

## L'OEUVRE D'ART ET LA REPRODUCTIBILITÉ TECHNIQUE

Edouard Aujaleu  
Lycée Clémenceau et IUFM  
Montpellier

« Sous le règne du principe de rendement, l'art oppose aux institutions répressives l'image de l'homme en tant que sujet libre ; mais dans les conditions de l'aliénation, l'art ne peut présenter cette image de la liberté que comme négation de l'aliénation. »<sup>1</sup>

Les capacités de reproductibilité technique de l'ère industrielle ont bouleversé à la fois notre perception des oeuvres du passé et les processus mêmes de la création artistique. On peut s'en inquiéter et regretter qu'un tableau de Vermeer serve à vendre des produits laitiers et qu'un fragment de la *Flûte enchantée* contribue à la promotion d'un quelconque détergent. N'ayant rien à envier aux grandes surfaces de la consommation de masse, les rétrospectives médiatisées proposent aux chalands des produits dérivés, faute de rendre possible l'acquisition des oeuvres. A cette morosité conservatrice, on opposera l'enthousiasme inconditionnel des thuriféraires des nouvelles techniques pour qui la moindre production d'ordinateur est un événement inouï.

Au risque de la technique, l'art perd-il son sens ? Les voies de la régression dans l'abêtissement des masses et celles du surgissement de potentiels de liberté sont-elles clairement distinctes ? Entre l'art consommable et l'art « autonome », y a-t-il une antinomie irréductible ?

Le débat théorique engagé dans les années 30 entre Walter Benjamin et Théodor Adorno, sur la question de l'art à l'âge technique, peut nous fournir des éléments de réponse.

### **L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique**

Dans cet essai de 1936, sous l'influence de B. Brecht, la perspective de Benjamin se veut clairement marxisante. Toutefois, il ne s'agit plus simplement d'analyser le mode de production capitaliste mais les transformations des domaines culturels. Son objet peut être formulé ainsi : quelles thèses peut-on émettre sur les « tendances évolutives de l'art dans les conditions présentes de la production »<sup>2</sup> ? Fidèle à l'esprit d'une pensée critique, voire militante, Benjamin tient à la valeur combative d'une telle réflexion. Sa prétention n'est pas d'énoncer ce que doit être l'art prolétarien dans une société sans classe, mais de construire une théorie de l'art dont les concepts soient utilisables pour « formuler des exigences révolutionnaires dans la politique de l'art ».<sup>3</sup> Les concepts de l'ancienne théorie esthétique : la

---

<sup>1</sup> Th. Adorno, *Die gegängelte Musik*, Der Monat V, p. 182.

<sup>2</sup> W. Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, trad. M. de Gandillac, in *Essais 2*, Denoël/Gonthier, 1971, p. 88.

<sup>3</sup> *Idem*.

création, le génie, la valeur d'éternité, le mystère, sont totalement récusés, car il n'est pas question de constituer un système d'évaluation esthétique des oeuvres d'art, mais d'élaborer une théorie politique de l'art.

### ***La reproductibilité technique***

Pour Benjamin, la « reproductibilité technique » est le concept clé d'une compréhension de l'art moderne. De la fonte des bronzes antiques à la lithographie, en passant par les diverses formes de gravures et l'imprimerie, l'histoire de l'art est jalonnée par le développement de la reproduction. Mais, la modernité voit s'accomplir une double rupture : la lithographie fait entrer l'image dans l'actualité quotidienne des journaux et la photographie décharge

la main de la tâche artistique au profit de « l'oeil fixé sur l'objectif ». La technique introduit à la fois une transformation de notre regard et un changement de notre rapport au temps. A l'éternité, elle substitue l'actualité, à la durée, l'instant ; le rythme accéléré de la reproduction des images, que le cinéma ne fait qu'amplifier, suit la cadence des paroles. Si l'image traditionnelle se caractérisait par l'unicité et la durée, la reproduction est fugacité et répétition.

Le phénomène de reproductibilité prend un double sens : les techniques de reproduction modifient la réception des oeuvres du passé, mais surtout les nouvelles techniques de production d'images et de sons s'imposent comme des formes nouvelles d'art : la photographie et le cinéma sont, si l'on peut dire, reproductibles par essence et non par accident. La technique entraîne à la fois la suppression de l'unicité de l'oeuvre d'art et la perte par l'individu de son unicité identifiable dans l'ère de la masse. La technique de la caméra rend possible la destruction de l'espace intérieur et de la faculté subjective de perception spatio-temporelle de l'individu.

