



L'œuvre d'art entre « perfection » et « réussite ». REMARQUES SUR LA TERMINOLOGIE ESTHÉTIQUE D'ADORNO

—————
Riccardo CAMPI
(Università di Bologna)

Pour citer cet article :

Riccardo CAMPI, « L'œuvre d'art entre "perfection" et "réussite". Remarques sur la terminologie esthétique d'Adorno », *Revue Proteus*, n° 16, l'œuvre d'art réussie, Benjamin Riado (coord.), 2020, p. 17-25.

Résumé

Pour bien comprendre le sens et la fonction que dans la théorie esthétique d'Adorno a la notion de « réussite » de l'œuvre d'art, il faut d'abord éviter de la réduire à un quelque « idéal classique de perfection. » C'est pour cela qu'en revanche il est important de démontrer la relation qui lie la notion de « réussite » à celle de « forme » qui, chez Adorno, perd ses traits idéalistes et abstraits ; telle qu'Adorno l'utilise, celle-ci est plutôt un concept opérationnel qui sert à la fois à décrire l'œuvre d'art en tant qu'« articulation » cohérente et logique des matériaux et à l'interpréter en tant que produit « formé » dans le cadre du devenir historique.

Adorno — Crise de l'apparence — Classicité — Contenu de vérité — Antinomie

Abstract

In order to understand the meaning and the function of the idea of artwork's "achievement" in Adorno's aesthetic theory, it is necessary to avoid identifying it with the "classical idea of perfection". That is why it will be important to demonstrate, on the contrary, the connection between the idea of "achievement" and that of "form" which, in Adorno's aesthetics, loses its idealistic and abstract features; according to Adorno, "form" is rather an operational concept for describing the artwork's constructive and logical coherence (that is to say, its "articulation") and, at the same time, for interpreting it as a "formed" product in the context of historical development.

Adorno — Crisis of Appearance — Classicity — Truth Content — Antinomy

L'œuvre d'art entre « perfection » et « réussite »

REMARQUES SUR LA TERMINOLOGIE ESTHÉTIQUE D'ADORNO

Vers une autre idée de perfection

Si Adorno se trouve dans la nécessité de distinguer l'œuvre d'art « parfaite » (*vollkommen*) de celle « réussie » (*gelingen*), c'est parce qu'il endosse entièrement la « crise de l'apparence » qui, selon lui, aurait frappé l'art contemporain. Cette crise est l'un des effets de ce qu'Adorno appelle « nominalisme esthétique » qui, quant à lui, n'est que l'aboutissement dans le domaine artistique du « processus global du progrès du nominalisme depuis l'éclatement de l'ordre moyenâgeux¹ ». Parmi les suites de la déchéance de l'ordre métaphysique traditionnel, il faut compter ainsi le discrédit où, depuis presque deux siècles, sont progressivement tombées auprès des artistes et théoriciens de l'art les idées de « (belle) apparence » et d'harmonie en tant que valeurs esthétiques objectives et universelles. Il n'est plus question désormais que l'œuvre d'art nominaliste, qui représente aux yeux d'Adorno l'aboutissement des tendances iconoclastes de l'art d'avant-garde contemporain, satisfait aux normes prescrites par un système de genres et styles dépourvu d'autorité, les divisions traditionnelles entre les divers genres poétiques ayant été liquidées elles aussi en tant que concepts normatifs, tout comme les universels de la scolastique médiévale avaient été rejetés par la philosophie nominaliste moderne. Par voie de conséquence, dans la « situation nominaliste » où depuis le début du xx^e siècle évolue l'art occidental, l'idée de perfection (*Vollkommenheit*) artistique semble être périmée, car elle suppose l'existence de règles générales et de modèles reconnus auxquels toute œuvre d'art devrait se conformer pour être qualifiée de parfaite à bon escient. Ce qui pourtant n'empêche pas Adorno d'avoir recours – de manière en apparence contradictoire – à l'idée de

réussite esthétique (*Gelingen*). Si bien qu'il n'hésite pas d'y renchérir en posant que « le concept d'œuvre d'art implique celui de réussite », et même que « les œuvres d'art non réussies [*missgelungene Kunstwerke*] ne sont pas des œuvres d'art » [TE, 262]. Un jugement si sévère pourrait sonner comme une provocation paradoxale, alors qu'en réalité il ne fait que découler d'un des principes qui fondent la conception esthétique adornienne, à savoir : qu'« une esthétique axiologiquement neutre [*Wertfrei*] est un non-sens » [TE, 363].

De même, comme l'« idéal classique de la perfection sans faille » s'est révélé « illusoire », et les œuvres classiques « non-pertinentes » (*untriebzig*²) [TE 412], Adorno aime mieux parler de « classicité » (*Klassizität*) au lieu de « classicisme », puisque celui-ci s'accompagne de l'idée d'un système normatif de valeurs esthétiques inébranlables et de modèles artistiques à imiter³. D'après lui, « classicité » « n'a rien à voir avec le style ou les tendances [*Stil und Gesinnung*], mais elle a tout à voir, au contraire, avec la réussite » [TE 228] ; s'appuyant sur un mot de Paul Valéry qu'il cite à deux reprises, Adorno en arrive à qualifier de classique toute œuvre d'art réussie, y compris celles que la tradition a toujours classé comme romantiques [voir TE 228 et 413]. Ainsi, chez lui, les notions de « classicité » et de réussite convergent, voire s'identifient, en tant qu'étrangères à tout ordre préétabli et prescriptif servant de critère *a priori* pour juger de la valeur esthétique des œuvres d'art.

1. Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique* (1970), M. Jimenez (trad.), Paris, Klincksieck, 1995, p. 277. Abrégé entre crochets dans le texte : TE, suivi du numéro de page.

2. À la lettre, « non convaincantes ».

3. Qu'il soit dit en passant, mais il ne sera pas inutile de rappeler que lorsque Adorno parle de « classicisme », il songe au « classicisme » de la première école musicale viennoise, ou éventuellement à Goethe, et que tout au long de la *Théorie esthétique* on ne trouve aucune référence directe ni indirecte à la littérature de l'âge classique français.

Apparence et violence du moment formel de l'art

Réussite versus perfection.

La perfection qu'on associe traditionnellement à l'idéal classique d'œuvre d'art a trait au formalisme qu'Adorno ne cesse pas de critiquer en raison de son caractère d'« apparence ». La primauté que le classicisme accorde à des valeurs telles que l'ordre, la symétrie et la consonance érige « la relation du tout aux parties en tout absolu, en totalité » ; et c'est en quoi, selon Adorno, l'« esthétique traditionnelle se trompe » [TE 221-222]. À une époque où la « belle apparence » semble irrémédiablement périmée en tant que valeur esthétique, l'ordre et l'harmonie qui résultent d'une totalité dont toutes les parties de l'œuvre d'art se répondent et s'équilibrent ne peuvent apparaître que comme « le triomphe sur l'hétérogène et l'emblème d'une positivité illusoire ». Ce qu'Adorno ne saurait accepter d'une telle conception de l'harmonie et de la perfection, c'est justement sa « clôture » (*Geschlossenheit*), statique et positive, ou, comme il s'exprime en reprenant le terme employé par Marcuse dans un célèbre essai qui date de 1934¹, « affirmative ». D'ailleurs, d'après son étymologie même, la perfection, c'est un *perficiere* qui clôt l'œuvre, en en faisant un « achèvement ». Il ne sera donc pas étonnant que, pour Adorno, c'est la « clôture pour elle-même » qui est « une catégorie qui mériterait pour une fois le fameux reproche de “formalisme” » [TE 224]. Car, la « clôture » fige l'œuvre d'art dans sa perfection pour en faire un fétiche, unique et exemplaire, et le ravalier au rang d'une pièce de musée, soigneusement rangée parmi les trésors du patrimoine culturel et offerte comme telle au culte et à l'admiration du public, ou d'une marchandise de luxe. Le prix de cette « clôture » serait une réification de l'œuvre d'art qui devient ainsi une « chose » parmi d'autres choses ou plutôt un produit qu'en principe rien, sauf sa rareté, ne distingue de n'importe quel autre artefact.

1. Voir Herbert MARCUSE, « Réflexions sur le caractère “affirmatif” de la culture », dans Herbert MARCUSE, *Culture et Société*, G. Billy et al. (trad.), Paris, Éditions de Minuit, 1970.

Suivant Adorno, en revanche, l'œuvre d'art ne saurait justifier son existence qu'en se manifestant comme « l'autre de la réalité empirique » [TE 122], et cela par son caractère d'« apparition² ». Pour une fois, Adorno s'en explique de la manière la plus claire, en déclarant que « ce n'est pas par une suprême perfection [*böhe Vollkommenheit*] que les œuvres d'art se séparent de l'étant faillible mais, à l'instar du feu d'artifice, en s'actualisant par une apparition [*Erscheinung*] expressive éblouissante » [TE 121-122]. Si Adorno appuie sur l'analogie profonde entre le feu d'artifice éphémère, qui est « apparition par excellence », et l'œuvre d'art contemporaine³, c'est pour faire mieux ressortir l'antithèse qui oppose celle-ci à l'œuvre parfaite, « close », qui se veut *aere perennium*, et que de tout temps le « classicisme » a salué comme telle. En assumant son propre caractère d'« apparition », l'œuvre d'art échappe au risque de se réifier et, en même temps, refuse de se laisser évaluer selon un critère normatif de perfection qu'on lui impose de l'extérieur. Au stade nominaliste qu'a atteint l'art, l'œuvre contemporaine « n'a aucunement besoin d'un ordre *a priori* dans lequel elle serait reçue, protégée et acceptée » [TE 222] : or, il va de soi qu'en se débarrassant de cet « ordre *a priori* », l'art nominaliste liquide du même coup l'idée formaliste classique de perfection, exposant en revanche « au danger de l'échec total » chaque œuvre particulière qu'aucun système de genres codifiés ni canon stylistique préétabli ne cautionne plus.

La violence sournoise de la « belle apparence »

La « clôture » de l'œuvre aboutit à un autre effet qui est tout aussi fatal pour l'idée traditionnelle de perfection : « de nos jours, dans les œuvres parfaites, leur perfection apparaît [...] malignement comme monument de la violence » [TE 225].

