



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

Le paradoxe de l'œuvre d'art : Contribution francfortoise à la critique de la modernité

FIÉ Doh Ludovic

Maître de Conférences

Département de philosophie, Université de Bouaké

Introduction

Dans la *Théorie esthétique*, Adorno affirme que « l'art est pour-soi et ne l'est pas ; il manque son autonomie sans ce qui lui est hétérogène »¹. L'œuvre d'art est à la fois autonome et *fait social*. Dans son historicité immanente, elle ressemble en soi à la dynamique extérieure sans l'imiter. Réalité paradoxale parce que se posant dans la société en s'opposant à elle, l'art n'est pas coupé du monde, mais s'efforce de s'inscrire en son sein pour mieux en exprimer les contradictions. En ce sens, bien qu'étant le produit de la société, il n'en est pas pour autant une pure copie, une mimésis traductrice d'un ordre établi. Précisément, « même l'œuvre d'art la plus sublime adopte une attitude déterminée par rapport à la réalité empirique, en échappant à son sortilège, non pas une fois pour toutes mais toujours concrètement et de façon polémique envers la situation du sortilège à chaque moment historique »². L'œuvre d'art, dans cette perspective, garde son autonomie, c'est-à-dire, est désengluée des pesanteurs sociales pressantes conduisant à un art idéologisée.

Mais l'art n'étant pas « une sphère hermétique reliée sur elle-même »³, son autonomie ne peut être que médiatisée. C'est pourquoi, selon Adorno, l'art doit être « protégé de la fétichisation de son autonomie »⁴. Car, il ne peut être que la production réflexive d'une société antagonique. Une œuvre d'art authentique, ne saurait se suffire à elle-même dans son être en soi. Elle est toujours en relation avec le processus réel de la vie sociale dont elle se

¹ ADORNO (Theodor W.).- *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, p.22.

² Idem, op.cit., p. 21.

³ Idem, op.cit., p. 16.

⁴ Idem, op.cit., p. 348.



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

sépare. C'est dans cette optique que Marcuse affirme que « l'art transcende sa détermination sociale et s'émancipe de l'univers du discours et du comportement reçus, tout en en préservant la présence écrasante »⁵. En ce sens, il ne peut renier les finalités hétéronomes qui entachent son origine sociale. L'œuvre d'art n'est jamais coupée de la réalité. Elle prend simplement de la distance par rapport à celle-ci pour pouvoir mieux la réfléchir. D'où son caractère hétéronome.

Comment comprendre cette nature équivoque ? Cette opposition relève-t-elle d'un a priori élitiste ou s'enracine-t-elle dans un mouvement historique, critique de la modernité sociale, antidote au désenchantement du monde et de l'art lui-même ? Si la modernité apparaît comme le présent historique, le présent de la pensée caractérisé par la montée en puissance de la raison dans la vie des hommes et dans les mécanismes sociaux, avec pour conséquence l'anéantissement de « l'idée d'homme »⁶, la théorie de l'art à l'École de Francfort, contrairement à l'idée d'hypostasier l'ordre social dominant, n'a-t-elle pour ambition l'émergence d'un art émancipé, ferment critique de la pensée établie, en vue de la liberté et du bonheur de l'individu ?

L'intention fondatrice de cette contribution est de montrer que l'art, tel que pensé par les théoriciens de l'École de Francfort, ne sacrifie pas la réalité sociale, mais au contraire manifeste un intérêt légitime, en négatif de celle-ci, et ce en vue de l'émancipation du sujet. Dans cette perspective, nous présenterons le cadre d'émergence de la théorie de l'art à l'École de Francfort. À ce niveau, il s'agira de mettre en évidence la dérégulation de l'histoire induite par dialectique de la raison, elle-même traduite par la massification des hommes et de la culture. Aussi, indiquerons-nous que la théorie de l'art chez les Francfortois ne relève pas d'un a priori élitiste, mais est sous-tendue par un but subversif dont l'enjeu est la liberté et le bonheur de l'individu.

⁵ MARCUSE (Herbert).- *La Dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, Seuil, 1977, traduction de Didier Coste, p.20.

