétique de la forme parfaite.

« Le fait que de tout temps l'art – quel que soit son matériau – ait aspiré à la dissonance, que cette aspiration ne fut réprimée que par la pression affirmative de la société à laquelle s'allia l'apparence esthétique, signifie la même chose. Dissonance signifie expression ; le consonnant, l'harmonique veulent l'éliminer en l'apaisant. Expression et apparence constituent au départ une antithèse. Si l'on ne peut guère se représenter l'expression autrement que comme expression de la douleur – la joie s'est montrée rebelle envers toute expression – l'art trouve alors dans l'expression, de façon immanente, l'élément par lequel, en tant qu'il est l'un de ses constituants, il lutte contre l'immanence sous la loi formelle. »²¹⁸.

²¹⁶ PNM, p. 47.

²¹⁷ PNM, p. 46.

²¹⁸ TE, p.160.

3.3 La dissonance comme conscience de la non-identité.

« Dans l'harmonie complémentaire chaque accord se construit de façon complexe : il contient des sons différents comme éléments du tout autonomes et distincts, sans pourtant faire disparaître leurs différences à la manière de l'accord parfait. »²¹⁹

La dissonance va attirer obligatoirement la consonance et ce jusqu'à Schönberg et les débuts de la libre atonalité. « Ayant frappé d'interdit l'harmonie des accords parfaits, la libre atonalité universalise la dissonance : il n'y eut plus que des dissonances. »²²⁰. Ainsi graduellement, en universalisant la dissonance, la libre atonalité détruit aussi la notion même de dissonance, il lui retire son caractère simplement dis-sonant, pour l'*accorder* à une autre dissonance et ainsi, produire une positivité de la dissonance, une dynamique qui lui fut toujours propre, mais qui fut *refoulée, réprimée*. En universalisant la dissonance, la libre atonalité lui attribue une omniprésence, elle « asservit » la musique d'un frisson nouveau « en la libérant ». Les dissonances se meuvent en électrons libres, expriment librement les caractères non-identiques de ce qui peut se dire harmonie.

Mais il ne suffirait pas de croire qu'un tel mouvement radical d'universalisation de la dissonance soit un nouvel *assouplissement*, que l'harmonie complémentaire imite en quelque sorte le mouvement classique de l'harmonisation de la dissonance par atténuation, en inversant simplement les pôles, en conférant à la dissonance un même pouvoir *restaurateur*. Ces nouveaux accords produits par une telle technique (c'est aussi ce qu'Adorno appelle le progrès schönbergien) « ne sont pas les successeurs innocents de la consonance. », bien au contraire. De tels accords dissonants, il est vrai, continuent de produire une unité de sons, c'est bien le propre d'un accord, mais en effectuant cette unité sans hiérarchie, sans faire violence à l'un ou l'autre des éléments constituants de l'accord, la libre atonalité travaille de manière dialectique, car les sons demeurent ainsi isolés au sein de l'accord, l'un n'étant jamais atténué par l'autre et donc au final destitué, ils demeurent bien plutôt dans la force de leurs singularités restituée, séparés des autres et donc agencés en non-identiques. De tels sons produisent un accord dissonant en devenant expression de la non-identité.

²¹⁹ PNM, p.90.

²²⁰ PNM, p. 94.

C'est ainsi que les dissonances vont commencer à dissoner « en elles-mêmes » pour ainsi dire, librement, non sans éliminer son histoire, mais en la conservant, dans une logique de l'antithèse et non de la synthèse, en y opposant son passé. Nous avons vu en tout début de parcours comme pour Adorno, l'universel reste inscrit dans le particulier en cela qu'il est toujours un universel qu'il nie et reste donc ainsi un universel concret, les accords dissonants produisent ce « bonheur énigmatique en vertu de leur transformation en matériau, ils dominant, en la retenant, la douleur, qu'ils exprimaient autrefois. Leur négativité reste fidèle à l'utopie : elle renferme la consonance celée. »²²¹. Ainsi, les dissonances « retiennent » leur histoire (c'est ce qui se manifeste dans le matériau sédimenté, mais renouvelé), non pas médiums de l'expression subjective, mais protestation objective : « Les dissonances naquirent comme expression de la tension, de la contradiction et de la douleur, elles se sont sédimentées en devenant du matériau »²²². Expression de la construction, la dissonance a maintenant sa propre sphère dialectique, et donc négative, protestation contre la vraie souffrance, au sein même de sa conservation comme critique de la consonance, de ce qui prétend être vrai sans l'être. La dissonance permet pour Adorno de penser à la nature opprimée de ce qui se présente comme identique au tout.

La tonalité est donc ce qui est renversé comme système d'organisation totale. Totalité qui atteint son expression la plus radicale dans le projet wagnérien de l'œuvre totale, romantisme édulcoré. « Ce qui dans l'œuvre d'art totale est encore tenu ensemble grâce à une organisation rationnelle du processus de production artistique et à son aspect progressif se disloque, chez Schönberg, en éléments disparates. »²²³. Processus de dislocation où, dans son expression la plus micrologique, est articulé ci-haut comme le renouvellement de l'accord dissonant se rend également jusqu'à la sphère thématique de l'œuvre. L'œuvre d'art totale de Wagner, pense Adorno, n'aurait pas réussi à faire éclater le système tonal, et donc subséquemment est inapte à dépasser « l'ombre de sa propre autonomie et de son immanence formelle (...) », du fait que son art se maintenait « (...) à distance de la vie immédiate »²²⁴ et donc de ses contrastes et de ses injustices, de la violence faite au sujet. Le contraste qu'expriment les éléments disparates tenus en corps à corps dans la technique dodécaphonique est tout aussi cohérent dans sa loi formelle, que la modulation dans la

²²¹ PNM, p. 95.