2. C'est le mot français qu'Adorno lui-même emploie à maintes reprises dans son texte comme équivalent de *Erscheinung*, et que, bien sûr, il faudra prendre garde de ne pas confondre avec « apparence » (*Schein*).

3. Ailleurs, en se réclamant d'une remarque d'Ernst Schoen, Adorno parle « de la noblesse inégalable du feu d'artifice comme seul art [*als einzige Kunst*] qui ne veuille pas de la durée mais désire, au contraire, ne briller qu'un instant puis se perdre en fumée » dans T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 52.

Cette « violence » sera d'abord celle, implicite, que comporte le précepte canonique prescrivant à la pratique artistique de viser toujours à l'« unité » de l'œuvre pour faire de celle-ci « un seul tout », selon l'expression célèbre de Boileau dans son *Art poétique* (I, 180). La perfection de l'œuvre unitaire aura beau cacher les traces de la contrainte, c'est-à-dire de la « violence », et sa « belle apparence » être l'harmonieux résultat de cette *sprezzatura* qui consistait traditionnellement à dissimuler l'effort par lequel les « diverses parties » étaient forcées à se plier aux exigences d'ordre et d'équilibre du « tout », il n'en reste pas moins que « le formalisme du classicisme commet un affront : il souille précisément la beauté que son concept glorifie, par la violence, par ce qui arrange et compose [durch das Gewaltsame, Arrangierende, "Komponierende"] et qui s'attache de façon indélébile à ses œuvres exemplaires » [TE 78]. L'ordre, l'agencement et la disposition des parties, dont l'harmonie et la « belle apparence » des « œuvres exemplaires » sont les effets sensibles selon la doctrine classiciste depuis Horace, obéissent à une conception formaliste et, en définitive, idéaliste de l'art qui fait de l'œuvre l'expression d'une idée statique, « substantielle ». Et pour le philosophe matérialiste qu'Adorno s'est toujours voulu, toute forme d'idéalisme ne peut qu'être une sorte de « violence » pratiquée sur ce qui échappe ou oppose résistance à l'idée comme essence, et qu'en général il appelle le « non-identique ».

On retrouve ainsi l'opposition conceptuelle entre classicisme et « classicité » qui se double de celle entre perfection et réussite : car, la perfection formelle que poursuit le classicisme et que celui-ci célèbre dans « ses œuvres exemplaires », ce n'est finalement que l'adéquation des éléments matériels constitutifs de l'œuvre d'art à un système idéal de normes *a priori* qui les transcende, alors que selon Adorno la classicité est, tout au contraire, « réussite immanente, réconciliation non violente, aussi fragile soit-elle, de l'un et du divers » [TE 227-228].

Pour une dialectique de la forme

L'œuvre d'art en tant que « processus »

Ce qu'Adorno nomme « réconciliation » (*Versöhnung*) dans la phrase qu'on vient de citer, à d'autres endroits de la *Théorie esthétique* il l'appelle également « synthèse », « intégration », ou bien « unité » [respectivement, TE 203, 265, 206] ; toutefois, ce qui doit retenir notre attention est plutôt le qualificatif qu'il ne manque jamais d'appliquer aux différents substantifs : « non violente » (*gewaltlose*). On touche ici au noyau de la conception adornienne de la forme anticlassique et, pour cela même, anti-formaliste ; ce dont rêve Adorno, comme diraient ses détracteurs, c'est une « forme » qui se refuserait assez contradictoirement de « faire violence » aux « éléments épars » (pour plus de précision : au « disparate », *Zerstreuten* [TE 203])¹.

Sans renoncer à la terminologie de la tradition idéaliste, Adorno force la signification de mots tels qu'« unité », « forme », « synthèse », ou « totalité » afin de l'adapter aux exigences de sa propre théorie esthétique qui récuse toute approche essentialiste à l'art. Ce n'est ainsi qu'en apparence qu'Adorno suit la tradition lorsqu'il désigne la « cohérence des œuvres d'art » [TE 199] par un terme aussi compromis et usé que celui de « forme » ; en réalité, la notion de « cohérence » (*Stimmigkeit*) telle qu'il l'entend demande à être comprise dans un sens radicalement différent de celui qu'a imposé durant des siècles le formalisme classiciste. Adorno sait qu'il ne peut pas se passer de ces notions qui désignent le caractère unitaire de l'œuvre d'art et qui soulignent son irréductible différence par rapport à « la réalité empirique » ; car, c'est « par opposition à l'empirique » que « toute œuvre d'art se fixe pour ainsi dire programmatiquement son unité » [TE 259]. Néanmoins chez lui, l'« unité » ne sera pas ce principe d'ordre supérieur qui réduit les diverses parties de l'œuvre à « un seul tout », pas plus que la « forme » ne correspond à une structure préconçue qui de l'extérieur exercerait une contrainte sur le « maté-

1. Sur la notion de « forme » chez Adorno, voir le commentaire éclairant de Daniel PAVOT dans *Après l'harmonie*, Belfort, Circé, 2000, p. 187-198.