La reproduction technique ruine l'idée même d'authenticité, c'est-à-dire l'ici et le maintenant de l'oeuvre, l'unicité de sa présence. Mais il faut souligner l'aspect récent d'une telle valeur que la science historique et les analyses physico-chimiques ont contribué à renforcer. Benjamin convient lui-même que, pour l'homme du Moyen Age, une vierge peinte ou sculptée n'est pas « authentique ». C'est le XIXe siècle qui inventera le culte de l'attribution. Mais la dévaluation de l'authenticité de l'oeuvre d'art est essentiellement l'effet d'une transformation du regard et de la réception. Par de nouveaux procédés, angles de vues, agrandissements, ralentis, la technique de la caméra surpasse la vision naturelle et introduit un progrès de connaissance. La reproduction transporte l'oeuvre à domicile ; elle rapproche l'oeuvre du spectateur ; elle confère à l'oeuvre une actualité qui menace son pouvoir de témoignage historique et la détache du domaine de la tradition. La reproductibilité est la technique de l'âge des masses.

### ***Le déclin de l'aura***

Ce changement de mode perceptif est l'expression de transformations sociales ; Benjamin le nomme d'une formule devenue célèbre : le déclin de l'aura. Qu'est-ce que l'aura ? « On pourrait la définir comme l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. » Et Benjamin recourt à l'exemple d'un objet naturel pour illustrer son propos : « Reposant l'été, à l'heure de midi, suivre à l'horizon la ligne d'une chaîne de montagnes ou une branche qui jette son ombre sur celui qui repose, c'est respirer l'aura de ces montagnes ou && cette branche ».<sup>4</sup>

Proximité et distance sont des catégories de l'intersubjectivité ; la perceptibilité, c'est à la fois percevoir et être perçu. Dans son essai Sur quelques thèmes baudelairiens, Benjamin analyse plus précisément cette expérience perceptive : « L'expérience de l'aura repose sur le transfert,

---

<sup>4</sup> Id., p. 94.

au niveau des rapports entre l'inanimé - ou la nature - et l'homme, d'une forme de réaction courante dans la société humaine. Dès qu'on est - ou qu'on se croit - regardé, on lève les yeux. Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux ».<sup>5</sup>

S'il n'est point de regard qui n'attende une réponse de l'être auquel il s'adresse, l'unicité de l'acte perceptif est une réponse de la chose au regard porté sur elle. Sentir l'aura d'une oeuvre, c'est sentir sa propre unicité. L'expérience auratique est celle d'un monde où l'objectivité et l'intersubjectivité ne sont pas encore séparées.

La montée de la société de masse favorise le déclin de l'aura par le développement de la tendance à « rendre les choses spatialement et humainement plus proches de soi » et de la maîtrise de l'unicité de tout donné. La perception moderne est une aptitude à « sentir ce qui est identique dans le monde »<sup>6</sup>, elle est corrélative d'un monde où règne la statistique. Le spectateur de cinéma ne perçoit l'acteur qu'au travers des mouvements de l'appareil ; il prend la même attitude que l'appareil : « il fait passer un test ». La prise de vue cinématographique est l'analogie d'une épreuve d'orientation professionnelle. Quelques années plus tard, dans *La dialectique de la raison* (1944) Horkheimer et Adorno analyseront la modernité en termes de domination de la raison instrumentale comme réduction du donné à l'unité, susceptible d'être l'objet d'un calcul.

Ce déclin de l'aura est perçu positivement par Benjamin selon trois motifs : esthétique d'abord, par la substitution d'une vérité des oeuvres à l'artificialité, éthique et politique ensuite, par l'ouverture aux masses des oeuvres primitivement destinées à des privilégiés, anthropologique enfin, par la métamorphose d'une perception essentiellement culturelle en un intérêt cognitif. La perspective esthétique est surtout présente dans la *Petite histoire de la photographie*. L'aura des premières photographies n'était due qu'à des limites techniques, à « ce cercle de vapeur que parfois enserme, de façon belle et significative, l'ovale à présent démodé de la découpeure ».<sup>7</sup> L'aura bourgeoise se nichait dans les plis des redingotes et des lavallières. La nouvelle photographie, dont Atget est l'initiateur, s'ouvre aux choses mêmes par la précision, elle introduit la libération de l'objet par rapport à l'aura. Des rues vides, sans atmosphère, des détails, « tantôt un morceau de balustrade, puis la cime dénudée d'un arbre dont les branches s'entrecroisent de multiples manières autour d'un réverbère, tantôt un mur de refend ou un candélabre avec une bouée de sauvetage portant le nom de la ville » ; cette photographie « ouvre ce champ libre où toute intimité cède la place à l'éclairement des détails ».<sup>8</sup> Mais plus qu'esthétique, cette transformation est politique.

