

L'art de masse pour transformer la société ?

APPORTS ADORNIENS À LA THÈSE DE WALTER BENJAMIN

C'est alors que Picasso
Qui passait par là comme il passe partout
Chaque jour comme chez lui
Voit la pomme et l'assiette et le peintre endormi
Quelle idée de peindre une pomme
Dit Picasso
Et Picasso mange la pomme
Et la pomme lui dit Merci
Et Picasso casse l'assiette
Et s'en va en souriant
Et le peintre arraché à ses songes
Comme une dent
Se retrouve seul devant sa toile inachevée
Avec au beau milieu de sa vaisselle brisée
Les terrifiants pépins de la réalité.

Jacques Prévert, « Promenade de Picasso », *Paroles*, 1944

Quel rapport entretiennent l'art et la réalité ? Le poète oppose ici la vie concrète à l'art classique du peintre de nature morte. *Quelle idée de peindre une pomme ?* – alors que la réalité terrifiante suit son cours hors de la toile. La onzième thèse de Feuerbach, celle qui enjoignait les philosophes à sortir de leur attitude contemplative à l'égard de la réalité¹, ne trouverait-elle pas ici résonance pour l'artiste ? Prévert l'invite à indiquer à l'homme, contre le monde pétrifié, la voie « d'un monde retrouvé [...] d'un monde sans savoir-vivre mais plein de joie de vivre² ». Ce n'est, à notre sens, rien d'autre qu'à ce même appel que se livreront les membres de l'école de Francfort³ dans leur œuvre de philo-

sophie esthétique : permettre une émancipation humaine par la culture et l'arracher à la barbarie du *monde totalement administré*⁴. Cette vocation passera alors par une analyse poussée du rapport entre l'art et le social, du devenir historique du secteur artistique et des modalités d'ouverture qu'il recèle vers l'accès à la vie authentique ; c'est-à-dire, en vertu de l'ancrage marxiste des auteurs envisagés, un rapport engagé au monde, mais marqué par « un lien » de l'homme à l'être « uniquement dans la qualité qu'il ressent⁵ ».

Nous nous attacherons dans ce court travail à rapprocher et à confronter les pensées sur l'art, son devenir et ses potentialités révolutionnaires de deux philosophes centraux du marxisme hétérodoxe, Walter Benjamin et Theodor W. Adorno. Pour ce faire, nous présenterons brièvement les thèses benjaminienes sur le déclin de l'aura dans l'œuvre d'art et sa massification, induits par la possibilité moderne de sa reproductibilité technique pour nous attarder ensuite sur les conclusions, relativement divergentes, que les deux philosophes peuvent tirer sur les implications politiques de ces évolutions historiques de l'art.

en tiendrons à une assimilation sans doute hâtive mais plus commode dans une contribution de cette faible ampleur.

4. Dans une vision hégélienne toute renversée, Adorno et Horkheimer insistèrent sur cette vision assombrie de l'histoire universelle. Le développement, dialectique, de la Raison suit un cheminement négatif – n'en déplaise aux optimismes hégéliens et marxistes. L'aboutissement du *devenir-monde* de la Raison ne serait finalement que le sacre de l'irrationnel et de l'asservissement humain. Dans ses *Minima Moralia*, Adorno, presque visionnaire, l'exprimait de la sorte, en évoquant la Shoah comme instrumentalisation complète de la Raison au service de la destruction de l'homme par l'homme : « J'ai vu l'Esprit du monde », non pas à cheval mais sur les ailes d'une fusée et sans tête, et c'est là une réfutation de la philosophie de l'histoire de Hegel ». Theodor W. ADORNO, *Minima moralia : réflexion sur la vie mutilée*, Paris, Éditions Payot, 1991, p. 72.

5. Ludwig FEUERBACH, *Essence du Christianisme* (1841), trad. fr. Jean-Pierre Osier, Paris, Gallimard, « Collection Tel », 1992, p. 320.

1. Les thèses sur Feuerbach sont une série de onze courtes notes philosophiques rédigées par Marx. Celles-ci ont été publiées après sa mort par Engels. La onzième, la plus connue sans doute, postulait que « les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde de différentes manières, ce qui importe, c'est de le transformer ».