riau » de l'œuvre. Adorno résout cette antinomie en dialecticien : c'est l'œuvre d'art elle-même qu'il faudra comprendre dans son caractère processuel, dynamique. Car, ce qui fait d'un artefact une œuvre d'art, c'est le « processus » qui le travaille de l'intérieur, et non pas une essence immuable ; et ce « processus » qui finalement est l'œuvre d'art consiste « essentiellement dans le rapport du tout aux parties » [TE 249]. Tant la « forme » que la « synthèse », l'« unité », voire la « totalité », ne sont en définitive que des instruments conceptuels dont Adorno se sert pour envisager l'œuvre d'art comme « processus » antinomique¹ – ou pour mieux dire, qui lui servent à décrire la dialectique concrète de ce « processus ». L'œuvre d'art perd ainsi son caractère de totalité figée en une forme achevée : « ce qui véritablement peut s'appeler totalité n'est pas la structure intégrante [*integrirende Gefüge*] de toutes ses parties ; même dans son objectivation, l'œuvre reste une réalité en devenir, en vertu des tendances qui agissent en elle » [TE 249].

Contre la fonction conciliatrice de l'unité formelle

Tout comme l'œuvre d'art change de statut dans la perspective dialectique qui est celle d'Adorno, la « forme » et les autres concepts issus de la tradition idéaliste y perdent leur fonction définitoire, censée exprimer selon la formule aristotélicienne² l'essence individuelle objective du *definiendum*, en l'occurrence de l'œuvre d'art. Une fois qu'on a renoncé à se cautionner de l'essence en tant que *ratio essendi* de l'œuvre, ce sont les « tendances qui agissent en elle » qui font de l'œuvre d'art ce qu'elle est, à savoir : « une réalité en devenir ». Dans la « forme », on voit en acte ce « mouvement du concept » dont Adorno dit que, « s'il existe un domaine dans lequel [cette] formule hégélienne [...] est à sa place, c'est bien dans l'esthétique » [TE 252]. Tout en gardant sa fonction synthétisante, la « forme » agit comme « médiation en tant que rapport des parties [de l'œuvre] entre elles et par rapport à la totalité, ainsi que comme com-

plète élaboration des détails » [TE 204]. C'est dire qu'elle est la « totalité » des « éléments épars » saisis dans leur action réciproque. Par ailleurs, l'« unité » de l'œuvre d'art est envisagée elle aussi comme « moment et non pas [comme] formule magique de la totalité » [TE 246].

En leur attribuant une fonction médiatrice plutôt qu'« intégrante », Adorno fait de la « forme », aussi bien que de la « totalité » ou de l'« unité », autant d'instruments conceptuels qui permettent de rendre expressives les « tendances qui agissent » à l'intérieur de l'œuvre d'art³. Du point de vue dialectique qui est celui d'Adorno, c'est « grâce à sa tension interne » que l'œuvre d'art « se définit comme un champ de forces » [TE 405]. Elle ne saurait certes renoncer au moment constructif de la « forme » qui en synthétise et unifie les « éléments épars » dans une totalité ; car, « ce n'est qu'en tant qu'objets finis et figés que [les œuvres d'art] deviennent le champ de forces de leurs antagonismes » [TE 247]. Autrement dit, c'est en tant que « champ de forces » que l'œuvre d'art apparaît comme « configuration dynamique de ses éléments [*Momente*] » [TE 417], révélant ainsi son caractère à la fois « fini » et processuel.

Le fait qu'aucune synthèse conciliatrice n'intervient à clôturer ce « champ de forces » et, par conséquent, que l'œuvre d'art nominaliste est destinée à rester « ouverte », donc « im-parfaite », ne sera certes trop gênant pour Adorno. On sait bien que, pour l'auteur de la *Dialectique négative*, la « négation déterminée » est le moment négatif qui caractérise le « mouvement du concept » ; d'une manière analogue, dans le domaine de l'art, c'est grâce au moment de la « forme », qui est tension constante entre l'impulsion constructive de la configuration et la force centripète des « détails », que « les œuvres d'art synthétisent des éléments incompatibles, non identiques, se heurtant les uns les autres ; elles cherchent véritablement l'identité de l'identique et du non identique, par voie de processus » [TE 246]. Car, dans toute œuvre d'art, si « in-formelle » et « ouverte » soit-elle, la « forme » représente le moment en vertu duquel les « éléments non identiques » se disposent

1. « Une œuvre d'art n'est perçue adéquatement que comme processus » dans T. W. ADORNO, *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 417.

2. Voir ARISTOTE, *Topiques*, I, 5, 102 a 1 et *Métaphysique*, VII, 12, 1038a7.

3. « La forme tente de faire parler les détails par la totalité » dans T. W. ADORNO, *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 204.

comme un « champ de forces », et non pas comme un chaos inarticulé de détails disparates et contingents : de la sorte, elle opère dans l'œuvre d'art en tant que négation déterminée du « disparate » et comme telle, loin d'en arrêter la dynamique interne, elle en médiatise les contradictions faisant ressortir de leur conflit d'autres configurations possibles. Sans fermer l'œuvre, c'est le moment formel qui, en tant que négation déterminée, est la condition même d'existence de toute œuvre d'art dont le caractère d'« antithèse déterminée » [TE 221] de la réalité empirique n'est garanti proprement que par la cohérence logique de sa « forme ».