²²² PNM, p. 95.

²²³ PNM, p.56.

²²⁴ PNM, p.59.

musique traditionnelle, ce qui permet de comprendre cette même loi comme sa logicité. Reprenons à partir de l'élimination de la sensible tonale :

« L'élimination de la sensible qui comme résidu tonal intervenait encore dans la libre atonalité, mène à une absence de rapports, à une rigidité des moments successifs, qui non seulement pénètre, comme un froid tempérant, dans la serre de l'expressionnisme wagnérien, mais, en outre, implique la menace de l'absurdité spécifiquement musicale : la liquidation de la cohérence. Il ne faut pas confondre cette absurdité et l'apparence déroutante d'une absence de discipline; bien plutôt cette absurdité se doit à une nouvelle discipline. La technique dodécaphonique remplace la « médiation », la « transition », l'affinité naturelle de la sensible par une construction consciente.»²²⁵.

La sensible est ici le représentant de ces mouvements mélodiques obligés du système tonal et est étroitement liée à la notion de tonique. Caractéristique du système tonal, la sensible possède ce caractère d'instabilité qui dans ce dernier système, nous l'avons vu, demande à être stabilisée, résolue. Nécessairement à résoudre, la sensible participe de cette harmonie classique. En éliminant la sensible, la technique dodécaphonique radicalise l'indépendance et la construction pôle par pôle des éléments d'un accord, d'un mouvement mélodique, en destituant tout rapport constitutif entre les notes, menant à cette froideur, à la « rigidité » que forment ces moments successifs. Le dodécaphonisme participe activement de cette « conscience rigoureuse de la non-identité ».

Nous commençons à voir comme Adorno développe une critique du matériau-dissonance, afin que de son expression intransigeante qu'en fait la technique dodécaphonique en émerge pour la pensée un processus rationnel qui lui confère son caractère énigmatique. L'absurdité ici en jeu, c'est bien cette absence de sens à laquelle se confronte l'œuvre d'art authentique, en affirmant les « moments successifs » de la tension, composition rivée sur les non-identiques, assemblage d'éléments d'apparence disparates qui forme une cohérence « négative » de ce non-sens, de cette absurdité simplement apparente. Nous sommes déjà aptes à relier les éléments théoriques de la *Théorie esthétique* en pouvant embrasser leur teneur de vérité. « Plus les œuvres sont totalement formées, plus elles deviennent rebelles à l'apparence organisée et leur vérité apparaît négativement dans cette réticence. »²²⁶. Réticence de la nouvelle musique envers le pouvoir restaurateur et organisateur du système tonal qui perd son droit à un tel mensonge. La dissonance apparaît donc d'abord négativement, pour ensuite se présenter comme positivité du non sens, des éléments disparates qui ensemble, forment des accords vrais et non parfaits, vrais en tant que cohérents face à l'absence de sens.

²²⁵ PNM, p. 93.

²²⁶ TE, p. 95.

« La vérité des œuvres d'art dépend de la manière dont elles réussissent à absorber dans leur nécessité immanente le non identique au concept, c'est-à-dire – selon les critères du concept – se réduit à la contingence. Leur finalité a besoin de l'absence de finalité. »²²⁷.

La dialectique de l'œuvre d'art réussit-elle à repenser la finalité sans fin de la représentation de l'objet beau de Kant? Ce qui confère un sens d'apparence absurde aux œuvres d'art, c'est effectivement qu'elles se présentent comme finales et pourtant sont dépourvues de finalité. « À quoi bon cela, toutes ces dissonances » : on est en droit de se le demander. En faisant graduellement disparaître la sensible et ainsi, les mouvements mélodiques qui appellent constamment et sans réflexion la consonance, la nouvelle musique se rebelle contre l'harmonie : « Plus les œuvres s'immergent dans l'idée d'harmonie, de l'essence apparaissante, moins elles peuvent y trouver leur compte. (...) La dissonance est la vérité de l'harmonie. »²²⁸. La crise de sens à laquelle la dissonance participe activement apparaît concrètement en tant que rébellion contre l'idéal d'harmonie. « L'émancipation à l'égard de celui-ci constitue un déploiement du contenu de vérité de l'art. »²²⁹.

Au moment où une dissonance en appelle une autre, une nouvelle tension artistique vient parler philosophiquement des fausses tentatives d'harmoniser un monde d'emblée dissonant. Ce qui à l'époque de Mozart aurait été qualifié de mauvais goût ou de cacophonie devient, au moment où Adorno pense Schönberg, une tension nécessaire d'un matériau en mutation. « Résoudre une dissonance » dans le contexte critique de la pensée adornienne devient un *gestus* de critique dialectique : fouiller l'énigme au sein de l'œuvre d'art afin de libérer son contenu de vérité. L'art se ferme ainsi à la compréhension pré-philosophique afin de plus être simple valeur d'échange. Il se recroqueville sur sa propre terreur. L'esthétique doit retourner au moment primitif de cette fermentation, en sous-peser les linéaments, en libérer le mutisme. Le caractère expressif « irrationnel » mené à son extrême « crissement » dans l'évolution du matériau-dissonance est ce qui est vrai. Son élaboration technique menée avec une rationalité intransigeante « trouve la fin de toute rationalité esthétique »²³⁰.