L'aura des oeuvres du passé tenait à leur enracinement magico-religieux. L'oeuvre culturelle c'est celle qui est à la fois proche et lointaine, présente mais inapprochable. Dans la pénombre des temples et des églises, les oeuvres se manifestent en se voilant. Mais dès la Renaissance, la beauté se met au service de la réalité profane. La destruction de l'aura est contemporaine de la montée de la sécularisation, elle accompagne le mouvement de l'histoire dans le processus que M. Weber avait désigné sous l'expression de « désenchantement du monde ». La fonction de l'art devient politique et non plus rituelle. L'art échappe désormais au domaine de la belle apparence. Benjamin voit dans l'art non auratique une puissance d'instruction mais qui se paie de l'abandon de sa dimension proprement esthétique. Dans l'art moderne, la valeur d'exposition remplace la valeur culturelle et, à la suite de Brecht, Benjamin ne voit dans la fonction « artistique » des oeuvres qu'un effet secondaire. Cette abolition de la distance dans l'art moderne, saluée comme progressiste par Benjamin, peut nous apparaître, avec le recul du

---

<sup>5</sup> W. Benjamin, Sur quelques thèmes baudelairiens, in Essais 2, p. 187.

<sup>6</sup> W. Benjamin, *L'oeuvre d'art...*, p. 95.

<sup>7</sup> W. Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, in Essais 1, p. 158.

<sup>8</sup> Id., p. 160.

temps, comme teintée d'illusion. L'homme de la rue, pense Benjamin, peut aussi se voir au cinéma, dans les actualités filmées et il peut écrire dans les journaux par l'entremise, du courrier des lecteurs ; ainsi « la compétence littéraire... devient un bien commun ».<sup>9</sup> Cet utopisme culmine dans sa critique d'A. Huxley, qualifié d'anti-progressiste, parce qu'il écrivait que « Dans tous les arts, aussi bien en chiffres absolus qu'en valeurs relatives, la production des déchets est plus forte qu'autrefois ; et il en sera ainsi tant que les gens continueront à consommer, hors de toute proportion, textes, images et disques ».<sup>10</sup>

La perte de l'aura ne s'est pas faite sans résistance. Les photographes des années 1880, ceux du « modern style », tentaient de recréer l'illusion auratique par les artifices de la retouche et du gommage. Les premiers théoriciens du cinéma, dont Abel Gance, pour justifier son appartenance au monde de l'art, s'efforçaient de le rattacher au culturel, au merveilleux, au surnaturel. Quant la théorie de l'art pour l'art, elle n'est, pour Benjamin, que la manifestation d'une cécité au mouvement historique du déclin de l'aura. L'idée d'un art pur n'est qu'une théologie négative de l'art.

### ***Le cinéma et l'art du « choc »***

Pour Benjamin, le cinéma est l'art matérialiste par excellence. Toutefois, dans ses remarques, perçoit la conscience d'une dualité de l'art cinématographique, au service de l'industrie capitaliste, comme aussi critique des anciennes conceptions de l'art et parfois critique des rapports sociaux, voire du statut même de la propriété.

Du théâtre au cinéma, l'acteur perd son aura par substitution de l'appareil au public. Cette perte se compense par la construction, hors studio, de sa personnalité et le culte de la vedette « se réduit au charme faisandé de sa valeur marchande ».<sup>11</sup> Par la diffusion massive de son discours et de son image, l'homme politique partage avec l'acteur cette proximité avec le public. L'appareil opère une sélection dont la vedette et le dictateur sortent vainqueurs.

Mais ce qui fait la valeur progressiste du cinéma, c'est sa valeur d'instruction, il opère un approfondissement de l'aperception en isolant les éléments constitutifs de la réalité. Grâce à ses multiples procédés, la réalité nous paraît plus complexe que dans la saisie immédiate. « Grâce au cinéma - et c'est là une de ses fonctions révolutionnaires -, on pourra reconnaître dorénavant l'identité entre l'exploitation artistique de la photographie et son exploitation scientifique, le plus souvent divergentes jusqu'ici ».<sup>12</sup>

Le cinéma nous ouvre même le champ de l'inconscient instinctif, il est l'art de l'âge analytique. L'analogie du chirurgien et du mage permet de comprendre cette fonction cognitive. Le caméraman est un chirurgien qui explore

en profondeur la trame du donné ; la technique permet de pénétrer de la façon la plus intensive au cœur même du réel. En revanche, le peintre traditionnel comme le mage, observait une distance naturelle entre la réalité donnée et lui-même.