⁶ HORKHEIMER (Max).- *Éclipse de la Raison suivi de Raison et conservation de soi*, Paris, Payot, 1974, traduction de Jacques Laizé, p. 10



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

I- **Modernité et crise de l'histoire : cadre d'émergence de la théorie de l'art à l'école de Francfort**

A parler de modernité, l'on se heurte immédiatement à l'écueil d'une définition unique du concept. Sujette à moult acceptions, la modernité est parfois désignée comme « un ensemble de paradigmes dont tel ou tel assemblage sera accentué selon la période où elle s'incarne »⁷. Dans cette perspective, elle rayonne telle une succession changeante de constellations. En ce sens, elle est scientifique (Galilée ou Copernic), Philosophique (Descartes), politique (la révolution française), technologique (la révolution industrielle), etc. L'idée est que la modernité apparaît toujours en contraste avec son passé, antagonisme indispensable à son autoconception dans « des périodes de mutation et de bouleversement »⁸. La modernité, est pour ainsi dire, une relation de rupture ou de continuité, à un passé qui sert de repère. C'est pourquoi, aussi saisie, à partir d'une datation historiographique, elle est située après l'Antiquité et le Moyen Age. En effet, 1789 est indiqué comme « date inaugurale, modernité non plus événementielle mais état d'esprit (...) 1789 parce que la Révolution française, les Lumières, les Droits de l'Homme, bref, une nouvelle définition de l'homme, en rupture radicale avec radicale avec celles qui ont précédé et qui continuerait de nous éclairer »⁹. La modernité, selon cette acception, devrait nous apporter une lumière nouvelle sensée sortir l'homme de la minorité, de l'existence tutélaire, de l'emprise de forces aliénantes et dominatrices.

Mais, la modernité, telle que présentée et critiquée par les philosophes de l'École de francfort, est caractérisée par le développement de la rationalité et les dérives de la société industrielle et technocratique. Avec cette modernité, les valeurs de liberté, d'émancipation, de bonheur prônées par le siècle des Lumières se sont fondues pour ne devenir que de simples mots. La raison qui devrait éclairer, désormais alliée à la techno-science, elle-même au service du capitalisme triomphant et de la barbarie, s'est retournée en son contraire, c'est-à-dire productrice de régimes totalitaires. C'est dans un tel contexte qu'émerge la

⁷ NOUSS (Alexis).- *La Modernité*, Paris, PUF, 1995 collection Que sais-je ? N° 2923, p. 6.

⁸ Alexis Nouis, op.cit., p.21.

⁹ NOUSS (Alexis).- *La Modernité*, Paris, PUF, 1995 collection Que sais-je ? N° 2923, p.22.



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

problématique de l'art. Et, si l'œuvre d'art apparaît, selon les Francfortois, plus qu'un simple reflet de la société, parce que révélant jusque dans sa structure et sa forme un contenu social ou sociologique, il est impérieux de savoir, pour mieux la cerner, qu'elle émerge d'un univers où le progrès technique, par son efficacité et le confort qu'il apporte aux individus, finit par créer un homme unidimensionnel dont la raison se trouve ratatinée. Élément de la culture, la technique finit par s'imposer à celle-ci. Par ses formes de contrôle, elle conduit à l'émergence d'une culture affirmative, et surtout à la massification des individus.

1- Dialectique de la raison et dérégulation de l'histoire

Le siècle des Lumières est essentiellement caractérisé par un humanisme, pourrait-on dire, sans limitation. L'homme étant doté d'une raison, est la mesure de toute chose. La raison, comme faculté de distinguer le bien du mal, le faux du vrai, selon l'approche cartésienne, doit être le fondement de toute action humaine. De par sa nature, l'on proclamait la fin définitive du mythe et de tout ce qui pouvait se dérober du prisme de la raison. Ce culte de la rationalité trouvera chez Hegel sa forme la plus accomplie quand il affirme que « le rationnel est réel et le réel est rationnel »¹⁰. Elle est, chez celui-ci, la structure de l'être et le mode d'existence même de ce qui est. Ainsi, par son canal, l'homme devrait pouvoir saisir le sens de toute chose et pouvoir en donner une explication rationnelle. Mais contre toute attente, le projet d'une raison éclairante et libératrice se retourne en son contraire. À ce sujet voici ce que disent les auteurs de la *dialectique de la raison* :