La dislocation est ainsi le principe maître de l'art nouveau, en intégrant par voie mimétique – son expressionisme – les caractères les plus absurdes que l'on aura toujours

²²⁷ TE, p. 148.

²²⁸ TE, p. 159.

²²⁹ TE, p. 160.

²³⁰ TE, p. 166.

voulu camoufler, atténuer, résoudre. L'absence de violence entre les éléments dissonants, liberté expressive des non-identités dans la musique nouvelle est ce souvenir de la vraie violence. « Du fait de l'obscurcissement du monde, l'irrationalité de l'art devient rationnelle : de l'art radicalement assombri »²³¹.

3.4 La souffrance accumulée dans la nouvelle musique.

« Quand la dissonance fait une entrée décisive dans la musique contemporaine, pour finalement abolir la consonance et du même coup la notion de dissonance elle-même, on pourrait montrer que depuis des siècles les compositeurs avaient été attirés par la dissonance, entendu comme la possibilité d'exprimer la subjectivité réprimée, les souffrances de l'impossible liberté, la vérité sur la monstruosité régnante. Les moments les plus forts ont été ceux au cours desquels l'élément dissonant s'est imposé tout en se dissolvant dans l'équilibre du tout, écriture intérieure de l'histoire de la subjectivité en même temps que figure anticipatrice de la réconciliation. »²³².

La souffrance a-t-elle trouvée un langage? Est-elle communicable? Les apologistes de la communication scientifique devraient se poser la question un instant. Il y a quelque chose comme le mutisme de la souffrance qui se caractérise par une volonté de ne jamais vouloir nommer *L'innommable*. Les deux guerres mondiales ont propulsé le monde dans une conscience de « l'inconcevable cruauté ». Conscience de l'inconscience, cela est peut-être le leitmotiv qui préside à cette « communication de l'incommunicable » par laquelle Adorno voudrait faire de la critique, un langage du malheur. Mais par-delà cette tension entre la discursivité traditionnelle et son incapacité à rendre compte, par inductions et déductions, des malheurs du monde, l'art produit les formes de ce « langage sans langage » de cette expression pure de souffrance accumulée.

« Tandis que la connaissance discursive accède à la réalité, et aussi à ses irrationalités, nées en elles-mêmes de la loi de son mouvement, il y a en elle quelque chose qui résiste à la connaissance rationnelle. La souffrance est étrangère à celle-ci; elle peut la définir en la subsumant, fournir des moyens d'apaisement, mais elle ne peut guère l'exprimer par son expérience : elle serait dès lors qualifiée d'irrationnelle. »²³³.

Nous reconnaissons ici les thèses de la *Dialectique de la raison* pour lesquelles, « L'universalité des idées telle que la développe la logique discursive, la domination dans la

²³¹ TE, p. 39.

²³² T. Adorno, « Sans paradigme » dans *L'art et les arts*, Paris, Desclee De Brouwer, 2002, p. 31.

²³³ TE, p. 39.

sphère conceptuelle, s'est instaurée sur la base de la domination du réel. »²³⁴. Mais la *Théorie esthétique* est renforcé par l'expérience artistique, y ajoute une sorte de mutisme supplémentaire, de contradiction inhérente à son propre cercle logique. La connaissance rationnelle se ferme les yeux par réflexe conceptuel sur l'irrationnel, bien que ce soit d'elle que toute irrationalité qui se fait passer pour du rationnel puisse se fonder en droit. L'expérience de la rationalité ne peut produire une forme discursive pour accueillir la souffrance, puisqu'elle ne possède par les clefs conceptuelles à la subsumption de la souffrance. La saturation d'expérience que nécessitait pour Hegel la formation de concepts, au sein du mouvement du concept instauré par une phénoménologie des formes de l'esprit, ne peut certes produire un concept de souffrance identique à la souffrance réelle.

Souvenir de la souffrance accumulée, souvenir intransigeant qui pousse à une tentative d'expression d'une telle souffrance, l'art actuel est un rappel. « On s'irrite parce que l'art actuel, du moins s'il reçoit quelque substantialité en partage, réfléchit et rend conscient, avec intransigeance, tout ce que l'on voudrait oublier. »²³⁵. Quelle dissonance est-elle assez dissonante pour purger la cacophonie d'une telle machine de destruction que fut le 20^e siècle ? La notion de catharsis devient vite désuète, perd vite son sens lorsque l'on ne peut réanimer les morts ou désamorcer la machine à produire des traumatismes que devient le monde. L'idée que l'art puisse purger nos passions néfastes vient encore d'une idée positive que l'homme avait de lui-même. Elle se perpétue certes en l'idée fort chrétienne de pardon. L'art tel qu'Adorno rêve de le voir dominer (sans violence) sur l'industrie culturelle n'est pas simple coquetterie de mélomane, ou pédanterie élitiste, il est mémoire douloureuse, douleur imprimée dans « la tessiture de la musique en soi », de l'art en soi. Cependant, la production de biens culturels renvoie à l'homme un souvenir toujours plus mensonger de son passé.

« La musique contractée en un seul instant, est vraie en tant que résultat d'une expérience négative. Elle s'adresse à la souffrance réelle. »²³⁶. Non pas simple ornement, plaisir, jouissance récréative, la musique comme tout médium artistique a son processus cognitif, et c'est ce qui en elle se déploie tel un concept philosophique que la critique se doit de dévoiler : tracer sa figure lisible, au sein de son caractère énigmatique. Connaissance en tant qu'expression de la souffrance et expérience de la vérité, tout cela est de l'ordre du

²³⁴ DR, p. 31.