Logicité immanente de la forme artistique

Quoiqu'il se refuse de considérer la « forme » comme une contrainte qui agit *a priori* et de l'extérieur sur le « matériau », Adorno ne saurait nier qu'« incontestablement » c'est elle qui garantit « la cohérence des œuvres d'art » et constitue « la substance de tous les éléments de logique » [TE 199]. Car, les œuvres d'art, qui bien entendu ne sont « ni des concepts ni des jugements », sont malgré cela « logiques » [TE 193]. Sur ce point, contre tout « irrationalisme esthétique », Adorno n'est pas disposé à consentir au moindre compromis : l'esthétique, que parfois il appelle encore « philosophie de l'art », doit ainsi compter avec la logique des œuvres d'art, parce que c'est celle-ci qui, seule, permet aux œuvres d'art de devenir éloquentes, et d'en faire ainsi l'objet d'un discours critique, voire philosophique. Si l'expérience esthétique ne veut pas s'égarer dans le vague et l'ineffabilité de l'impression subjective, elle ne peut pas se passer de ce moment logique de la « forme » des œuvres d'art, car « leur structure intérieure, qui obéit toujours à une logique immanente, ce qu'elles sont devenues en soi, n'est pas atteinte par la pure intuition ; et ce qu'on saisit intuitivement en elles est médiatisé par la structure ; comparativement à celle-ci, leur caractère intuitif est inessentiel et toute expérience des œuvres d'art doit passer ce caractère » [TE 146].

La difficulté, ou, pour mieux dire, le paradoxe, réside dans le fait que « la logique de l'art, contrairement aux règles de l'autre logique, conclut sans

concept ni jugement¹ » [TE 194]. L'art obéit aux principes d'une logique « paratactique » propre à lui, qui pourtant présente nécessairement des affinités avec la « logique formelle », à savoir : « discursive », ou « conséquentielle » (*Konsequenzlogik*). Cela, nul ne saurait le contester, et, bien sûr, Adorno moins que tout autre. Le véritable paradoxe auquel donne lieu la « logique artistique », et que la « logique discursive » n'est pas à même de résoudre, consiste dans l'exigence contradictoire de toute œuvre d'art qui prétend synthétiser et arranger « des éléments incompatibles, non identiques, se heurtant les uns les autres » dans une « forme » qui s'affirme comme logique et en même temps se refuse d'être une « structure intégrante » qu'on impose *a priori* au « matériau ». Ce paradoxe, Adorno le formule de la manière la plus concise et antinomique lorsqu'il pose que « la loi formelle autonome des œuvres d'art proteste contre la logique qui définit pourtant la forme comme principe » [TE 196]². La « forme » artistique ainsi conçue comporte la critique de sa propre « clôture » ; les œuvres d'art ne font, elles aussi, qu'exprimer concrètement cette même critique lorsqu'elles « suspendent leur logique » en faisant « de cette suspension leur idée » [TE 196]³. Adorno nous demande donc de penser la « logique artistique » comme une « seconde logique » qui permettrait de suspendre et « dépasser la première, celle du distinct » [TE 408]. À l'instar de la logique dialectique, celle des œuvres d'art conteste et suspend le principe de non contradiction en poursuivant l'identité de l'identique et du non identique, de l'unité et de la multiplicité, du tout et des parties, ce qui justifie la définition adornienne des œuvres d'art comme « paradigmes de la dialectique » [TE 403].

1. *Die Logik der Kunst ist, paradox nach der Regeln der anderen, ein Schlussverfahren ohne Begriff und Urteil*, littéralement : « la logique de l'art est, de manière paradoxale selon les règles de l'autre logique, un procédé déductif sans concept ni jugement ».

2. Ou encore : « L'art est la rationalité qui critique celle-ci sans l'esquiver » dans T. W. ADORNO, *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 86.

3. Quelques pages plus bas, Adorno précisera que la « forme esthétique », « unité instaurée » garantissant la logique de l'œuvre d'art, « se suspend constamment elle-même en tant que telle » dans T. W. ADORNO, *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 203.

Par-delà la perfection

Nécessité et impossibilité de l'unité de l'œuvre d'art réussie

L'« unité » formelle résultant des divers moments composant l'œuvre d'art sera peut-être aussi fragile et « ouverte » que celle d'un feu d'artifice, néanmoins d'après Adorno « la vérité des œuvres d'art dépend de la manière dont elles réussissent à absorber dans leur nécessité immanente le non identique au concept, c'est-à-dire ce qui – selon les critères du concept – se réduit à la contingence » [TE 148]. Comme il existe pour lui une logicité des œuvres d'art qui exprime leur « nécessité immanente », il est légitime aussi de parler de leur « vérité », pourvu qu'on l'entende dans le sens de cohérence logique immanente à l'œuvre, et non pas d'adéquation du matériau à une idée normative¹. Car, la « forme » de l'œuvre ne doit pas subsumer la multiplicité des éléments à une totalité idéale selon les lois de la « logique du distinct » ; ce qui permet aux œuvres d'art d'atteindre leur « vérité » est au contraire le respect du « non identique » en tant que tel. Si la relation logique entre unité et multiplicité des éléments ne peut plus être un rapport de subsumption, la seule solution possible sera que « l'œuvre d'art nominaliste [devienne] telle par le fait qu'elle s'organise purement par “en-bas” » [TE 305]², c'est-à-dire sans être cautionnée par un système préétabli de règles de construction qui jugerait *a priori* de la pertinence de chaque élément de l'œuvre. Pour Adorno, qui assume la condition nominaliste de l'art contemporain, « nécessité immanente » de l'œuvre signifie « nécessité surgie des éléments dont elle respecte la volonté, et non pas parce que des principes d'organisation lui sont imposés » [TE 95]³ ; ce n'est qu'à cette condition que la