La reproductibilité technique modifie l'attitude des masses vis-à-vis de l'art, elle suscite un comportement progressiste où « le plaisir du spectacle et l'expérience vécue correspondante se lient, de façon directe et intense, à l'attitude du connaisseur ».<sup>13</sup> Alors que l'attitude conventionnelle n'est qu'une jouissance sans critique. Lorsque la signification sociale de l'art diminue, s'établit un divorce entre l'esprit critique et la conduite de jouissance.

La perte de l'aura dans le cinéma fut anticipée par les avant-gardes. Devant le poème dadaïste, « salade de mots », et face aux collages, on n'a pas le loisir de se recueillir et de porter un

---

<sup>9</sup> W. Benjamin, *L'œuvre d'art...*, p. 110.

<sup>10</sup> Id., p. 110, note 1.

<sup>11</sup> Id., p. 111.

<sup>12</sup> Id., p. 112.

<sup>13</sup> Id., p. 113.

jugement esthétique. Le produit devient objet de scandale et de diversion contre la contemplation bourgeoise. L'oeuvre se fait choc. Le cinéma ira plus loin : « Par sa technique, le cinéma a délivré l'effet de choc physique de la gangue morale où le dadaïsme l'avait en quelque sorte enfermé ».<sup>14</sup>

Dans son essai sur Baudelaire, Benjamin reviendra sur cette expérience du choc qu'il situe au coeur du travail du poète des *Tableaux parisiens*. L'angoisse des foules où les déplacements de l'individu sont conditionnés par une série de chocs et de heurts, nos rapports aux machines sous tendus par le dressage, les rythmes de la production sur les chaînes de l'usine font de l'existence moderne une expérience de la « saccade », du « coup » et de l'automatisme. Benjamin voit en Baudelaire celui qui « a décrit le prix que l'homme moderne doit payer pour sa sensation l'effondrement de l'aura dans l'expérience vécue du choc ».<sup>15</sup> Cette expérience est à la base du mode de réception du spectateur de cinéma. « La perception traumatisante a pris valeur de principe formel ».<sup>16</sup> Dans l'art de masse transformé par la technique, Benjamin voit un remède à la destruction psychique des hommes par la société industrielle, un vaccin contre les tensions provoquées dans la foule par le mode de vie techniquement rationalisé.

Mais la technique moderne n'est pas obligatoirement progressiste, elle peut être un instrument de soumission des masses. Benjamin est forcé de constater que la reproductibilité technique peut se mettre, dans le fascisme, au service d'une religion politique et opérer par là même une esthétisation de la politique. Marinetti, le chantre du futurisme, ne voyait-il pas dans la guerre la suprême beauté ? La réponse de Benjamin, empruntée à un marxisme orthodoxe, nous paraît bien décevante : c'est la paralysie du régime de propriété qui explique ce détournement de la technique. A l'esthétisation de la politique est opposée l'injonction de politiser l'art qui laisse la porte ouverte à tous les « réalismes engagés ».

L'essai sur l'oeuvre d'art mêle à la fois une grande lucidité sur les transformations modernes de la production et de la réception artistique et une illusion progressiste que ne manqua pas de souligner Adorno.

## **L'industrie culturelle et l'art autonome**

En date du 18 mars 1936, de son exil new yorkais, Adorno écrit à Benjamin ses réactions à la lecture du texte de l'Essai. Ses divergences sont fondamentales et même vives ; ne reproche-t-il pas à son ami un manque d'esprit dialectique - ce qui est un comble pour un penseur critique. A Benjamin, Adorno accorde le primat de la technologie dans l'art contemporain et son rôle dans la désacralisation de l'art. Mais en attribuant, « sans plus de façon », le concept d'aura magique à l'oeuvre d'art autonome et lui assignant de fait un rôle conservateur, il liquide toute idée d'autonomie de l'art. Or, c'est dans cette autonomie que réside la liberté et la puissance critique de l'art. Le défaut dialectique de Benjamin dans son analyse de l'oeuvre d'art autonome tient à ce qu'il méconnaît « l'expérience élémentaire... que l'application la plus rigoureuse de la loi technologique de l'art autonome a précisément pour effet de transformer ce dernier, et qu'au lieu de l'ériger en tabou ou de le fétichiser, elle le rapproche de l'état de liberté, de ce qui est consciemment productible, faisable ».<sup>17</sup> Adorno songe ici à la nouvelle musique, celle de Schönberg, qui est manifestement peu auratique, mais aussi peu directement accessible aux masses. Il est encore plus réservé sur la question du cinéma comme modèle d'art non auratique. Le spectateur réactionnaire ne devient pas un

---

<sup>14</sup> id., p. 120.