²³⁵ PNM, p.24.

²³⁶ PNM, p. 48-49.

rapport entre art et société, rapport dialectique nous l'avons vu, et voulons ici rendre sa figure plus visible. Dans la perspective historiciste de *La dialectique de la raison*, ce qui jadis fut considéré comme une erreur de composition musicale l'était de par l'assurance naïve que l'homme avait en sa perfection, en son droit de supériorité envers la nature. La notion d'écoute se renverse graduellement, elle est portée d'une conscience douloureuse. Il s'agit aussi, plus modestement, de renverser notre manière d'écouter la musique. La dissonance qui s'imprime au sein du matériau artistique est donc, pouvoir de négation envers ce qui discord partout, extra-esthétiquement. L'esthétique dialectique viserait la mise en lumière d'une telle matérialisation artistique de la douleur sociale, morale, politique.

Le *Pierrot lunaire* de Schönberg est un véritable laboratoire intimiste sur le laid. Expressionnisme glauque typique de l'ambiance viennoise de l'avant première guerre mondiale, Schönberg innove une technique vocale (*Sprechgesang*), technique de la dislocation et du non-identique. Vocalises disloquées entre le chant traditionnel et le récitatif poétique, le chant-parlé ou la parole chantée (*Sprechgesang*) produit un effet d'instabilité dans le contraste entre la déclamation et le chant. Par moments on ne comprend pas bien ce que la chanteuse exprime, Schönberg a volontairement handicapé l'intelligibilité du chant, ce qui confère à cette œuvre un caractère hautement énigmatique. Dans cet orchestre de chambre apparaissent comme des fantoches les personnages de la *Commedia dell'arte* où Pierrot, au maquillage attristé siège sur son cimeterre de lune. La chanteuse de cabaret que Schönberg a mandatée est déguisée en ce pierrot envoûté par le mal et la folie.

Le Schönberg de la phase expressionniste n'a pas encore statué le dodécaphonisme comme système. Sa musique élabore des effets de contraste sans les définir ou les démocratiser. C'est le moment où, selon Adorno, sa musique est la plus libre et donc la plus radicalement moderne. Or, « Ce que la musique radicale reconnaît, c'est la souffrance non transfigurée de l'homme dont l'impuissance s'est accrue au point qu'elle ne permet plus ni le jeu ni l'apparence. »²³⁷ L'*Erwartung*, autre œuvre de la phase expressionniste de Schönberg, est une sorte de trame de l'inconscient de son personnage, un traumatisme traduit en monodrame musical. Suivons la description adornienne :

« Dans l'expression de l'angoisse, comme « pressentiment », la musique de la phase expressionniste de Schönberg rend compte de l'impuissance. L'héroïne du

²³⁷ PNM, p.52.

monodrame de *Erwartung*, c'est une femme, qui, la nuit, en proie à l'épouvante des ténèbres, cherche son amant, pour finalement le trouver assassiné. Elle est livrée à la musique en quelque sorte comme une patiente à un traitement psychanalytique.

« (...) Cependant, l'enregistrement sismographique des chocs traumatisants devient en même temps la loi technique de la forme musicale, qui interdit continuité et développement. Le langage musical se polarise vers ses extrêmes (...) »

Leitmotiv du terrifiant, la dissonance appelle d'autres dissonances, par nécessité négative. C'est ainsi que Schönberg essaie de traduire les traumas par le langage musical, la folie par un chant disloqué. Partout où l'agencement d'éléments dissonants (non-identiques, non-intentionnels) fait son œuvre, elle exprime une souffrance refoulée qui ressurgit inopinément et dé-goûte. L'expression authentique d'une souffrance réelle ne peut plus être simple élégie, *prière d'écouter*, dans un monde où l'oreille du spectateur a régressé malgré elle, entachée, surchargée d'une production culturelle de masse où la vitesse de sa propension est inversement proportionnelle à sa valeur esthétique. Pour peu qu'il soit encore possible d'envisager une notion de valeur... esthétique.

CONCLUSION

Auschwitz et Beckett

« Inévitablement, la parole de l'interprétation reste en arrière de Beckett, alors qu'au contraire son théâtre, précisément parce qu'il se limite à des faits éclatés, va bien au-delà et exige d'être interprété en raison de sa nature énigmatique. Cela pourrait presque être le critère d'une philosophie à venir; se montrer à la hauteur de cette tâche. »

T. Adorno, *Pour comprendre «Fin de partie»*

Qu'est-ce qu'implique de conclure lorsque « pris » à réfléchir une philosophie qui refusait les conclusions définitives et bornées, qui ne se laissait certainement pas résumer, qui a abouti à un éclatement formel afin d'éviter l'unité synthétique et l'échange de la théorie en positivisme idéologique? Ouvrir encore d'autres voix, au cœur d'analyses adorniennes d'objets-art qui enchérissent ce projet d'une théorie dialectique de l'œuvre d'art... Continuer plus avant la recherche, faire de la philosophie cette insatiable vitalité par cette « concentration amplificatrice » qu'Adorno a thématisée un jour... « Les pensées doivent constamment se renouveler dans l'expérience de la chose, qui ne se définissent pour ainsi dire qu'en elles-mêmes. Le propre de la logique philosophique n'est pas d'aboutir à des conclusions mais d'avoir l'énergie pour ce faire. La vérité est une constellation en devenir (...) »²³⁸. La vitalité d'une recherche conclut à sa façon, en n'arrêtant jamais de penser, en « refusant de se laisser arrêter ». Effectivement, il y a un certain contresens à manifester un esprit de synthèse, résumer le mouvement de la compréhension face à un projet – si ce n'est de l'œuvre entière d'Adorno – rivé sur l'antithèse, la contradiction et le non-identique pur et simple.