2. Jacques PRÉVERT, *Paroles* (1946), Paris, Gallimard, « Collection folio », 1972, p. 245.

3. Afin de ne pas alourdir inutilement le texte nous ne nous attarderons pas sur la question de savoir dans quelle mesure les personnalités philosophique et historique de Walter Benjamin peuvent être rattachées à l'école de Francfort. Considérant la relative proximité théorique et humaine de cet auteur avec les membres de l'IRS francfortois, nous nous

La théorie esthétique comme philosophie de l'art

La vocation de Benjamin à produire une théorie de l'art qui puisse satisfaire « les exigences révolutionnaires dans la politique de l'art¹ » le contraint à une sortie des catégories classiques de la théorie esthétique traditionnelle, nourrissant selon lui les desseins fascistes. L'analyse de l'œuvre d'art centrée sur elle-même comme contenu se suffisant à lui-même et né de toute éternité, d'un acte génial et inspiré, porterait le risque autoritaire. Cette immanentsation de la signification de l'œuvre, présente dans l'ensemble de la théorie esthétique traditionnelle, procède d'un mouvement faux. Les concepts tels que ceux de génialité par exemple, conduisent « à l'élaboration des faits dans un sens fasciste² ». Il importe selon Benjamin de réinscrire toute théorie de l'art dans un mouvement philosophique sur son histoire et ses conditions sociales de production.

La société et l'art

L'art naît en effet dans des conditions sociales, historiques et techniques structurantes qui doivent être prises en compte. Benjamin pense que l'œuvre révèle essentiellement la société qui la produit ; elle est en ce sens le reflet superstructurel des conditions sociales de l'infrastructure économique de la société, dans la lignée de la critique marxiste des idéologies la plus classique. Mais les Francfortois vont plus loin : l'œuvre « révèle jusque dans sa structure et sa forme un contenu social et idéologique³ ». En effet, la théorie marxiste de l'antériorité causale de l'infrastructure sur la superstructure relève d'un certain simplisme. L'œuvre est l'incarnation de la pratique sociale humaine, elle a donc valeur de symptôme de la société qui la crée et doit être étudiée pour elle-même, en tant que pièce dans l'enquête sur la structure sociale qui la produit.

1. Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *Œuvres III*, trad.fr. M. de Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 69.

2. *Idem*.

3. Atelier d'esthétique, « L'esthétique dans la mouvance de l'école de Francfort » in *Esthétique et philosophie de l'art : repères historiques et thématiques*, Bruxelles, De Boeck, « Le Point Philosophique », 2002, p. 171.

Adorno, dans sa caractérisation de l'art comme « historiographie inconsciente de [son] époque⁴ » ne dit pas autre chose : l'art est le fruit de la volonté d'expression des conditions certes économiques, mais aussi sociales, historiques et techniques, de son époque. Il dépasse cependant cette seule caractérisation contextuelle, et c'est là qu'il ne peut être admis comme seul reflet de l'infrastructure. L'art grec nous serait en effet incompréhensible s'il n'était que l'image superstructurelle des conditions structurantes de la société grecque, tellement éloigné du contexte social dans lequel nous évoluons. Toute œuvre dépasse son seul contexte social de production en tant qu'elle est le fruit de la rationalité humaine et c'est précisément cela qui lui donne son aspect mystérieux, hiéroglyphique, puisque compréhensible et dépassant dans le même temps la compréhension du récepteur⁵ : « Toutes les œuvres d'art, et l'art en général, sont des énigmes⁶. ». Là est tout le paradoxe de l'art, lié profondément aux conditions sociales et historiques du contexte de sa production, tout en permettant le dépassement d'une réceptivité située et contextuelle. C'est pourquoi l'art grec, bien que né dans des conditions socio-historiques qui nous sont totalement étrangères, peut encore faire sens pour nous, modernes⁷.

L'art et la société

Benjamin, et ce *sociologisme* lui sera reproché, tient donc à inscrire la production artistique dans une certaine détermination sociale tout en se préservant du déterminisme absolutiste du marxisme vulgaire. L'analyse doit éviter deux écueils antipodistes : celui de la perception de l'œuvre comme chose en soi et fruit de la génialité de son auteur, celui opposé de l'œuvre comme seule concrétion de déterminations sociales contraignantes. Les

4. Csaba OLAY, « Art et culture de masse chez Adorno et Arendt », *Verbum. analecta neolatina*, X, 2012, p. 25.

5. Miriam HANSEN, « Mass culture as hieroglyph writing: Adorno, Derrida, Kracauer ». *New German Critique*, 56, 1992, p. 49 sq.

6. Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique* (1970), trad.fr. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 2004, p. 163-164.