<sup>15</sup> W. Benjamin, *Sur quelques thèmes...*, p. 194.

<sup>16</sup> Id., p. 170.

<sup>17</sup> Lettre d'Adorno à Benjamin, in W. Benjamin, *Ecrits français*, Gallimard, 1991, p. 135.

spectateur d'avant-garde à la seule vue d'un film de Chaplin, et l'industrie hollywoodienne ne peut que le conforter dans une attitude de simple adhésion à la société. Le sens de la missive se résume dans ces lignes : « Ce que je réclamerais serait en somme un **plus** de dialectique. D'un côté, une dialectisation radicale de l'oeuvre d'art "autonome", se transcendant par sa technologie propre en une oeuvre programmée ; de l'autre, une dialectisation plus poussée encore de l'art consommable dans sa négativité, que sans doute vous ne méconnaissez pas, mais que vous caractérisez à l'aide de catégories relativement abstraites... sans la traquer jusque dans son fond d'irrationalité immanente ».<sup>18</sup>

De *La dialectique de la raison* à la *Théorie esthétique*, Adorno n'aura de cesse de prendre ce jugement comme base de sa réflexion. Comment l'art est-il possible dans un monde désenchanté ? Dans le monde administré, soumis à la rationalité technique, la sphère de l'esthétique n'échappe pas au processus d'intégration. Si l'art est liberté, c'est-à-dire émancipation vis-à-vis de la réalité empirique et proposition d'un univers différent - donc dénonciation du monde présent et protestation radicale contre lui -, alors l'art a perdu son autonomie dans le monde contemporain, il est intégré au circuit de la marchandise.

### *L'« entkünstung »<sup>19</sup> de l'art et l'industrie culturelle*

Par « industrie culturelle », Adorno entend l'exploitation systématique et programmée des biens culturels à des fins commerciales. Dans cette sphère, l'oeuvre d'art ne fait que remplir un désir social.

L'univers moderne de l'industrie culturelle se caractérise tout d'abord par son aspect unitaire : les films, les émissions de radios, les magazines constituent un système qui confère à tout un air de ressemblance. La standardisation et la production en série répondent à des critères techniques de production et de reproduction. Le cliché devient l'ossature de base de toute production médiatique : « Dès le début d'un film, on sait comment il se terminera, qui sera récompensé, puni, oublié ; et, en entendant de la musique légère, l'oreille entraînée peut, dès les premières mesures, deviner la suite du thème et se sent satisfaite lorsque tout se passe comme prévu ».<sup>20</sup>

En second lieu, l'industrie culturelle réduit ses objets à deux effets de style : « Dans l'industrie culturelle, le concept de style authentique apparaît comme un équivalent esthétique de la domination... Les grands artistes n'ont jamais été ceux qui incarnaient le style le plus pur et le plus parfait, mais ceux qui, dans leurs oeuvres, utilisèrent le style pour se durcir eux-mêmes contre l'expression chaotique de la souffrance comme vérité négative ».<sup>21</sup> Le mensonge du style unifié et de l'oeuvre médiocre réside dans l'illusion d'une harmonie entre la forme et le contenu, l'individu et la société, le particulier et le général, alors que l'oeuvre d'art authentique traduit l'échec nécessaire de l'effort passionné vers l'identité.

Enfin, la fonction de l'industrie culturelle n'est plus la sublimation mais la répression. La production du sexuel en série s'accompagne d'une frustration croissante. Selon la jolie formule d'Adorno : « Les oeuvres d'art sont ascétiques et sans pudeur, l'industrie culturelle est pornographique et prude ».<sup>22</sup> Dès lors, s'amuser signifie ne penser à rien, oublier la souffrance même là où elle est montrée. Il s'agit d'une forme d'impuissance, de fuite, non pas devant la

---

<sup>18</sup> Id., p. 137.

<sup>19</sup> M. Jimenez, traducteur de la *Théorie esthétique*, propose le sens de : « perte par l'art de son caractère esthétique ».

<sup>20</sup> Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la raison*, trad. E. Kaufholz, Gallimard, 1974, p. 134.