Qu'est-ce à dire alors ? En poursuivant ce « travail sur la chose » en développant de plus en plus de figures micrologiques, le réseau conceptuel se configure de non-intentionnels et la vérité adornienne apparaît comme ce qu'elle est : une constellation en devenir qu'on ne doit ni symboliser, ni clamer comme un slogan, ni identifier définitivement: un ensemble de différences pures et simples, un jeu de différences. La simple immersion dans les détails de la chose et la traduction en une constellation de figures lisibles est un geste conclusif par

²³⁸ MC, p. 162.

l'agencement de non-intentionnels, geste en amont de l'identification: éclairage sur l'énigme qui engouffre la question et *présente* l'énigme.

Utopie de l'esthétique adornienne déjà en germe dans ce sol à demi-mot du *Coin de Hahrdt*, la pensée qui traduit l'énigme telle qu'elle est, énigmatique et malaisante, fait parler une deuxième fois le demie-silence de l'œuvre d'art.

« Si le langage de la nature est muet, l'art s'efforce de faire parler ce silence, exposé à l'échec à cause de la contradiction insurmontable entre cette idée qui impose un effort désespéré et celle – à laquelle s'applique cet effort – d'un non-intentionnel pur et simple. »²³⁹.

Or la pensée adornienne a bel et bien culminé en ce langage sans langage, parataxique et aphoristique de la *Théorie esthétique*, mais pour cette raison profonde que « c'est l'essence même de la pensée qui se donne dans l'écriture qui la fait exister. »²⁴⁰. Et si l'essence de la dialectique adornienne est un correctif de la raison par la raison qui se nie elle-même, et l'amplification d'une logique de la dislocation face aux œuvres sublimes de la modernité artistique, l'écriture qui en accouche en est bien une disloquée, voire sublime. Or pourrions-nous affirmer que l'attitude à avoir face à la construction de l'esthétique dialectique adornienne est la même à laquelle il nous exhortait face aux œuvres malheureuses et absurdes de la modernité?

Or Beckett, à qui Adorno voulait dédicacer sa *Théorie esthétique*²⁴¹, « exige d'être interprété en raison de sa nature énigmatique ». Qui plus est, son théâtre présente le contenu de vérité le plus radicalement dissonant: la catastrophe, et non pas dans la simple pièce éponyme. Le théâtre de Beckett serait-il en mesure d'« Éduquer après Aushwitz »? La *Dialectique négative* abondait déjà dans un tel recouplement:

« Le génocide est l'intégration absolue qui se prépare partout où les hommes sont nivelés, dressés comme on le dit à l'armée jusqu'à ce que, entorses au concept de leur complète inanité, on les extermine littéralement. Auschwitz confirme le philosophème de la pure identité comme mort. La formule la plus exposée de *Fin de partie* de Beckett selon laquelle il n'y aurait pas tant à craindre, réagit à une praxis qui donna son premier coup d'essai dans les camps, et dans le concept autrefois honorable de cette praxis guettait déjà de façon téléologique

²³⁹ TE, p. 118.

²⁴⁰ J.-R. LADMIRAL, « Dialectique négative de l'écriture aphoristique, op. cit., p. 95.

²⁴¹ Voir postface à la *Théorie esthétique*, op. cit.

l'anéantissement du non-identique. La négativité absolue est prévisible, elle n'étonne plus personne. »²⁴².

Il y aurait un « pas tant à craindre » inhérent au jeu burlesque dans lequel les personnages du théâtre beckettien s'adonnent « sans intention ». Le même m'enfoutisme qui motivait Hitler à rappeler que personne, de toute façon, ne se souvient du génocide arménien. Certes, on ne peut plonger dans le caractère énigmatique du théâtre beckettien sans éprouver le pur non-sens, « figure anticipatrice du désastre » que l'absurdité à laquelle sa « démarche poétique s'abandonne sans intention »²⁴³. Agencement disloqué de matériaux traditionnels : le comique de situation à la Feydeau laisse place aux situations éclatées, les dialogues en « quicktime » parodient sans ambages la stichomythie classique et lui confère un horizon vide de sens, rien ne culmine dans ces méthodes sinon un « haussement d'épaules », une sorte de dégoût sur l'être humain²⁴⁴. La stichomythie doit être jouée rapidement par les acteurs, ils doivent se lancer les répliques avec le moins d'hésitation afin d'accentuer l'effet déstabilisant déjà présent dans le travail dramaturgique de Beckett. Tous ces efforts de dislocation sur le matériau- absurde donnent à son théâtre un aspect rebutant, rigolo par moments, et certainement *dissonant* au final.

Le théâtre de Beckett est *effectivement* déstabilisant –produit un malaise effectif –on ne sait quand rire et quand pleurer, les personnages éclopés, amorphes, larvaires se donnent à des jeux ridicules qui frôlent le grotesque. Or ces matériaux ainsi disloqués, parodiés et manipulés comme des chiffons renferment un contenu social sédimenté qui dit, pour Adorno, bien « plus » encore. « Les situations de Beckett qui composent sa pièce sont le négatif de la réalité investie de sens. »²⁴⁵. Beckett porte toute la symbolique de la dialectique négative

²⁴² DN, p. 438-439.

²⁴³ T. Adorno, « *Pour comprendre Fin de partie* », op cit, p. 201. Dorénavant nous renverrons au sigle (CFP).