7. L'analogie au hiéroglyphe prend sens puisqu'il constitue un mode de symbolisation lié contextuellement à une société humaine spécifique, qui pourtant continue de questionner l'homme et de lui dire quelque chose, indépendamment de sa production intentionnelle.

conditions sociales déterminent donc pour une large part la production artistique, mais aussi sa réception¹. En ce sens, la production culturelle rétroagit sur les conditions sociales qui la structurent, procédant à des effets de socialisation fonctionnelle de l'homme. L'art, et ce dans la lignée de toute la tradition marxiste de critique des idéologies, porte le sceau idéologique : il est instrument de propagande symbolique, porteur d'une possibilité de mystification du récepteur. Benjamin distinguera en ce sens, dans les *Variantes à l'essai sur l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité*, deux fonctions de l'art :

- 1) Familiariser l'humanité avec des images déterminées, avant même que les finalités poursuivies par ces images soient devenues conscientes ;
- 2) permettre aux tendances sociales dont la réalisation aurait un effet destructeur sur les hommes eux-mêmes de conquérir leur droit dans le monde des images².

Là est contenue toute la dialectique de l'art. Il peut servir la contre-révolution, c'est-à-dire se constituer en instance discursive et productrice de symboles visant la reproduction des rapports de domination de classe par leur naturalisation et leur légitimation, être un instrument de mystification des masses orienté vers une socialisation des classes populaires à l'idée d'une société sans classes³. À l'inverse, l'art peut servir une cause émancipatrice en ouvrant l'horizon prospectif et proposant une réalité autre et concurrente à l'actuelle. Cette fonc-

tion *révolutionnaire* de l'art provient de ce qu'il permet la préparation du terrain imaginaire et symbolique nécessaire à l'instauration d'un ordre social nouveau⁴.

L'évolution historique de l'art : ère de la reproductibilité, déclin de l'aura et massification

La prévalence de l'une ou l'autre fonction de l'art, révolutionnaire ou réactionnaire, dépendra alors de la possibilité pour l'art de s'émanciper de sa fonction traditionnelle ; un détour par les évolutions historiques majeures dans le domaine de l'art s'impose ici afin de cerner sa potentialité révolutionnaire. L'art, génétiquement, est lié à la fonction rituelle et culturelle de l'œuvre. Le fondement de la valeur de l'art se manifeste selon Benjamin dans sa forme religieuse. C'est là sa fonction traditionnelle que les conditions techniques modernes vont profondément ébranler, provoquant « la liquidation de l'élément traditionnel dans l'héritage culturel ⁵».

Mouvement historique : le déclin de l'aura

L'œuvre d'art traditionnelle se caractérise initialement par son aura. L'aura définit le halo de sacralité de l'œuvre. Elle est cette *proximité du lointain*, cette manière de rendre compte d'une intrication du temps et de l'espace dans une œuvre à la fois disponible et pourtant inaccessible⁶. Elle est une apparition qui se déborde, illimitée au phénomène immédiat ; médiation vers un ailleurs spatial et temporel, qui pourtant fait précisément corps avec l'œuvre. Elle est le *hic et nunc* de l'ailleurs, la présence représentée de l'absent. L'aura comporte une double détermination dans la structuration

1. Rolf TIEDEMANN, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, trad. Fr. R. Rochlitz, Arles, Actes Sud, 1987, p. 103-105 ; Walter Benjamin, *Œuvres II*, trad. fr. M. de Gandillac, Paris, Denoël, 1971, p. 178 sq.

2. Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. Variantes. » in *Écrits français*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2003, p. 232.

3. Ainsi, Marcuse exprime bien cette illusion de la disparition des classes par le même accès à l'industrie culturelle : « Si l'ouvrier et son patron regardent le même programme de télé, si la secrétaire s'habille aussi bien que la fille de son employeur, si le Noir possède une Cadillac, s'ils lisent tous le même journal, cette assimilation n'indique pas la disparition des classes. Elle indique au contraire à quel point les classes dominées participent aux besoins et aux satisfactions qui garantissent le maintien des classes dirigeantes » (*L'Homme Unidimensionnel*, Paris, Minuit, 1968, p. 38).

4. Ce qui n'est autre que la définition mannhheimienne de l'utopie : face à la saturation idéologique de la conscience sociale, la fonction utopique de l'art consisterait à faire émerger des imaginaires et significations concurrentes, qui dénaturalisent le réel et en prépare le *renversement*. (Voir : Karl MANNHEIM, *Idéologie et utopie* (1929), Paris, Maison des sciences de l'homme, 2006.)

5. Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique. », art. cit., p. 71.

6. Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », art. cit., p. 75.

spatio-temporelle de l'œuvre : « distance et unicité¹ » ; c'est-à-dire unicité de l'apparition du lointain, « si proche soit-il² », comme le sont les œuvres encore profondément marquées par leur fonction culturelle, dans la statuaire sacrée par exemple. L'œuvre d'art est liée par sa nature à la religiosité de par cette aura, même lorsqu'elle est profane. À l'ère de la reproductibilité technique, cette nature religieuse, ce lien au sacré, se perd. Il n'est certes pas neuf historiquement que l'œuvre soit reproduite, cependant la possibilité technique de reproduction de masse de l'œuvre, qui diffère radicalement de la reproduction artisanale, a introduit une différence qualitative qu'il importe de sonder. La reproductibilité technique ébranle le caractère sacralisé de l'art dans sa fonction culturelle authentique³. Le développement des techniques de reproduction porte le mouvement du déclin de l'œuvre d'art, induit par le développement des techniques de reproduction. La reproductibilité amoindrit le caractère essentiellement qualitatif de l'œuvre : démultipliée, celle-ci perd l'authenticité qui était liée à son *hic et nunc*. Cette perte d'authenticité nourrit une évaluation ambivalente de la part de Benjamin, elle induit bien entendu le risque d'une fétichisation de l'œuvre, mais dans le même temps, elle permet une sortie de la domination religieuse qui pesait sur celle-ci. La valeur culturelle devient valeur culturelle, dans le sens le plus prosaïque, c'est-à-dire en tant que valeur de bien culturel produit par l'industrie culturelle. Historiquement, l'émancipation de l'œuvre à l'égard de sa fonction rituelle est donc un changement qualitatif par la quantitativisation de l'œuvre reproductible, qui se voit désormais vouée davantage à l'exposition.

La reproductibilité : exposition et massification de l'art, le pas vers la marchandisation

D'objet de culte, l'œuvre devient objet d'exposition. Benjamin distingue en effet deux valeurs à

l'œuvre d'art : la valeur culturelle et la valeur d'exposition. Historiquement, l'œuvre d'art traditionnelle est attachée à sa valeur culturelle, qui est celle qui prévaut. Benjamin rappelle, pour le démontrer, l'existence de nombreuses œuvres qui se suffisaient par le simple fait d'exister. Des peintures rupestres aux sculptures gothiques, l'importance était accordée à la valeur culturelle de l'œuvre, non à son exposition : elle était le médium vertical d'une relation au divin. L'émancipation de l'œuvre vis-à-vis de son caractère sacré et son ancrage magico-religieux s'est accompagné d'un mouvement de prévalence de sa valeur d'exposition vis-à-vis de sa valeur culturelle ; celle-ci, à l'heure de la reproductibilité mécanisée, n'a plus lieu d'être.

Un parallèle, tant conceptuel qu'historique, peut être établi entre les deux valeurs de l'œuvre et la théorie marxiste de la distinction entre valeur d'usage et valeur d'échange. Conceptuellement tout d'abord, parce que la polarisation de la valeur des biens recouvre assez bien celle des œuvres. En effet, la valeur culturelle de l'œuvre est sa valeur traditionnelle, historique et authentique – au même titre que la valeur d'usage l'est pour l'objet – alors que la valeur d'exposition comme la valeur d'échange naissent de la socialité humaine menant, dialectiquement, à la marchandisation de tout bien et à la dissolution de leur authenticité. Historiquement ensuite, parce le mouvement d'autonomisation et de prévalence progressive de la valeur d'échange est analogue à celui de la valeur d'exposition à l'égard de la valeur culturelle. Cette intuition, dont il faudra évaluer les implications, est notamment exposée par Rolf Tiedemann, de manière succincte, dans sa présentation de la sociologie de l'art de Benjamin :

Les échanges dans les anciens systèmes économiques, fondés sur la satisfaction des besoins, ne se développèrent qu'avec beaucoup d'hésitation et à partir des marges du système ; il en est de même pour l'*exposabilité* des œuvres d'art, au cours de leur histoire⁴.

Le développement de la société échangiste se verra donc accompagné du développement de l'exposition des œuvres, mais surtout de leur

1. Rolf TIEDEMANN, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 111.

2. Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *art. cit.*, p. 75.

3. Dès lors, on voit apparaître, tel un dernier sursaut de défense face à cet ébranlement, la théorie de l'art pour l'art. Cette doctrine, comme théologie négative et profane de l'art.