« De tout temps, l'Aufklärung, au sens le plus large de pensée en progrès, a eu pour but de libérer les hommes de la peur et de les rendre souverains. Mais la terre, entièrement éclairée, resplendit sous le signe des calamités triomphant partout. Le programme de l'Aufklärung avait pour but de libérer le monde de la magie. Elle se proposait de détruire les mythes et d'apporter à l'imagination l'appui du savoir (...) Et pourtant la crédulité, l'aversion pour le doute, les réponses superficielles, l'étalage de la culture, la timidité dans la contradiction, le manque de générosité, la nonchalance dans la recherche personnelle, le fétichisme verbal, l'acceptation de connaissances partielles : voilà entre autres causes celles qui, au lieu d'une heureuse union de l'entendement humain avec la nature des choses, eurent pour résultat son accouplement avec des concepts creux et des expériences incohérentes »¹¹.

¹⁰ HEGEL (G. W. F.).- *Phénoménologie de l'esprit* (Paris, Aubier, 1992), Traduction de Jean Hyppolite, p.18.

¹¹ HORKHEIMER (Max) et ADORNO (Theodor).- *La Dialectique de la Raison, Fragments Philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974, Traduction d'Éliane KAUFHOLZ, p. 21.



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

Tel est devenu le trait identifiant de cette société dite de progrès. La raison, au lieu de devenir éclairante, conduit à une sorte de naïveté, au refus de la critique, de la remise en cause, du questionnement, garant de l'approfondissement de la connaissance. Les hommes préfèrent désormais les connaissances sans épaisseur ni profondeur. Les connaissances sont acceptées telles qu'elles se présentent.

Aussi, faut-il le noter, le siècle dit des Lumières est celui de la grande industrialisation, effet induit d'une raison au service de la technique et de la science. Ce qui est étonnant ici, c'est moins la liquidation brutale de la métaphysique que la métamorphose de la technique et de ses produits en une métaphysique, un rideau idéologique qui cache mal le désastre que subit l'humanité. Car la raison qui devrait juger et réguler les actions et le mode de vie de l'homme, devenue à dominance subjective, se trouve complètement assujettie au processus social. « Il n'y a plus qu'un seul critère : sa valeur opérationnelle, son rôle dans la domination des hommes et de la nature »¹². Par le biais de la technique, les hommes deviennent, selon l'expression cartésienne, « comme maîtres et possesseurs de la nature »¹³. Ils arrivent à s'abstraire de la domination de celle-ci pour pouvoir la mettre à leur service. Le progrès technique a pour but, originairement, de libérer de la sujétion des forces qui le dépassent : la nature et ses mystères. À dire vrai, ce qui compte, c'est d'apprendre de la nature comment l'utiliser, afin de la dominer complètement, elle et les hommes.

Qui plus est, dans un contexte d'économie capitaliste, l'exploitation du travail des autres, en vue de la constitution du capital est un objectif essentiel. Ici, ce qui est visé, ce n'est plus l'épanouissement de l'individu mais plutôt son exploitation pour le profit. Ce que l'on peut noter, c'est que cette logique des rapports interhumains peut conduire à une perte du sens même de l'humanité, car exposant l'homme lui-même à un péril. Ainsi, la domination de l'homme et de la nature va conduire à une productivité dont les objets finiront par envahir l'univers de l'individu, conditionnant de la sorte sa pensée et son action. C'est certainement pourquoi Horkheimer, dans *l'Éclipse de la Raison*, affirme que « plus le savoir technique se développe et plus, semble-t-il, l'homme voit se réduire l'horizon de sa pensée et de son

¹² HORKHEIMER (Max).- *Éclipse de la Raison suivi de Raison et conservation de soi*, Paris, Payot, 1974, traduction de Jacques Laizé, p.30.

¹³ DESCARTES (René).- *Discours de la méthode* (Paris, Bordas, 1984), p. 146.