²⁴⁴ La stichomythie est une méthode dramaturgique qui est employée dès les premières manifestations dramaturgiques occidentales. Elle vise à élaborer des dialogues en vers, où les personnages se lancent des répliques comme une balle de tennis et qui va être utilisée à toutes les sauces dans l'histoire de la dramaturgie : pour créer un rythme, une tension dramatique, une parodie, du badinage... Cette méthode, maintenant prosaïque chez Beckett, crée un effet de rire jaune. Les plus célèbres occurrences proviennent certainement d'*En attendant Godot*, pour n'en citer qu'un exemple : « ESTRAGON. – Allons-nous en. VLADIMIR. – On ne peut pas. ESTRAGON. – Pourquoi? VLADIMIR. – On attend Godot. ESTRAGON. – C'est vrai. (Un temps.) Tu es sûr que c'est ici? VLADIMIR. – Quoi? ESTRAGON. – Qu'il faut attendre. VLADIMIR. – Il a dit devant l'arbre (Ils regardent l'arbre.) Tu en vois d'autres? ESTRAGON. – Qu'est-ce que c'est? VLADIMIR. – On dirait un saule. ESTRAGON. – Où sont les feuilles? VLADIMIR. – Il doit être mort. ESTRAGON. – Finis les pleurs. VLADIMIR. – À moins que ce ne soit pas la saison. ESTRAGON. – Ce ne serait pas plutôt un arbrisseau? VLADIMIR. – Un arbuste. ESTRAGON. – Un arbrisseau (...) » S. BECKETT, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, p. 20.

²⁴⁵ CFP, p. 204.

d'Adorno, son oeuvre est cette plaque qui, lorsqu'elle est révélée (le révélateur est ce processus photographique où le négatif révèle pour une première fois son image), fait se réfléchir dans un miroir, l'image d'un monde totalement rationalisé où « tout fait sens ». Le rire jaune est bien cette satisfaction négative devant l'art amorphe et abstrait : son vrai contenu n'est pas l'absurde, c'est le monde devenu totalement irrationnel, qui n'a rien de drolatique, qui n'est qu'une tare de tout ce qui continue de faire comme si le désastre n'était pas imminent.

Les personnages ne s'étonnent plus du fait que les graines « ne germeront jamais », que l'horloge indique zéro, qu'il n'y a « rien à l'horizon », que tout est « GRRIS ». Que Godot, pour extrapoler l'idée, ne vient jamais. Que tout cela va de soi ! Les personnages miment, jouent, singent le non-sens « comme si » tout faisait sens. Ils présentent le négatif de la rationalité de manière rationnelle, et l'effet comique ne peut dissiper le fait qu'une telle posture ne soit possible qu'en face du désastre le plus imminent. Les effets langagiers les plus comiques sont les plus désolants. « Si je ne tue pas ce rat il va mourir. » À quoi bon le tuer alors ? Et pourtant, ces petites phrases absurdes ont le potentiel, pour le dire dans les mots de Beckett lui-même, d'empester toute une langue. Ce que la parataxe d'Hölderlin retire sans-intention aux normes apodictiques du langage conceptuel, ce que la libre atonalité du premier Schönberg retire au pouvoir organisationnel du système tonal, Beckett le fait à la catégorie du sens. Toutes ces œuvres marquent pour Adorno un langage de contraste en amont d'une logique rationnelle et totale. La modernité artistique sonne le glas d'un langage du malheur en vertu de ses éléments disparates, non-identiques.

« La contradiction immanente de l'absurde, le non-sens à quoi aboutit la raison, fait emphatiquement entrevoir la possibilité d'une vérité qui ne peut même plus être pensée. »²⁴⁶. Renversement sur la question primordiale de l'être, Beckett annonce une ontologie négative nous dit Adorno²⁴⁷. « Elle sape la revendication de ce qui est parce que c'est tout simplement comme ça. »²⁴⁸. Effectivement, les personnages de *Fin de partie* semblent toujours avoir été dans cette « situation » et les parents de Hamm dans ces « poubelles du sens » pour reprendre

²⁴⁶ CFP, p. 236.

²⁴⁷ « Avec la présentation de *Fin de partie* comme triomphe du non-sens ou, dirons-nous, comme « meurtre de l'idée », selon l'expression de Schelling appliquée à l'art, la proposition la plus féconde d'Adorno est que le jeu somnambulesque de *Fin de partie* sauve la pièce de l'abîme, le jeu étant « la négation de la négativité ». Voilà le point qu'il fallait développer, alors qu'il n'est qu'indiqué. Le concept de négativité aurait-il été mis en question par la dialectique même de la pièce ? ». P. CHABERT, « Beckett et les poubelles du sens », op. cit., p.177.

²⁴⁸ CFP, p. 236.

la formule de Pierre Chabert. Il se passe quelque chose comme la négation de la négation hégélienne, où le positif sort effectivement « comme un automate », où se reproduit quelque chose comme le même raisonnement que la dialectique reproduisait depuis Platon : « CLOV. - « Toute la vie les mêmes questions, les mêmes réponses. ». Les personnages sont à la fin d'une partie d'échec où c'est pat (nul)²⁴⁹. Les joueurs ont beau continuer à jouer, ils ne peuvent sortir de l'impasse, ils sont eux-mêmes dans une « dialectique à l'arrêt ».