4. Rolf TIEDEMANN, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 110.

essence exposable, voire de leur vocation à être exposées, puisque, comme le souligne Benjamin, la différence est davantage d'ordre qualitatif qu'elle n'est, pourtant de manière plus spontanément saisissable, quantitative. Auparavant, la valeur culturelle de l'art voilait encore le caractère marchand de l'œuvre¹, à présent, le processus de réification de l'art est désormais achevé, et les biens culturels s'affichent uniquement comme marchandises. C'est ce que montre Benjamin avec la production cinématographique, intrinsèquement liée, dans la possibilité même de sa production, aux calculs de sa rentabilité, en d'autres termes de l'ampleur possible de son exposition². L'œuvre d'art, qui désormais si l'on suit Benjamin et Brecht, ne peut plus en être une, s'assume fièrement comme bien de consommation et l'art devient « complice de la réification³ ». L'art de masse est donc profondément caractérisé par sa valeur d'échange, qui est valeur d'exposition, et devient marchandise, au même titre que n'importe quel bien de consommation.

Autonomisation de l'art : les conséquences de la massification et du désenchantement

Cependant, la logique dialectique nous permet de ne pas jeter trop tôt l'anathème sur l'industrie culturelle. La prévalence de la valeur d'exposition de l'art, si elle induit la marchandisation des biens artistiques, coïncide aussi avec son autonomisation de la valeur culturelle, et donc la possibilité de la substitution d'une fonction politique à la fonction initialement religieuse. Cette substitution n'est possible qu'au prix de l'abandon de la dimension auratique de l'œuvre qui l'inscrivait, nous l'avons vu, au sein de motifs fascistes :

Ce qu'aborde Benjamin avec la question de l'aura, c'est le nœud du problème de l'art bourgeois, dans lequel l'idée du créateur se mêle au fantasme d'une

œuvre d'art auratique produite dans des conditions préindustrielles pour devenir une construction idéale, qui n'est guère en mesure de formuler des thèses révolutionnaires, telles que les entend le matérialisme dialectique⁴.

En outre, la massification de la réceptivité de l'art, sa publicité, permet d'atteindre les foules. Pour Benjamin, le déclin de l'aura et l'accroissement de l'exposition des œuvres, induits par la reproductibilité technique, portent la possibilité de production d'un art d'une part libéré de sa dimension religieuse oppressive et aliénante, et d'autre part accessible à l'*homme de la rue* qui, par sa politisation, permettra l'émancipation. C'est ici qu'apparaîtront les divergences les plus fondamentales entre Benjamin et Adorno.

Désenchantement de l'art : émancipation de l'aliénation religieuse ou instrument de la rationalisation ?

La destruction de l'aura signifie l'apparition d'un monde totalement démythologisé, et partant inhabitable pour l'homme. C'est là tout le paradoxe du déclin de l'aura : il permet l'autonomisation par rapport à une religiosité comme structure oppressive et aliénante de l'homme, mais il substitue à l'aura l'administration totale de la société qui détruit jusqu'aux derniers retranchements artistiques de la pensée imaginaire en lui conférant une valeur marchande :

[Cette évolution historique] conduit à un art sans rêve, paralysant l'imagination et la réflexion, à une rigidité du style, un mépris des connaisseurs et des experts, une culture de masse excluant toute nouveauté comme risque inutile, une industrie culturelle ne nourrissant les hommes que de stéréotypes. L'industrie culturelle instaure le règne de la fausse individualité, où, par une répétition mécanique, les produits culturels sont traités comme des slogans politiques⁵.

1. L'œuvre traditionnelle religieuse possédait en effet déjà en germe ce caractère marchand par le fait qu'elle servait déjà d'objet d'échange mais dont l'un des interactants n'était autre qu'issu du monde divin.

2. Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique. », art. cit., p. 78.

3. Rolf TIEDEMANN, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, op. cit., p. 113.

4. Christian SCHÄRF, « Walter Benjamin et Theodor W. Adorno. Critique salvatrice et utopie », *Tracés*, n° 13, 2007, p. 231-232.

5. Pierre BELVAL, « Une présentation : La dialectique de la raison de Max Horkheimer & Theodor Adorno », *Germanica*, n° 8, 1990, p. 199.

Toute transcendance est annihilée et l'homme se complaît désormais, selon les mots rapportés de Walter Benjamin, « à vivre sa propre destruction comme une jouissance de premier ordre¹ ». L'instrument de l'émancipation de l'homme des structures religieuses résulte en une plus grande aliénation dans les structures marchandes et dans les risques totalitaires liés à l'expansion de la Raison – « la technique a trahi l'humanité et métamorphosé la couche nuptiale en une mer de sang² ». Le mythe, dans le même temps qu'il est à dépasser, doit être maintenu pour que le processus de rationalisation ne puisse être totalement totalisant, débouchant sur la *cage d'acier* wébérienne³, et finalement le monde réifié⁴.

