Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1985)

Heft: 2

Artikel: Dialectique négative et théorie esthétique

Autor: Calame, Christophe

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870570

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DIALECTIQUE NÉGATIVE ET THÉORIE ESTHÉTIQUE

Une hypothèse d'interprétation de l'ensemble des œuvres philosophiques et critiques d'Adorno serait de les considérer comme les éléments d'un système, de caractère historiciste, et présentant un hégélianisme négatif. *Dialectique négative* donne à la philosophie une tâche dont l'œuvre d'art, par son statut historique privilégié, est une sorte de modèle.

On pourrait opposer au retrait et à la concentration de propos de Heidegger l'engagement et la disparité thématique d'Adorno. Son œuvre et sa personnalité, bien loin d'atteindre l'unité du sage de Todtnauberg, ne cessent de jeter l'une sur l'autre des reflets contradictoires. Au contraire de l'existence de Heidegger, qui ne croise l'histoire qu'une seule fois, et trébuche d'ailleurs sur elle, la vie d'Adorno suit la géographie commune des exils intellectuels. Né à Francfort en 1903, Adorno ne rejoindra l'*Institut für Sozialforschung* d'Horkheimer, Marcuse et autres qu'en 1938. Depuis 1924, il étudie la musique à Vienne auprès d'Alban Berg. C'est que, comme Nietzsche, Adorno compose: sa musique sera jouée, toujours dans un cadre fermé, très confidentiel. En exil à Paris, à New York, en Californie (auprès de Thomas Mann, cf. *Comment j'ai écrit le Dr Faustus*), il dirige plusieurs grandes enquêtes à l'américaine sur des objets sociologiques, ainsi le fameux *The Authoritarian Personality* (New York, 1969). De retour à Francfort, il est le défenseur de la sociologie dialectique dans le *Positivismusstreit*, face à K.R. Popper. Dans les conflits entre les étudiants et les institutions, sa position est douloureusement contradictoire. Il meurt en 1969. Comme toute l'authentique culture allemande, son œuvre, «en étrange pays dans son pays lui-même», expie les derniers engagements de son auteur, qui ne sut plaire ni aux uns ni aux autres. En France, Adorno passe pour

le plus «négatif» des marxistes. Puisse cette méprise favoriser lectures, études et traductions!

Dans les *Gesammelte Schriften* (publiés chez Suhrkamp, à Francfort, par Rolf Tiedemann — et cités ci-après sous l'abréviation GS suivie de la mention du tome et de la page)[1], dix-neuf volumes parus à ce jour, on trouve six volumes de philosophie, cinq volumes de sociologie et d'écrits relatifs aux phénomènes sociaux, un volume d'essais d'esthétique littéraire, sept volumes à ce jour d'esthétique musicale et d'écrits relatifs à la musique, enfin la *Théorie esthétique* (GS VII), somme à laquelle il travaillait quand il mourut. Mon hypothèse d'interprétation est que l'œuvre peut être comprise dans son ensemble, en expliquant la critique musicale et littéraire par l'esthétique générale, cette dernière par la dialectique négative, et celle-ci par la dialectique de la raison (exposée dans *Dialektik der Aufklärung*, GS III). Contre le préjugé d'une œuvre fragmentaire, il faut, me semble-t-il, montrer le caractère de système de la pensée d'Adorno. Même si la genèse de cet édifice intellectuel est inséparable d'une profonde familiarité avec l'expérience musicale, même si le style d'Adorno est volontiers brisé et elliptique (intellectuellement atonal!), il semble que ses formulations relatives aux œuvres musicales s'expliquent par les formulations strictement philosophiques, et pas sans elles. On a souvent confondu le contenu négatif de l'œuvre d'Adorno avec sa forme de système. Si on s'étonne de voir mentionner une telle forme de système pour cette pensée, il faut rappeler l'opposition faite par Adorno lui-même (reprenant la distinction de d'Alembert) entre l'*esprit de système* et l'*esprit systématique*, pour défendre dans le système une forme dont la liquidation n'est pas légitime, et qui, même dépourvue de valeur critique à l'origine, s'en voit conférer par l'évolution catastrophique de la dialectique de la raison (ainsi l'individu, dans les écrits sur la société, se voit-il reconnaître une dignité paradoxale aussi).