« forme » peut s'acquitter de manière adéquate de sa fonction de moment logique et synthétisant de l'œuvre sans pourtant s'imposer comme « synthèse intégrante », et seulement alors « l'unité esthétique du divers [*Mannigfaltigen*] [pourra apparaître] comme si elle n'avait fait aucune violence à celui-ci mais serait extraite du divers lui-même » [TE 191].

On pourra en conclure que l'unité formelle de l'œuvre d'art « n'est substantielle que quand elle n'exerce aucune violence au formé, et est au contraire tirée de lui » [TE 201]. Une fois de plus, on retrouve ici la même logique qui préside à la rationalité paradoxale de l'œuvre d'art : il faut que le « formé » se plie aux « principes d'organisation » qui visent à l'unité de l'œuvre et qu'en même temps il préserve l'irréductible diversité des « matériaux ». En tant que moment logique de la création artistique, il revient proprement à la « forme » d'articuler dans son unité les moments contradictoires ; mais cela s'avère une tâche impossible. Adorno montre qu'il en est tout à fait conscient, lorsqu'il convient que « l'unité des œuvres d'art ne peut pas être ce qu'elle doit être, c'est-à-dire unité de la variété ; en synthétisant, elle porte atteinte au synthétisé et ruine en lui la synthèse » [TE 208]. Et dans un des fragments que les éditeurs allemands de la *Théorie esthétique* ont publiés dans la section intitulée *Paralipomena*, l'impossibilité pour la « forme » de concilier la variété avec l'unité est reconnue sans détour : « l'ouverture à laquelle [l'art] tend, et la clôture – “perfection” – grâce à laquelle il se rapproche de l'idéal de son en-soi, du non-apprêté, représentant l'ouverture, sont incompatibles » [TE 406-407]. Enfin, l'œuvre d'art nominaliste penche nécessairement pour l'« ouverture », quoiqu'elle ne puisse pas faire l'économie du moment formel sans donner dans l'incohérence et l'arbitraire ; il ne lui reste alors qu'à endosser cette condition antinomique qui est désormais devenue constitutive de l'art à l'époque de la « crise de l'apparence ».

1. Sur la notion de « vérité » dans la *Théorie esthétique*, voir l'excellente étude de Peter OSBORNE, « Adorno and the Metaphysics of Modernism : the Problem of a 'Postmodern' Art », dans Andrew BENJAMIN, *The Problem of Modernity. Adorno and Benjamin*, Londres et New York, Routledge, 1989, p. 27-29.

2. Adorno avait déjà posé que « l'œuvre d'art doit s'organiser d'en-bas » dans T. W. ADORNO, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 157.

3. Par suite d'une évidente faute d'inattention, à moins qu'il ne l'ait trouvée tout simplement pléonastique dans ce

contexte, le traducteur français, Marc Jimenez, a omis de traduire l'expression adverbiale « d'en-bas » (*von unten*). Le texte dit : « nécessité surgie *d'en-bas* des éléments... »

Caractère antinomique de la réussite artistique

On pourrait même affirmer que la réussite d'une œuvre d'art se mesure à l'aune de sa propre antinomie constitutive. Quoique Adorno ne cesse pas de condamner la normativité de l'esthétique idéaliste, on dirait que l'antinomie elle-même acquière chez lui une valeur normative ; car, c'est elle qui devient le nouveau critère de jugement esthétique, une fois qu'on accorde que « la voie qui, seule, reste ouverte aux œuvres d'art comme voie de leur réussite, correspond également à leur impossibilité progressive » [TE 281]. Prise dans un *double blind* qui exige contradictoirement qu'elle soit ce qu'elle ne saurait être, l'œuvre d'art nominaliste ne peut s'avérer une réussite que quand elle arrive à exprimer par sa « forme » brisée et non organique l'impasse où elle se retrouve. En d'autres termes, l'œuvre à l'âge nominaliste est réussie dans la mesure où elle s'émancipe des contraintes normatives de l'esthétique idéaliste en brisant l'unité imposée *a priori* par la « structure intégrante » en tant que moment synthétisant de l'œuvre.