1. ROLF TIEDEMANN, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 118.

2. Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. fr. J. Lacoste, Paris, Payot, 1982, p. 119.

3. L'expression, familière de la discipline sociologique, définit d'enferment de l'homme moderne dont même l'existence quotidienne est pénétrée de la rationalité calculatrice, générant le désenchantement de son monde. La question de la rationalité est le point central de l'œuvre théorique de Max Weber – comme elle le sera d'ailleurs pour les membres de l'IRS francfortois. Pour lui, et l'idée sous-tendra l'ensemble de sa sociologie, le capitalisme moderne coïncide avec le processus de rationalisation, dont le caractère ambivalent réside dans son caractère potentiel tant d'émancipation que de sujétion de l'homme. Max Weber thématise cette idée d'expansion de la rationalité sous le patronage de la tragédie de la culture en termes de perte de sens existentiel et de développement d'un arbitraire hétéronome. C'est précisément l'idée de la cage de fer qui enferme l'homme à l'époque de la rationalisation désenchantée. Cette expansion totale de la rationalité moderne capitaliste mène à la chute tragique dans le monde entièrement éclairé dans lequel la pensée mythique est reléguée aux confins de l'humanité enfin libérée de ses oppresseurs divins ; mais se cache ici le redoublement de force de l'oppression du tout nouveau mythe de la Raison.

Max WEBER, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Paris, Flammarion, 2008.

4. Lukács est le penseur de la réification, et constitue l'une des sources d'inspiration majeures pour les penseurs de l'école de Francfort. Articulant la *Kulturkritik* allemande, wébérienne et simmelienne, à la pensée marxiste, il élabore en théorie, une des catégories centrales de la critique du capitalisme, celle de réification. La réification se base donc sur l'intuition marxiste du caractère fétiche de la marchandise, décrivant le fait que la relation entre les hommes est occultée par celle entre marchandises, couplée à l'analyse wébérienne de la rationalisation : la réification est le processus par lequel un être, une forme de vie, une relation

L'art naît du mythe et en même temps le combat :

On dépasserait vraiment le mythe si on le sauvait, si on l'intégrait au concept de vérité : si l'on insistait sur le fait que la vérité ne se réduit pas à l'abstraction des faits, à leur calcul rationnel selon le critère du gain et des pertes, mais qu'elle veut de son côté devenir la vérité mythique de la chose même⁵.

En ce sens, l'art peut rester le fruit du mythe, tout en cherchant par nature à le dépasser, afin que ses résidus mythiques englobent l'homme dans cette *faible transcendance* qu'Adorno et Horkheimer appelaient de leurs vœux, afin que jamais plus le monde humain déshumanisé et réifié du capitalisme rationnel ne puisse mener à Auschwitz, qui marquait selon eux, avec une force de barbarie innommable, l'échec radical de la culture à l'intégration de la société et l'ultime dénouement du processus dialectique négatif de la Raison. Il s'agit donc de préserver l'œuvre d'art – particulièrement à une époque où son but premier est l'exposition massive – du risque de devenir instrument idéologique de légitimation des rapports sociaux et agent de réification de la réalité.

L'œuvre d'art, en tant que lieu de l'expression de la rationalité humaine est soumise au même titre que toute production de l'homme à ce qu'Adorno et Horkheimer avaient caractérisé comme le processus de retournement de la Raison contre l'homme. La Raison se définit donc par ce double potentiel antagoniste : l'émancipation des Lumières et la destruction radicale de l'Holocauste, d'Hiroshima et de toutes les œuvres modernes. En tant qu'elle constitue un espace de liberté en même temps qu'un instrument d'asservissement, l'œuvre d'art est éminemment touchée par cette dialectique. C'est au travail de mise en lumière du caractère propagandiste et manipulateur de l'art de son époque, l'industrie culturelle,

qui n'est pas une chose devient néanmoins perçue comme telle. La réification est générée initialement par ce phénomène proprement capitaliste d'universalisation de la forme marchande, qui traduit « l'ensemble des manifestations vitales de la société ». (Voir : György LUKÁCS, *Histoire et conscience de classe : essais de dialectique marxiste* (1923), trad. fr. K. Axelos, J. Bois, Paris, Éditions de Minuit, 1960, p. 112.)

5. ROLF TIEDEMANN, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 120.

que s'attaquera d'ailleurs Adorno dans de nombreux travaux. Celle-ci n'est autre pour lui qu'une instance idéologique de socialisation de l'individu aux nécessités économiques de la société capitaliste. L'art dans la société post-industrielle n'est plus un instrument d'émancipation de l'homme et de propagation de valeurs authentiques, mais une instance de manipulation et de propagande de valeurs fonctionnelles.