« HAMM. - (...) Quelle heure est-il? CLOV. - La même que d'habitude. HAMM. - Tu as regardé? CLOV. - Oui. HAMM. - Et alors? CLOV. - Zéro. HAMM. - Il faudrait qu'il pleuve. CLOV. - Il ne pleuvra pas. (...) » La stichomythie est ici en branle et le dialogue devrait aboutir à une sorte d'effet dramatique (qui mène à une action /*drama*/ et non à une émotion comme on a tendance à le croire). Elle devrait mener les personnages à une conclusion (un peu comme nous), à une annonce, et pourtant l'horloge indique zéro « comme d'habitude ». Adorno propose que la stichomythie est dès ses premières manifestations dans la tragédie grecque : « la quintessence de l'antithèse », l'effet de tension devait aboutir à un message, une annonce avons-nous dit. Or,

« Becket l'utilise, comme si l'expression avait mis au jour ce qui était enseveli sous le drame. *Fin de partie* contient des dialogues alternés, monosyllabiques, à la manière du jeu de questions et de réponses d'autrefois entre le roi aveuglé et le messager du destin. Mais alors qu'autrefois une tension s'instaurait, maintenant les protagonistes se laissent aller. Manquant de souffle au point de ne plus pouvoir parler, ils ne peuvent plus faire la synthèse des périodes du langage et bredouillent des formules toutes faites, dont on ne sait si ce sont celles des positivistes ou des expressionnistes. »²⁵⁰.

Adorno fait ici explicitement référence à *Œdipe roi*, et sans doute aussi au célèbre dialogue entre ce dernier et Tirésias (messager qui avait été rendu aveugle par les dieux, mais à qui on n'avait prodigué un don prophétique). Tirésias annonce à Œdipe sa destinée : « Aujourd'hui te fera naître et mourir à la fois »²⁵¹. Mais Œdipe est aveuglé, il ne saisit pas le message de Tirésias qui pourtant *révèle* son horizon *négatif* : « Tu ne peux donc user que de mots obscurs et d'énigmes? »²⁵². Œdipe ne prend pas la peine d'éprouver le malaise que produisent les paroles du devin, il aurait plutôt voulu qu'on le lui « communique » clairement. Œdipe attendait un message explicite, une formule évidente, il

²⁴⁹ « Le schéma de *Fin de partie* c'est la fin d'une partie d'échecs, une situation typique, relativement normalisée, séparée par une césure du milieu de la partie et de ses combinaisons; celles-ci sont d'ailleurs absentes de la pièce, l'intrigue et le *plot* sont suspendus en silence. ». CFP, p. 233.

²⁵⁰ CFP, p. 222.

²⁵¹ SOPHOCLE, *Œdipe Roi* dans *Tragédies*, trad. Paul Mazon, Paris, Gallimard, 1962.

²⁵² Ibid.

ne reçut qu'un jeu de mots obscur. Allégorie de la modernité artistique d'Adorno : ceux qui n'écoutent pas l'énigme de Beckett, qui n'entendent pas que le monde s'en va à la catastrophe, pourraient se réveiller un matin asservis pas un bourreau, torturés, étiquetés comme déchets d'une « humanité » qui nivelle les individus comme des marchandises.

Les personnages n'arrivent donc plus à synthétiser les périodes, processus annoncé par le poématique d'Hölderlin, où la « constellation des mots » « pose la question muette » d'une proximité avec le langage. Le sujet devenu sans sujet s'y abandonne sans intention. La théorie dialectique de l'œuvre d'art investit ces réseaux d'expérience du langage purs et simples, expérience en amont des subordinations rationnelles, des déductions et inductions qui permettent au sujet transcendantal d'élaborer un sens qui l'aide à synthétiser l'hétéronomie du monde, à s'en rendre maître. C'est cette nouvelle forme conceptuelle qui se présente sous la constellation de l'essai qui prend chez Adorno le primat de l'objet au mot, qui l'épouse sans le violenter, sans le relever (*aufheben*). Difficile en ce sens d'explicitier philosophiquement ce procédé de négation dialectique sans être toujours au cœur même de l'objet. Sinon effectivement, le primat de l'objet devient secondaire, dérivé.

La fin d'*En attendant Godot* est un cercle qui se referme. Les personnages rencontrent à nouveau leur alter-ego. *Fin de partie* reproduit cet effet, Clov décide qu'il va partir de cette antre macabre et absurde, il se vêtit, prend ses valises... Va-t-il enfin sortir de cette foire où il nourrit au biberon son bourreau aveugle bien qu'handicapé? Mais le rideau tombe et Clov n'est pas parti, Beckett le fait monologuer solennellement avec des pointes quasiment lyriques. Clov décide finalement de garder son vieux mouchoir car la souffrance devrait sans doute continuer de s'accumuler. « Aucun spectateur, aucun philosophe ne saurait dire si tout ne va pas recommencer à zéro. La dialectique oscille indéfiniment. »²⁵³. Bien qu'oscillatoire et incertaine, en vertu même de l'incertitude envers la raison et la *ratio* instrumentale, la dialectique adornienne arrive-t-elle finalement à faire parler le langage sans langage de l'œuvre d'art? Saurait-elle communiquer (en-deçà ou au-delà de toute communication) cette souffrance indicible dont le nom-limite d'Auschwitz réussit à faire tressaillir toute langue? Ouattara parle d'une éthique de la souffrance et ses propos font écho à notre questionnement :

« Quoi qu'il en soit, Adorno réussit la prouesse de dire la souffrance d'un langage assis sur sa propre impossibilité. De ce point de vue, la parataxe (choix stylistique) peut et doit être légitimement perçue comme libération du dire et du penser contre les cristallisations et les

²⁵³ CFP, p. 232.