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

activité, son autonomie en tant qu'individu, sa capacité de résister aux techniques envahissantes de la manipulation de masse, sa faculté d'imagination et de jugement indépendant. Avec le progrès, l'idée d'une société véritablement humaine s'étiolé, et il règne un sentiment universel de peur et de désillusion. L'émancipation humaine semble être une méprise, car il ya des errements sans fin.

Par ailleurs, ayant désormais perdu son autonomie, la raison est devenue un instrument. Éclopée, elle se prête à la manipulation idéologique et à la propagation des mensonges les plus fragants. Ainsi, notre « humanité, au lieu de s'engager dans des conditions vraiment humaines, semblait dans une nouvelle forme de barbarie ». ¹⁴ Par barbarie, nous entendons, dit Adorno, « les préjugés insensés, la répression, le génocide et la torture » ¹⁵. La raison déchu a conduit à une dérégulation de l'histoire dont les guerres mondiales, l'antisémitisme, le nazisme et Auschwitz sont des illustrations pénibles et flagrantes. C'est pourquoi, nous sommes d'avis avec Marc Jimenez quand il affirme que « Walter Benjamin, Herbert Marcuse et Theodor Adorno se développent au sein d'un contexte historique particulièrement traumatisant au lendemain de la Première Guerre mondiale : révolution soviétique, instauration d'un parti marxiste-léniniste, montée du fascisme en Europe, révoltes ouvrières et mouvements sociaux consécutifs aux difficultés économiques et à l'accroissement du chômage, etc. » ¹⁶. Contexte barbare et traumatisant, ainsi se présente l'époque de la rationalité outrancière. Elle a conduit, au plan de la culture, à ce que Horkheimer et Adorno ont appelé « le fascisme international » ¹⁷, effet induit d'une culture affirmative et de masse.

2- Culture affirmative et désenchantement de l'art

Dans la définition qu'il donne de la culture affirmative, Marcuse dit ceci :

« Nous entendons par culture affirmative la culture propre à l'époque bourgeoise qui l'a conduit, au cours de son développement, à détacher de la civilisation le mode

¹⁴ Max Horkheimer et Theodor Adorno, op.cit., p.13.

¹⁵ ADORNO (T. W.), *Modèles critiques*, Paris, Payot, 1984, traduction Marc Jimenez et Eliane Kaufholz, p. 204.

¹⁶ Jimenez (Marc).- *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Paris, Gallimard, 1997, p.333.

¹⁷ Max Horkheimer et Theodor Adorno, op.cit., p. 18.



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

spirituel et moral en tant que constituant un domaine de valeurs indépendant et à l'élever au-dessus d'elle. Son caractère le plus important réside dans l'affirmation de l'existence d'un monde universellement contraignant, auquel l'homme est tenu de souscrire, qui se développe sans cesse, tandis que sa valeur ne cesse de croître, et qui est fondamentalement différent du monde réel où se déroule la lutte quotidienne pour l'existence – mais que chaque individu peut réaliser ce monde ‘de l'intérieur’, pour lui-même, sans changer quoi que ce soit au réel »¹⁸.

La culture telle qu'elle se présente, héritière de l'Antiquité, s'est développée à partir de l'idée d'un monde de valeurs spirituelles et morales supérieures à l'univers des réalités matérielles et changeantes. Dans cette logique, les hommes, pour garder un équilibre mental et existentiel, forgent des idéaux de beauté, de justice et d'amour dans l'exclusion des passions. Ces valeurs étaient pour une classe de privilégiés, « bourgeoise », soucieuse d'affirmer l'existence de ce monde idéal, en principe réservé à tous et destiné à servir de modèle aux conduites humaines. Et Marcuse note que l'avantage de ce monde, était le maintien d'un désir de vouloir s'adapter au monde idéal, d'où la possibilité de changer celui qui est. Elle avait, pour ainsi dire un ferment subversif qui pouvait aider à une mutation qualitative la société, bien que dans la réalité les antagonismes de classes soient un véritable frein à la transformation de celle-ci.