D'après Adorno, c'est le propre de « l'art le plus exigeant » de s'affirmer par sa tendance « à dépasser la forme comme totalité et [à] abouti[r] au fragmentaire » [TE 208]. La réussite des œuvres d'art tient ainsi à la « décomposition » de ce qui les constitue, parce que celle-ci « libère la force antagoniste et immanente de l'art, la force centrifuge », de sorte qu'elles réalisent concrètement leur concept dialectique qui veut que l'œuvre soit une « configuration dynamique de ses éléments », un « champ de forces », et non pas une structure « close », « achevée », « parfaite ». C'est pourtant à la vénérable idée du beau qu'Adorno demande toujours de sanctionner la réussite esthétique ; mais, comme l'on peut s'y attendre, le beau lui-même n'échappe pas au mouvement incessant de la dialectique de l'art, et en conséquence il faudra l'entendre dans un sens du tout au tout différent de celui transmis par la tradition idéaliste : suivant Adorno, « le beau se réalise de moins en moins dans la forme particulière et purifiée, mais se déplace sur la totalité dynamique de l'œuvre et prolonge la formalisation dans cette émancipation à l'égard de la particularité ; il l'épouse et s'assimile au diffus » [TE 84]. Le beau n'étant plus associé à aucune idée de « clôture » ou d'harmonie, c'est

dans l'articulation des moments antinomiques constituant l'œuvre qu'il se manifeste : le beau se survit ainsi dans le caractère fragmentaire et non organique de l'œuvre d'art nominaliste ou, pour le dire autrement, c'est son caractère fragmentaire et non organique qui décide désormais de la perturbante « beauté » des œuvres d'art nominalistes, c'est-à-dire de leur réussite paradoxale.

Si jamais la réconciliation des moments antinomiques de l'œuvre aura lieu, ce sera du fait qu'à l'âge nominaliste, « plus les œuvres sont totalement formées, plus elles deviennent rebelles à l'apparence organisée et leur vérité apparaît négativement dans cette réticence [*Sprödigkeit*] » [TE 185]. La « vérité » de l'art nominaliste ne se manifeste que par le refus de l'« élément fantasmagorique des œuvres » dissimulant idéologiquement la « violence » que pratique sur le matériau l'unité formelle censée constituer leur « belle apparence ». Malgré cela, selon Adorno, le beau est toujours « l'apparence de ce qui est réellement pacifique » [TE 356] ; mais il sera alors moins l'éclatante adéquation de l'œuvre d'art à un idéal de perfection qu'une aspiration des œuvres à devenir elles-mêmes, par leur « forme », une critique de l'« apparence » de perfection. C'est dans ce sens qu'en la reprenant à son compte, Adorno entendait la célèbre « promesse de bonheur » stendhalienne : pour que la promesse ne devienne pas une illusion idéologique de réconciliation purement apparente, le beau ne doit plus être confondu avec la « belle apparence ». Tout au contraire, la réconciliation promise ne pourra s'accomplir qu'en démasquant la fausse réconciliation qu'on a traditionnellement célébrée comme perfection.

En guise de conclusion

On a souvent interprété de manière réductrice la théorie esthétique adornienne comme une esthétique restreinte à l'art d'avant-garde, ou du moins moderniste. En fait, comme Peter Bürger l'a remarqué dès 1974, la *Théorie esthétique* d'Adorno « prétend à une plus grande généralité¹ ».

1. Peter BÜRGER, *Théorie de l'avant-garde* (1974), Paris, Questions Théoriques, 2013, p. 98.

En effet, lorsqu'il déclare, par exemple, que la « réussite même » des œuvres d'art contemporaines est « décomposition » (*Zerfall*) et que celle-ci leur « confère un caractère insondable [*Abgründige*] » [TE 84], Adorno décrit la condition paradoxale qui est propre à l'œuvre d'art à l'âge du nominalisme esthétique. Et la distinction même qu'il fait entre les idées de perfection et de réussite lui sert, à n'en pas douter, à mieux définir et faire valoir le statut de l'œuvre non organique (tant d'avant-garde que moderniste) par contraste avec celui de l'œuvre d'art organique (traditionnelle). Il est pourtant incontestable que, si l'œuvre organique est toujours présentée comme parangon d'« achèvement » par rapport auquel mesurer le degré de « décomposition » atteint par la « forme » des œuvres non organiques modernes, la condition actuelle de l'art nominaliste lui fournit un critère de jugement rétrospectif : « l'art contemporain avec ses faiblesses, ses taches et ses failles, est la critique de l'art de la tradition » [TE 225]. Et ailleurs Adorno ajoute-t-il, d'une manière plus tranchante encore : « si de nos jours, tout sonne faux, c'est parce que l'ancienne consonance était fautive » [TE 222]. La « crise de l'apparence », qui à la rigueur ne frappe que l'art contemporain, exerce donc selon Adorno un effet rétroactif qui permet de considérer sous un jour différent les formes closes et parfaites de l'art traditionnel.

De même, l'idée de réussite que d'ordinaire Adorno n'utilise qu'en se référant aux œuvres contemporaines peut être également appliquée à celles de la tradition. Et si elle « ne tolère pas la mise en scène » (*Veranstaltung*), c'est-à-dire le caractère fantasmagorique de l'« apparence » des œuvres d'art, cette intolérance ne tolère pas non plus la perfection formelle des œuvres les plus classiques ; car, l'idée de réussite « postule objectivement la vérité esthétique. Aucune n'existe en fait sans la logicité de l'œuvre. Mais pour la percevoir, il faut la conscience du procès global qui se précise dans le problème de toute œuvre » [TE 263].