Massification de l'art : démocratisation ou propagande ?

La domination culturelle est une condition centrale de la domination politique, n'en déplaise aux marxismes vulgaires. Comme nous l'avons noté, les Francfortois souscrivent à cette idée et c'est ce qui mènera Benjamin à identifier la nécessité de retourner l'art de masse contre la société capitaliste. Selon lui, l'art de masse peut se révéler émancipateur ; mais pas en l'état des choses, où la production culturelle est gérée de manière capitaliste bien sûr. Pour Adorno et Benjamin, la fonction de l'art comme instrument d'émancipation et de lutte contre les formes rigides de la société administrée est théoriquement admise. La divergence se situe au niveau de l'identification de cet art salvateur. Benjamin pense que l'art de masse peut satisfaire les exigences révolutionnaires, par sa politisation, une fois sa fonction rituelle anéantie. En d'autres termes il s'agit d'introduire le ver dans le fruit de la société capitaliste de masse par l'usage de ses propres méthodes. En ce sens, Benjamin considèrera par exemple *Les Temps Modernes* comme une œuvre résolument progressiste, issue d'une avant-garde de masse. Ce paradoxe n'est pas tenable pour Adorno : l'art de masse ne peut se révéler émancipateur car il est structurellement et essentiellement instrument autoritaire dont ne peut découler que la barbarie de par son « irrationalité immanente¹ ». Adorno ne croit pas, contrairement à Benjamin, que l'art de masse puisse être révolutionnaire. L'art de masse recèle une barbarie indissoluble, inhérente à son caractère grand public, dû à la nécessité qu'il a de séduire et de divertir. Adorno l'écrira d'ailleurs de manière relativement

convaincante dans ses lettres à Benjamin, en exprimant son incapacité à se réjouir devant les rires des spectateurs de Chaplin² face aux malheurs burlesques de Charlot, avatar du prolétaire aliéné et *in fine* seule mise en scène mimétique. Comme le note Csaba Olay, pour Adorno, l'art « en tant qu'industrie culturelle [est] une gigantesque tromperie de masse³ ».

Benjamin, par contre, voit dans l'art reproductible une possibilité de toucher les masses justement dans le cadre d'une politisation de l'art. Dès lors que l'art est débarrassé de sa dimension auratique, il peut être instrument révolutionnaire. L'art de masse porte l'espoir d'une émancipation humaine grâce au double mouvement de sa diffusion massive et du déclin de l'aura ; pour Adorno, il ne s'agit là que d'un pas supplémentaire et définitif dans la liquidation de l'art, ce qui le mènera d'ailleurs à qualifier l'optimisme révolutionnaire de Benjamin « d'identification à l'agresseur⁴ ». Il privilégiera pour sa part, toute sa vie durant, la piste, teintée d'un certain élitisme, de l'art autonome sérieux, lui seul à même de dépasser le risque de *l'irrationalité barbare* en posant lui-même des règles. Ainsi, pour résumer cette position contradictoire entre les deux hommes et avec les mots d'Enzo Traverso :

À partir du même constat — la naissance d'un art sans aura dans le capitalisme moderne —, Benjamin et Adorno tiraient des conclusions opposées : le premier proposait la politisation de l'art, rendue possible par ses nouvelles bases techniques, comme réponse nécessaire à l'esthétisation de la politique pratiquée par le fascisme ; le deuxième ne voyait d'autre solution que le repli dans une sorte de romantisme conservateur et résigné, cantonné à une critique purement contemplative⁵.

1. Theodor W. ADORNO, « Lettre du 18 mars 1936 à W. Benjamin », in Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2003, p. 175.

2. En net contraste avec la fascination de Barthes pour le potentiel politique immense qu'il décelait dans l'œuvre cinématographique de Chaplin, par exemple (voir : Roland BARTHES, « Le pauvre et le prolétaire », in *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil, « Collection Points Essais », 2005.)

3. Csaba OLAY, « Art et culture de masse chez Adorno et Arendt », art. cit., p. 24.

4. Theodor W. ADORNO, *Sur Walter Benjamin*, trad. fr. C. David, éd. R. Tiedemann, Paris, Allia, 1999, p. 56.

5. ENZO TRAVERSO, « Adorno et Benjamin une correspondance à minuit dans le siècle ». *Lignes*, 11, n° 2, 2003, p. 70.

La politisation de l'art

Malgré leur différend, insoluble, sur la diffusion massive de l'art, Adorno et Benjamin s'accordent cependant sur son caractère émancipateur, qui doit permettre à l'homme d'ouvrir l'horizon des mondes possibles et d'empêcher la fixation des structures sociales oppressives. C'est à partir de là que, fort de sa croyance en la potentialité de l'art de masse, Benjamin en appellera à sa politisation.