Parmi les différentes «familles» de systèmes philosophiques, il me semble que celui d'Adorno ressortit à la «famille» *historiciste*, au sens où il reposerait sur une certaine perspective à propos de l'histoire. L'historicisme a fait l'objet du pamphlet de K. R. Popper, *Misère de l'historicisme* (Londres, 1955, et Paris, 1956, pour la trad. française). Quoi qu'on puisse penser d'un ouvrage présenté par son auteur comme une contribution à l'effort de guerre, on ne peut lui dénier le mérite d'avoir rappelé que les arguments fondés sur la marche du temps, le mouvement de l'histoire et

l'espérance d'un certain futur ne sont pas soustraits *par cela même* à la discussion philosophique. Cela dit, tentons de définir l'historicisme. La catégorie fondamentale qu'est l'histoire pour la pensée contemporaine a rarement fait l'objet d'une véritable thématisation. Il ne s'agit pas là seulement d'une preuve supplémentaire de la difficulté qu'on trouve à vouloir faire de «l'histoire immédiate» de la philosophie, mais bien plus profondément de quelque chose qui tient à l'historicisme, à savoir un certain refus de la conceptualité. Un certain rejet du conceptualisme classique peut trouver son «style» particulier de probation discursive en reconnaissant l'histoire comme catégorie fondamentale de l'ontologie. (De même par exemple que la vie pour le vitalisme ou l'action pour le pragmatisme).

Tout historicisme se compose d'une périodisation de l'histoire humaine; puis de l'assertion d'un facteur-agent responsable de la nécessité du mouvement d'une période à une autre; puis d'une prédiction-pronostic sur l'avenir, qui détermine un certain rapport à la période désignée comme présente. Dans ce cadre, les positions respectives des différents auteurs se définissent et par le contenu optimiste ou pessimiste du pronostic, et par la qualité naturaliste-matérialiste ou logique-idéaliste de l'agent décisif. Non sans un certain sourire, on pourrait dire que Marx et Gobineau représentent l'historicisme naturaliste à prédiction respectivement optimiste et pessimiste. Ma thèse est que la philosophie d'Adorno est un anti-hégélianisme au sens où elle serait un historicisme logique à prédiction pessimiste. Idéaliste parce que dès l'origine le mouvement même de la pensée est le facteur décisif du mouvement de l'histoire d'une période à une autre. Comme pour Hegel, une dialectique de la pensée constitue la phénoménologie de l'esprit, et par conséquent la pensée est obligée de se reconnaître elle-même dans le cours du monde où elle croyait penser son autre. Mais à l'opposé de l'optimisme de Hegel, cette reconnaissance oblige la pensée à récuser le *Weltgericht* de la *Weltgeschichte*, et à se retourner contre soi. C'est dans ce mouvement qu'elle devient *négative*. La dialectique de la raison (*Aufklärung*) est la totalité de cette catastrophe que la pensée veut conjurer en se retournant contre elle-même pour se nier.

La négativité même de la dialectique négative est négation de la dialectique de la raison. Cette dernière est exposée pour la première fois par Adorno et Horkheimer dans *Dialektik der Aufklärung* (GS III) en 1947, livre qui vient répondre aux questions posées par Horkheimer dès 1944 à propos de la raison, dans

Eclipse of Reason (Oxford, 1947) en particulier, écrit dans lequel Horkheimer reconsidère tout le marxisme critique qui était le sien jusqu'alors, au profit d'un certain retour à l'idéalisme, les faits sociaux étant interprétés dans leur dépendance à l'égard de l'histoire intellectuelle et non l'inverse. Longtemps avant Michel Foucault, les deux auteurs interrogent le rapport de la raison à son autre: magie, mythe, peur et folie d'une part, force, domination et soumission d'autre part. Loin de se retrouver toujours-déjà présente en son autre comme dans la dialectique de Hegel, la raison doit reconnaître *en elle-même* la présence de son autre, par un mimétisme originel défaisant toute réflexion et toute différence, toute distance. Le mimétisme étant le contraire de la réflexion, ce mimétisme entraîne la négation de la magie à être une nouvelle magie, la négation du mythe un nouveau mythe, la négation de la domination une nouvelle domination... jusqu'au monde parfaitement administré qui est aussi celui des camps d'extermination. Alors que la *Phénoménologie de l'esprit* se ferme sur une allusion poétique à l'infini «Geistesreich», c'est la catastrophe nazie que les deux auteurs veulent mettre au terme de leur dialectique de la raison. La dialectique négative veut conjurer un tel sort, dissiper le sortilège dans lequel la raison perdue ne se retrouve pas.