<sup>21</sup> ) Id., p. 139

<sup>22</sup> Id., p. 149.

réalité, mais devant la volonté d'une résistance que cette réalité peut encore avoir laissé subsister en chacun. Les rapports de l'individu à l'oeuvre s'inversent. Avant le monde de «l'administration totale », le sujet s'oubliait lui-même devant l'oeuvre - c'est ce que Kant nommait la « libre faveur » et Hegel, la liberté vis-à-vis de l'objet. L'identification consistait à se rendre semblable à l'oeuvre. Dans le monde de l'industrie culturelle, on tend à rendre l'oeuvre semblable à soi-même. Le consommateur projette ses émotions sur ce qui lui est présenté. Un double processus caractérise donc l'« *entkünstung* » de l'art : d'une part, l'oeuvre n'est plus que le véhicule de la psychologie du spectateur et d'autre part, elle devient chose parmi les choses. La perte de l'aura n'est que la liquidation de l'art lui-même. On ne peut pas à la fois supprimer l'aura et vouloir l'art. La « valeur d'exposition » qui devait remplacer la « valeur culturelle » n'est qu'une « imago du processus d'échange ».<sup>23</sup> L'antithèse que Benjamin établit entre l'oeuvre auratique et l'oeuvre reproduite massivement néglige le négatif de cette dernière : « Le défaut de la grande théorie de la production de Benjamin est que ces catégories bipolaires ne permettent pas de distinguer entre la conception d'un art débarrassé jusque dans son fondement de l'idéologie et l'abus de la rationalité esthétique pour l'exploitation et la domination des masses ».<sup>24</sup>

### ***L'art nouveau et les avant-gardes***

Cette condamnation de l'art de masse n'implique pas un plaidoyer pour les formes d'art traditionnelles, mais la nécessité de repenser le sens de l'art autonome.

Contre l'industrie culturelle, Adorno plaide pour toute oeuvre de rupture qui est aussi une volonté d'émancipation. L'art nouveau dévoile le moment du réalisé, du fabriqué. Toute oeuvre est « *work in progress* », sur le modèle du *Finnegans Wake* de Joyce ; et dans l'oeuvre de Beckett, Adorno veut voir la vérité du nouveau qui se situe dans l'absence d'intention, de message et d'interprétation rationnelle. L'oeuvre nouvelle commande un nouveau rapport au temps : « Si l'art se débarrassait de l'illusion de la durée, s'il intégrait son caractère éphémère par sympathie pour le vivant éphémère, ce ne pourrait être qu'en vertu d'une conception de la vérité qui ne s'acharne pas à considérer celle-ci comme abstraite, mais prend conscience de son moyen temporel ».<sup>25</sup> La conception traditionnelle de l'oeuvre immortelle est construite sur le modèle de la propriété traditionnelle et sur la croyance en des absolus. Mais c'est en visant l'éphémère que l'oeuvre nouvelle a le plus de chance de durer. Le *Don Quichotte* de Cervantès a plus duré que les romans chevaleresques dont il ne voulait être, cependant, que la parodie éphémère.

Par son refus de l'intemporalité, l'art moderne ne saurait être antitechnique ou atechnique. Le progrès intra esthétique est lié au progrès des forces productives extra esthétiques. Contre Benjamin, Adorno ne renvoie pas la technicité du seul côté de l'art reproductible : « Est moderne l'art qui, d'après son mode d'expérience et en tant qu'expression de la crise de l'expérience, absorbe ce que l'industrialisation a produit sous les rapports de production dominants ».<sup>26</sup> L'art d'avant-garde mobilise la technique, mais en sens inverse de la domination. Sa teneur de vérité fusionne avec son contenu critique. Ainsi, au jazz, bien de consommation pour les masses dont les éléments formels sont préformés en vue de leur valeur d'échange, Adorno oppose la musique de Schoenberg où les contradictions sociales apparaissent dans le matériau musical comme des problèmes techniques : « Les dissonances qui effraient (les auditeurs) leur parlent de leur propre condition ; c'est uniquement pour cela qu'elles leur sont insupportables ».<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup> Th. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez, Klincksieck, 1974, p. 66.

<sup>24</sup> Id., p. 81.

<sup>25</sup> Id., p. 46.

<sup>26</sup> Id., p. 52.

<sup>27</sup> Th. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. H. Hildenbrand, Gallimard, 1962, p. 30.

Dans son analyse de l'aspect social de l'art, Adorno rompt avec la pure tradition marxiste. En effet, l'art n'est social ni à cause du mode de sa production dans laquelle se concentre la dialectique des forces productives et des rapports de production, ni par l'origine sociale de son contenu thématique ; il le devient beaucoup plus par la position antagoniste qu'il adopte vis-à-vis de la société, et il n'occupe cette position qu'en tant qu'art autonome. L'art ne se maintient en vie que par sa force de résistance sociale ; mais ce qui est social est son mouvement immanent contre la société et non sa prise de position manifeste. Cependant, avec le temps, s'accroissent les effets de neutralisation de la portée critique de l'oeuvre ; et celle-ci se trouve bien vite enterrée dans le Panthéon des biens culturels.