enfermements des structures langagières qui emprisonnent le mot, si ce n'est l'esprit. La recherche d'un au-delà du concept par le concept participe du même refus du langage aliéné et d'une communication qui ne l'est pas moins. La langue pâtit les souffrances de l'humanité. Elle est souffrante dès lors qu'elle déclare innommable une réalité tissée de frayeur. »²⁵⁴

Il apparaît, à la lumière de cette assertion et de ce que nous avons élaboré comme cas de figures, que la parataxe, le modèle dialectique, l'absurde catégorie de sens et la dissonance sont autant de mouvements vers la libération d'une souffrance accumulée. C'est là que réside son contenu de vérité auquel le caractère énigmatique ne peut être réduit au silence. Faire parler l'art dans son langage, entre la force du penser conceptuel et le correctif de l'expérience non-conceptuelle, singulière et jamais définitivement identique à son concept est ce qui nous apparaît comme le noyau du projet d'une théorie dialectique de l'œuvre d'art. Son hésitation est éthique.

²⁵⁴ OUATTARA, B., Adorno, une éthique de la souffrance, Paris, L'Harmattan, 2004 p. 73.

BIBLIOGRAPHIE

- T. ADORNO, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962.
- *Essai sur Wagner*, Paris, Gallimard, 1966.
- *Ästhetische Theorie*, Francfort am, Main, Suhrkamp Verlag, 1970.
- et M. HORKEIMER, *La dialectique de la raison, Fragments philosophiques*, trad. É. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974.
- « L'essai comme forme », dans *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984.
- « Parataxe », dans *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984.
- *Jargon de l'authenticité, De l'idéologie allemande*, trad. É. Escoubas, Paris, Payot, 1989.
- *Alban Berg, Le maître de la transition infime*, trad. R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 1989.
- *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995.
- *Prismes, Critique de la culture et société*, trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1986.
- « L'actualité de l'esthétique », dans *Tumultes*, numéro 17-18, Paris, 2002.
- « Sans paradigme » dans *L'art et les arts*, Paris, Desclee De Brouwer, 2002.
- « Notes sur la pensée philosophique », dans *Modèles critiques*, trad. M. Jimenez et É. Kaufholz, Paris, Payot, 2003.
- *Dialectique négative*, trad. du Collège de Philosophie, Paris, Payot, 2003.
- « Notes sur la pensée philosophique », dans *Modèles critiques*, trad. M. Jimenez et É. Kaufholz, Paris, Payot, 2003.
- *Métaphysique, Concept et problèmes*, trad. Christophe David, Paris, Payot, 2006.
- Adorno*, revue d'esthétique, nouvelle série no8, Toulouse, 1985.
- S. BECKETT, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, p. 20.
- *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957

- W. BENJAMIN, *L'origine du drame baroque allemand*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1985.
- *Le concept de critique esthétique, dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion, 1986.
- *Écrits français*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1972, 1974, 1977, 1989. Textes réunis et présentés par Gallimard, Paris, 1991.
- BERNSTEIN, R. J., *The fate of Art. Aesthetic alienation from Kant to Derrida and Adorno*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1992.
- R. COURT, *Adorno et la nouvelle musique, Art et modernité*, Paris, Klincksieck, 1981.
- J. DERRIDA, *Fichus*, Discours de Francfort, Paris, Galilée, 2002.
- G. DELEUZE, *La philosophie critique de Kant*, Paris, Presses universitaires de France, 1963.
- G. W.F. HEGEL, *Esthétique*, premier volume, traduction S. Jankélévitch, Flammarion, Paris, 1979.
- *Esthétique*, deuxième volume, traduction S. Jankélévitch, Flammarion, Paris, 1979.
- *Esthétique*, troisième volume, traduction S. Jankélévitch, Flammarion, Paris, 1979.
- *Esthétique*, quatrième volume, traduction S. Jankélévitch, Flammarion, Paris, 1979.
- *La phénoménologie de l'esprit*, trad. Jean Hyppolite, Paris, Aubier, 1941.
- F. HÖLDERLIN, *Sämtliche werke, Gedichte nach 1800 bis*, Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer, 1951.
- *Le coin de Hahrtd* dans *Œuvres*, trad. G. Roud, R. Rovini et P. Jaccottet, Paris, Gallimard, 1967, p.832.
- M. JAY, *L'imagination dialectique*, trad. E.E. Moreno et A. Spiquel, Payot, Paris, 1977.
- M. JIMENEZ, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Gallimard, folio essais, Paris, 1997.
- *Adorno et la modernité, vers une esthétique négative*, Paris, Klincksieck, 1986.
- *Adorno, art, idéologie et théorie de l'art*, Paris, 10/18, 1973.

E. KANT, *Critique de la faculté de juger*, traduction Alain Renaut, Paris, Aubier, 1995.

J.F. LYOTARD, *L'inhumain, Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988.

H. MARCUSE, *Raison et révolution. Hegel et la naissance de la théorie sociale*, trad. R. Castel et P.-H. Gonthier, Paris, Les éditions de Minuit, 1968.

OUATTARA, B., *Adorno, une éthique de la souffrance*, Paris, L'Harmattan, 2004.

F.W.J. SCHELLING, *Textes esthétiques*, trad. A. Pernet, Paris, Klincksieck, 1982.

SOPHOCLE, *Œdipe Roi dans Tragédies*, trad. Paul Mazon, Paris, Gallimard, 1962.

L. ZUIDEVAART, *Adorno's Aesthetic Theory. The redemption of Illusion*, Cambridge, M.I.T. Press, 1991.