Chez Adorno, « réussite » est le terme désignant la « forme » artistique articulée conformément à la logique dialectique immanente à toute œuvre d'art et qui, seule, en garantit « la vérité esthétique ». Enfin, la réussite n'a rien à voir avec une parfaite adéquation de l'œuvre d'art à un modèle idéal ou avec sa conformité à des normes

imposées « d'en haut », étant plutôt la « véritable conscience » [TE 264] du procès travaillant de l'intérieur toute œuvre d'art.

Le principe selon lequel « la réussite esthétique est fonction de la capacité du formé à éveiller le contenu sédimenté » [TE 198], on pourra l'entendre alors dans le sens qu'est réussie toute œuvre – tant moderne que traditionnelle – dont la « forme » exprime le caractère dynamique et processuel par l'« articulation » dialectique et non violente de ses moments antinomiques. Dans l'idée de réussite telle que l'envisage Adorno, la logicité immanente à la « forme », qu'il veut « extraite du divers lui-même », médiatise la « réalité empirique », contingente et informe, de sorte que l'« organisation objective » [TE 203] de l'œuvre d'art et son « contenu chosal » (ou « teneur chosale », *Sachsgeshalt*), comme Walter Benjamin l'appelait, convergent dans son « contenu de vérité¹ ».

Le « contenu de vérité » ne réclame aucune caution métaphysique, puisqu'il est « fondamentalement historique », étant l'indice d'un travail de médiation qui a concrètement lieu dans le temps de l'histoire ; pour plus de précision, il « devient historique du fait qu'une conscience adéquate [*richtiges Bewusstsein*] s'objective dans l'œuvre ». Ce qui détermine la « vérité esthétique », à savoir : la réussite artistique, ce n'est pas l'identité *a priori* du concept abstrait ou, pour parler comme Croce, l'« expression de l'Idée », mais bien la conscience correcte du processus dynamique et concret dont la « forme » de l'œuvre d'art réussie est l'expression sensible s'affirmant à un moment historiquement déterminé comme « horizon de réconciliation possible » [TE 267] des contradictions et des « antagonismes non résolus de la réalité » [TE 21]. Si les notions étroitement entrelacées de « vérité esthétique », de « contenu de vérité » et de « réus-

1. C'est l'expression constamment employée par M. JIMENEZ pour traduire tout au long de sa traduction de la *Théorie esthétique* le mot *Wahrheitsgehalt*, qu'on pourrait pourtant traduire aussi par « teneur de vérité » (voir la traduction de Maurice de Gandillac dans Walter BENJAMIN, *Essais*, Paris, Denöel-Gonthier, 1983, t. I, p. 25 ; il sera utile de consulter Rainer ROCHLITZ, « Teneur de vérité », *Revue des Sciences Humaines*, n° 229, 1993, p. 27-45. Numéro spécial consacré à Adorno, sous la direction de Andreas Pfersmann).

site » n'aboutissent pas chez Adorno à une esthétique idéaliste, c'est justement en vertu de leur moment irréductiblement historique : Adorno pouvait ainsi poser, à la fois contre Croce et contre Lukács, que les œuvres d'art sont « l'historiographie inconsciente de ce qu'il y a de normal et de monstrueux dans l'histoire », comme il s'exprimait dans un article de 1964, paru dans *Die Zeit*¹. Ou bien, comme il l'écrira dans la *Théorie esthétique* : « en tant que matérialisation de la conscience la plus avancée de la situation donnée – esthétique et extra-esthétique – le contenu de vérité des œuvres d'art est une historiographie qui s'ignore [*bewusstlose*] » [TE 267].

La complexité de la notion dialectique de réussite tient au fait que la « forme » en tant qu'organisation non violente et « d'en-bas » du divers et du contingent, le caractère logique mais historiquement déterminé de l'articulation formelle des œuvres d'art, et le « contenu de vérité », ne peuvent se définir que par leur médiation réciproque. Ce qui vaut tant pour les œuvres non organiques du xx^e siècle que pour celles de la tradition, y compris les plus « parfaites ». La « vérité esthétique », ce n'est pas le contenu sémantique plus ou moins explicite de l'œuvre d'art, mais c'est la conscience que la médiation entre les divers moments qui la constituent exerce une fonction essentiellement critique : critique de la « violence » implicite dans toute mise en forme, critique de la fausse réconciliation promise par la « belle apparence ».

La réussite de l'œuvre d'art sera, enfin, cette laborieuse prise de conscience dont témoigne sa « forme », close ou ouverte, classique ou contemporaine, organique ou non, en définitive peu importe. On s'approche ainsi de la compréhension du sens de la sentence d'Adorno selon laquelle « est expressément réussie l'œuvre d'art dont la forme émane [*entfliesst*] du contenu de vérité » [TE 263], et qui semble résumer d'une façon passablement oraculaire l'idée qu'il se faisait de la réussite artistique.

Riccardo CAMPI

I. Cité dans P. BÜRGER, *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 143, n. II *ad locum*.