La médiation de l'art à la société par le contenu thématique est la plus superficielle - en témoigne l'impasse des divers réalismes. « Ce qui est décisif dans les oeuvres d'art sur le plan social revient à la part de contenu qui s'exprime dans leurs structures formelles ».<sup>28</sup> Ainsi, l'oeuvre de Kafka est bien plus forte que tout roman qui traiterait de la corruption des trusts industriels. L'opposition de la forme et du contenu est artificielle ; la forme est elle-même, selon la formule d'Adorno : « un contenu sédimenté ». La théorie adornienne est critique vis-à-vis d'une esthétique du contenu. Lorsque Marcuse oppose les « caractères déchirés » de l'art ancien : l'artiste, la prostituée, la femme adultère, le grand criminel, le proscrit, le guerrier, le poète maudit, Satan et le fou, aux formes modernes qui affirment l'ordre établi : la vamp, le héros national, le beatnik, la ménagère névrosée, le ganster ou le patron, il utilise l'art et la littérature comme de simples documents sociologiques réduits à leur contenu apparent. Contre Lukacs et les théoriciens du réalisme socialiste, Adorno ne pense pas que l'art puisse être apologétique. L'art ne peut être une simple célébration, mais aussi - et surtout - une protestation. La notion d'engagement ne saurait être employée sans ambiguïté à propos de l'art. L'oeuvre est à la fois plus et moins que la praxis : moins, car, en tant que tableau d'une humanité métamorphosée, elle renonce à la praxis pour la dénonciation passive ; plus, parce que cette distance vis-à-vis de l'empirie « dénonce la fausseté étroite et bornée de l'existence pratique ». Elle révèle l'échec d'une transformation véritable du monde.

### ***L'aporie de l'art***

Si l'art abandonne une part de son autonomie, il se livre au mécanisme de la société existante ; mais s'il reste strictement pour soi, il ne se laisse pas moins intégrer comme domaine innocent parmi d'autres. Telle est l'aporie de l'art. Le rapport de l'art à la praxis est celui de son effet social. Mais cet effet est indirect ; l'oeuvre d'art ne saurait prendre parti politiquement de manière directe, sous peine de perdre son autonomie. Le degré d'engagement pratique d'une oeuvre n'est pas seulement déterminé par elle-même, mais dépend du moment historique. C'est en ce sens que l'on peut comprendre l'effet politique des comédies de Beaumarchais ou l'utilisation idéologique de Wagner, mais aussi la déception de Brecht devant l'absence d'effet direct de son oeuvre. L'art ne saurait provoquer la révolution. L'oeuvre ne peut sortir de cette aporie, elle est constituée par elle. Quant à sa teneur de vérité, elle est toujours, en partie, énigmatique : « Les oeuvres d'art ne sont jamais ce qu'on voudrait qu'elles soient et démentent à chaque instant ce qu'elles voudraient être ».<sup>29</sup>

A l'art moderne, Adorno assigne une fonction essentiellement négative ; il ne peut être que « la promesse du bonheur qui se brise ». Son sens réside dans le refus de l'apparence de la réconciliation : « L'art n'exprime l'inexprimable, l'utopie, que par l'absolue négativité de cette image ».<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Th. Adorno, *Théorie esthétique*, p. 305.

<sup>29</sup> Id., p. 164.

<sup>30</sup> Id., p. 51.

Il est la conscience d'une époque qui conjugue la possibilité de l'utopie (dans l'état des forces productives, la terre pourrait être le paradis) et la possibilité de la catastrophe finale. L'esthétique négative d'Adorno se clôt sur un paradoxe. Si l'art est plus protestation que proposition, et manifeste par là son impuissance pratique, que devient l'espérance d'une société meilleure ?

« il est possible qu'à une société pacifiée, échoie à nouveau l'art du passé, aujourd'hui devenu le complément idéologique de la société conflictuelle ; mais le fait, alors, que l'art nouvellement apparu retournerait à la paix et à l'ordre, à la copie affirmative et à l'harmonie, serait le sacrifice de sa liberté. Il ne convient pas d'esquisser même la forme de l'art dans une société transformée ».<sup>31</sup>

La pratique artistique est une critique de la pratique technique dominatrice. Si l'utopie est la suppression de la domination, l'art n'a plus de raison d'être. Mais une utopie positive n'est pas pensable, elle n'est pas une nécessité historique. Comme l'écrivait Horkheimer : « L'histoire ne pose aucune tâche ni n'en résoud aucune. Il n'y a que des hommes réels qui agissent, qui surmontent des obstacles, qui peuvent arriver à diminuer le mal individuel ou général qu'eux-mêmes ou les forces de la nature ont créé. L'autonomisation panthéiste de l'histoire en un être substantiel unitaire n'est rien d'autre qu'une métaphysique dogmatique ».<sup>32</sup>

Si la souffrance est le contenu de la réalité humaine, si la positivité n'est que fausse réconciliation, l'art, comme expression de la liberté, ne saurait oublier la souffrance.