A la fin de l'introduction de *Negative Dialektik* (Francfort, 1966, GS VI), Adorno écrit que la philosophie est le prisme qui permet de capter «la couleur ineffaçable qui vient de ce qui n'est pas» (GS VI/66). L'image dit bien que l'objet de la dialectique négative est en opposition à tout ce qui est, et dans une philosophie aussi dialectique, à tout le devenir. Par défiance de soi, la pensée négative doit considérer toute positivité comme tabou, et sur le modèle de la dernière philosophie de l'histoire de Walter Benjamin, s'interdire tout espoir pour espérer vraiment (c'est aussi le contenu de vérité de la plainte de Carmen). La critique que porte la dialectique négative sur la dialectique de la raison ne soutient donc pas de «nouvelles» valeurs. Son intervention est toujours *immanente* à la dialectique de la raison elle-même, et oppose à la catastrophe les valeurs originelles de l'*Aufklärung* qui se sont retournées en leur contraire. Si seul ce qui, objet d'une promesse de la raison, aurait dû venir mais s'est dérobé, devait être rappelé, le tabou de la positivité empêche la dialectique négative de sortir de la critique des fausses positivités. De Proust, Adorno dira, ce qui vaut aussi pour lui-même, que «sa sensibilité lui fait percevoir le mensonge, donc la vérité» (GS XI/205). Au lieu de recommencer toujours la réaffirmation des «Lumières»,

en pensant que ce sont toujours les mêmes «ombres» qui s'opposent à elles, la dialectique négative met en question l'idéal supposé inaltérablement lumineux en lui-même, en le confrontant au monde «éclairé». Mais cette négation encore une fois se refuse au recours des irrationalismes à un «autre» — mythique! — de la raison: vie, sentiment, volonté de puissance, intuition, etc. C'est au contraire la raison elle-même qui doit être «revisitée», car les ombres sont *en elle*, la critique qu'elle portait contre le mythe et contre la violence ayant déjà mimétiquement tous les caractères de son contraire. Cette négation de la raison par elle-même est presque au-dessus des forces des pauvres sujets, saisis par la dialectique de la raison, comme les compagnons d'Ulysse insensibilisés au chant des sirènes. La dialectique négative va rencontrer sur son chemin les véritables négations de ce qu'est devenu tant le monde des objets que la subjectivité. Ce sont les œuvres d'art. Telle est l'articulation de la dialectique négative et de la théorie esthétique: «Les œuvres sont vivantes en tant qu'elles parlent d'une manière qui est refusée aux objets naturels et aux sujets qui les produisent» (GS VII/14-15).

La théorie esthétique d'Adorno n'est pas plus une exaltation de l'art moderne (un expérimentalisme «permissif») qu'une «poétique» visant l'essence formelle des œuvres d'art en se refusant à toute considération de «goût». Sa théorie esthétique est fidèle à cette ambition de la philosophie allemande classique, qui se proposait d'élucider les conditions du jugement esthétique, autrement dit elle ne conteste ni ne refuse une certaine délimitation de ce qui est art et de ce qui ne l'est pas, de ce qui est beau et de ce qui ne l'est pas. La définition d'un ensemble d'œuvres d'art par une détermination formelle (le genre) ou matérielle (le lieu), du type de celles qui servent à des études comme l'histoire de l'art ou l'histoire littéraire pour définir leurs champs d'étude, n'entre pas du tout dans le propos de la théorie esthétique d'Adorno. Celle-ci cependant s'oppose à l'esthétique classique en soulignant le caractère éminemment historique de la qualité artistique d'une œuvre, qualité qui ne lui appartient pas en propre de manière inaliénable, et qui par conséquent ne peut pas être l'objet d'un jugement de «goût» établi définitivement. «Les œuvres importantes font apparaître constamment de nouvelles couches, elles vieillissent, se refroidissent, meurent» (GS VII/14). L'historicisme sous-jacent nous rappelle que la destinée des œuvres d'art n'est pas indépendante de la dialectique de la raison: Adorno dit même que les grandes œuvres semblent attendre une rédemption historique.