L'art doit s'attacher immédiatement, dès lors qu'il a été arraché à sa fonction culturelle, à sa fonction politique, sans quoi il consistera en un art dangereux et vide de sens. Benjamin note qu'il y a un risque que le culte intrinsèquement lié à l'art, dû à sa désacralisation, se transmute en culte du système social¹. En effet, le principe de *l'art pour l'art* recèle la potentialité totalitaire dès lors qu'il est « défendu sous sa forme pure, fétichisée² ». Si l'artiste ne prend pas la peine de poser une réflexion sur la distance entre son idéal de désocialisation et les formes de la société qu'il révère, s'il ne se complait que dans une position de marginalité par une démarcation inauthentique, alors il « défend malgré lui les intérêts de la société³ ». Parce qu'il est empreint de religiosité, même profane, l'art de masse est instrument d'oppression. Il doit donc substituer à sa fonction culturelle une fonction sociale, afin de ne pas être un fétiche culturel, voué au culte vide de l'industrie qui l'a produit, et menant les masses au développement d'une nouvelle religiosité profane et dominée. L'art, pour s'affranchir de cette potentialité fasciste, pour ne pas ouvrir la voie à la dictature, doit endosser une nouvelle fonction : celle-ci doit être politique et sociale, et ce de manière assumée, permettant à l'homme de sortir de sa position révérencieuse et contemplative. Ce n'est qu'à ce prix qu'il pourra faire de sa nouvelle réception de masse une force d'émancipation, s'extrayant de la

menace fasciste du culte vide de la production, de la sacralité de la société capitaliste.

L'œuvre porte par essence ce caractère polémique en elle, ne serait-ce que parce qu'elle propose une réalité non réelle. L'art est médiation, contrant l'immédiateté de la perception du réel réifié. L'art est allégorique en tant qu'il est une expression du réel tendant à se situer hors de son immédiateté objective. En ce sens, il est une source de potentialités en ce qu'il donne à voir « le nouveau possible du réel, et l'objectivité de l'art n'est rien d'autre que la subjectivité de la réalité⁴ ». Est-ce que cette nouvelle fonction de l'art ne serait pas alors une fonction utopique au sens mannheimien ? Une proposition polémique d'un Autre, contrant la saturation idéologique de la conscience sociale. L'art serait l'excédent d'expression qui permet aux hommes la sortie du strict relationnisme de la pensée pour leur permettre « la production de la vraie vie⁵ ». Adorno pense en effet l'art comme « promesse du bonheur [en ce que] l'art rend justice à l'existence en accentuant ce qui en elle préfigure l'utopie⁶ ». « La mission actuelle de l'art est d'introduire le chaos dans l'ordre⁷ ». Puisque cette vraie vie, celle qui réalise la praxis authentique de l'homme, ne peut advenir dans les conditions actuelles de la production capitaliste, l'art sera l'instance qui la réalisera idéellement, à défaut de pratiquement. L'œuvre peut alors être considérée comme le « paraître de l'idéal⁸ » ; pour que, selon les mots volontaires de Picasso à propos de la peinture, l'art soit un « instrument de guerre contre l'ennemi⁹ », et qu'il ne se limite pas à la décoration des appartements.

Antoine Printz

1. Le risque étant accru en outre par les affinités électives qui existent entre la forme culturelle de la réception artistique et la forme culturelle inhérente au capitalisme (voir : Walter BENJAMIN, *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires*, Paris, Presses universitaires de France, « Librairie du collège international de philosophie », p. 111sq.).

2. Rolf TIEDEMANN, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 109.

3. *Idem.*

4. Rolf TIEDEMANN, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 135.

5. Theodor W. ADORNO, *Notes sur la littérature*, trad. fr. S. Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 305.

6. Theodor W. ADORNO, *Autour de la Théorie esthétique. Paralipomena : introduction première*, trad. fr. M. Jimenez, E. Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1976, p. 80.

7. Theodor W. ADORNO, *Minima moralia : réflexion sur la vie mutilée*, *op. cit.*, p. 207.

8. Walter BENJAMIN, *Œuvres I*, trad. fr. M. De Gandillac, Paris, Denoël, 1971, p. 224.

9. Pablo Picasso, *Propos sur l'art*, éd. M.-L. Bernadac, A. Michael, Paris, Gallimard, « Art et artistes », 1998, p. 45.