« Que deviendrait l'art en tant qu'écriture de l'histoire, s'il se débarrassait du souvenir de la souffrance, accumulée ? »<sup>33</sup>

## Un débat sans fin

En privilégiant la transformation du regard qu'instaurait la reproductibilité technique, W. Benjamin vouait l'art moderne à être l'instrument d'un dévoilement de la réalité aliénante au service d'une politique révolutionnaire. Plus dialecticien, Adorno repérait dans ces techniques un moyen d'aliénation des masses dans une jouissance sans recul. La valeur technique ne fait pas la valeur esthétique ; mais elle y contribue, pourrait-on ajouter.

Les portraits de Marilyn Monroe ou les images répétées des boîtes de soupe Campbell d'Andy Warhol manifestent la reproductibilité en l'exhibant explicitement. Mais peut-on dire qu'ils suggèrent une critique de la consommation plutôt que son exaltation ? L'oeuvre devient totalement ambiguë. Les images de synthèse qui sont censées nous proposer des mondes virtuels, peuvent n'offrir qu'un pauvre imaginaire, peuplé de mythes anciens. La musique rock peut aussi bien renfermer « autant de potentiels allant dans le sens de la démocratisation et d'une libération de l'imagination esthétique que de potentiels d'une régression culturelle ».<sup>34</sup>

Selon l'expression de J.-P. Séris : « l'événement technique est toujours porteur d'un effet de surprise ».<sup>35</sup> Mais cet effet d'innovation ne remplit pas toujours ses promesses. On mesurera,

---

<sup>31</sup> Id., p. 344.

<sup>32</sup> M. Horkheimer, Les débuts de la philosophie bourgeoise de l'histoire, trad. D. Authier, Payot, p. 112.

<sup>33</sup> Th. Adorno, Théorie esthétique, p. 344.

<sup>34</sup> A. Wellmer, Vérité, apparence, réconciliation, in Théories esthétiques après Adorno, présentées par R. Rochlitz, Actes Sud, 1990, p. 286.

<sup>35</sup> J.-P. Séris, La technique, P.U.F., 1994, p. 42.

peut-être, dans quelques années, les effets du traitement de texte sur la production romanesque.

Que l'art ait abandonné le monde de la belle apparence, il y a là un acquis irrémédiable. Le beau est passé du côté de la technique industrielle, du design et du fonctionnalisme. La grande série, reproductible à l'infini, dans l'architecture de fer et de verre, dans l'automobile ou l'avion, dans le mobilier, peut avoir sa beauté par l'adaptation des formes aux fonctions. Débarrassé de la beauté l'art peut s'adonner à la signification provocante ; mais cela n'est possible que dans une reprise des nouvelles potentialités techniques. Si l'ordinateur est stérile lorsqu'il compose à la manière de Mozart ou lorsqu'il construit un ersatz de Mondrian, il offre des ressources combinatoires impossibles jusqu'alors. Le refus des techniques, motivé par la peur de la domination technicienne, peut conduire l'artiste à une régression dans un bricolage minimaliste et stérile de fragments de déchets ou d'emballages éphémères.

La critique adornienne de l'industrie culturelle peut être interprétée comme un repli élitiste vers un art qui refuse la désacralisation de masse. Si elle est manifestement injuste vis-à-vis du jazz ou du cinéma, elle permet toutefois de comprendre la persistance de l'aura dans l'art autonome, aura qui n'est plus d'ordre religieux mais humain. L'homme est à lui-même ce proche et ce lointain dont la dissonance et l'irréconciliation se manifestent dans l'art ; mais c'est à la condition de faire du sentiment esthétique une expérience de l'effroi plus que de l'harmonie. Qui n'a point éprouvé à la fois de la fascination et de la répulsion devant les corps déformés des mises en scène cruelles de Francis Bacon et senti un effroi auratique au spectacle d'une « orange mécanique », vienne me démentir.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Cf. le film de Stanley Kubrick : Orange mécanique.