L'œuvre d'art en effet recèle le paradoxe d'être *autonome* (refus de la théorie du «reflet» de la société, mais aussi de «l'expression» des conflits psychologiques de son auteur), mais de ne tirer sa beauté et son contenu que de l'*altérité* (dans les «matériaux» comme dit Adorno, mais aussi les genres, les éléments jusqu'aux plus infimes parfois) dont elle se charge. «Analyser des œuvres d'art signifie essentiellement prendre conscience de l'histoire immanente emmagasinée en elles» (GS VII/132). Faut-il dire que cette «histoire» se confond ici avec la dialectique de la raison? Si dès lors l'œuvre d'art contemporaine est de caractère sombre, c'est que «pour subsister au milieu des aspects les plus extrêmes et les plus sombres de la réalité, les œuvres d'art qui ne veulent pas se vendre à titre de compensation doivent se faire semblables à eux» (GS VII/66). C'est là dans les œuvres d'art l'élément mimétique, par lequel elles s'affirment éminemment historiques, insérées dans la dialectique de la raison, mais autonomes par leur loi formelle propre, qui ressaisit les contenus marqués par la *mimesis* en une nouvelle totalité, qui réalise à sa façon cette unité du sujet et de l'objet, promesse de la connaissance désormais hors de portée du sujet.

Les œuvres d'art parlent: leur inaliénable caractère de langage leur confère leur *contenu de vérité* (*Wahrheitsgehalt*, GS VII/192 sq.), qui est cependant irréductible au «message» aisément identifiable de l'œuvre. Le contenu de vérité peut même résider dans l'inachèvement d'une œuvre, trace manifeste de son impossibilité, de son infinité, de sa difficulté, etc. Ce contenu de vérité ne se confond pas plus avec les intentions ou les idées de l'auteur: il y a dans la dialectique de l'œuvre une ruse de la raison qui peut retourner l'intention de l'auteur en son contraire. Adorno écrit que «le contenu de vérité est la solution objective de l'énigme de toute œuvre particulière. En exigeant la solution, l'énigme renvoie au contenu de vérité» (GS VII/193). Par là on voit d'abord que cette «solution» de l'énigme n'est pas une explication subjective, une interprétation, mais qu'elle habite l'œuvre d'art elle-même. Puis également que c'est l'énigme qui est première, et que le contenu de vérité lui est relatif. Adorno dit encore que le sens des œuvres d'art n'est en rien diminué par la perte du code qui avait présidé à leur édification. Comparant l'œuvre à une écriture: «Le caractère d'énigme survit à l'interprétation qui obtient la réponse» (GS VII/188). Ce caractère énigmatique provient de ce que les œuvres d'art «partagent avec les énigmes l'ambiguïté du déterminé et de l'indéterminé» (*ibid.*), possédant par là cet

accès à l'indéterminé qu'Adorno donnait comme programme à la philosophie dans la dialectique négative. L'œuvre d'art qui permet à l'indéterminé d'apparaître énigmatiquement au sein du déterminé sans s'y réduire peut devenir l'inatteignable utopie d'une connaissance réconciliée.

Dotée par la théorie esthétique d'une totalité formelle, d'un contenu de vérité relatif à son caractère d'énigme, l'œuvre d'art est saisie d'une quasi-subjectivité, par opposition au sujet individuel dépossédé par la *mimesis* de l'altérité. «Fantôme» de la subjectivité, l'œuvre d'art énigmatique se charge de toute la négation du destin dont l'individu s'est déchargé. La théorie esthétique elle-même peut se comparer à une coupole de théâtre, dont Adorno dit dans sa *Naturgeschichte des Theaters* qu'elle «contient la promesse que rien de ce qui se passe ici ne sera oublié, que tout un jour nous reviendra en écho [...], pour nous accueillir dans la voûte d'un espace désormais fini» (GS XVI/320).

Christophe CALAME.

NOTE

[1] Les références sont données au texte allemand, mais les traductions sont tirées (parfois légèrement remaniées) de: 1) *Dialectique négative*, trad. Coffin et al., Paris, Payot, «Critique de la politique», 1978; 2) *Théorie esthétique*, trad. Jimenez, Paris, Klincksieck, «Collection d'esthétique», 1974; 3) *Quasi una fantasia*, trad. Leleu et al., Paris, Gallimard, «Bibliothèque des Idées», 1982; 4) *Notes sur la littérature*, trad. Muller, Paris, Flammarion, 1984.