La culture moderne, selon Marcuse, conserve non seulement le caractère affirmatif par la réparation de l'idéal de la réalité, mais le renforce en remplaçant l'idéal par des choses éphémères, le bonheur par des plaisirs. De ce fait, elle se rend complice du caractère adaptatif, conformiste et aliénant de l'existence. En effet, prise comme un édifice, la culture apparaît cohérente, ayant réduit et maîtrisé les antagonismes et les oppositions. Dans cette perspective fondamentalement idéaliste, « elle oppose à la détresse de l'individu isolé l'humanité universelle, à la misère physique la beauté de l'âme, à la sujétion extérieure la liberté intérieure, à l'égoïsme brutal la vertu du devoir »¹⁹. Sous-tendue par une rationalité technologique, elle liquide les éléments oppositionnels et transcendants de la « culture supérieure ». Par culture supérieure, il faut entendre, une culture conservant son noyau dialectique et critique à l'égard d'elle-même et ce qui lui est extérieur. C'est une culture qui

¹⁸ Marcuse (Herbert).- *Culture et Société*, Paris, Minuit, 1970, traduction de Gérard Billy, Daniel Bresson et Jean-Baptiste Grasset, p. 110

¹⁹ Marcuse (Herbert).- *Culture et Société*, Paris, Minuit, 1970, traduction de Gérard Billy, Daniel Bresson et Jean-Baptiste Grasset, p.114.



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

refuse le positivisme abstrait pour envisager l'autre de ce qui est. Une telle culture ne s'arrête pas à l'immédiateté des choses et de la connaissance. Elle interroge, soumet au tribunal de la pensée négative.

A cet effet, Adorno affirme que « la culture bourgeoise ne découvre l'idée de pureté, exempte de toute trace de monstruosité tentaculaire qui déforme tous les domaines de l'existence, que de façon réfractée, en se pliant sur elle-même »²⁰. Or la culture, dans sa propre évaluation, doit prendre en compte le processus social qui la produit. Elle devrait sa pérennité à la prise en compte de cette dialectique et de sa capacité à être critique à l'égard d'elle-même. Elle ne doit pas, pour ainsi dire, s'enfermer hermétiquement dans une sphère à part, au risque de se faire complice de sa propre destruction. Sinon elle est domestiquée et administrée par un appareil répressif selon une logique marchande. Épurée de tout ce qui en elle dépasse l'immanence totale dans la société existante, ne subsiste en elle que ce qui remplit une fonction univoque : la consommation.

En effet, dans la culture affirmative, autrement dit, la culture bourgeoise, l'esprit ne questionne pas essentiellement. Il se contente de prendre les choses comme elles se présentent. Dans le domaine social, une telle culture induit un esprit conformiste propre à une attitude adaptative. En ce sens, l'individu est enclin à intérioriser la pensée établie. Il est l'objet d'un contrôle sans cesse renforcé qui envahit sa structure interne. Dans un contexte de productivité massive et de consommation, l'on finit par assister à l'émergence d'une culture de masse qui fait perdre au sujet son individualité et tout sens de culture authentique. Et, à propos de la culture de masse, Hannah Arendt affirme qu'elle « apparaît quand la société de masse se saisit des objets culturels, et son danger est que le processus vital de la société (qui, comme tout processus biologique, attire insatiablement tout ce qui est accessible dans le cycle de son métabolisme) consomme littéralement les objets culturels, les engloutira et les

²⁰ Adorno (Theodor W.).- *Prismes. Critique de la culture et de la société*, Paris, Payot, 1986, traduction de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, p.11.



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

détruira »²¹. Dans la culture de masse, les objets culturels ne sont pas perçus pour eux-mêmes, mais pour leur valeur utilitaire. Cette conception est bien propre au philistinisme cultivé.

Dès lors, les ouvrages immortels du passé devinrent objet de raffinement social et individuel, avec une position sociale correspondante. Ainsi, méprisant la valeur réelle des œuvres, et dans un contexte de désintégration de la culture, ce qui importe pour le philistin, c'est leur valeur marchande. Les objets culturels ayant désormais une valeur marchande peuvent être échangés contre d'autres valeurs qui peuvent être sociales et individuelles. Dans un tel contexte, les œuvres perdent leur qualité fondamentale : ravir et émouvoir le lecteur ou le spectateur par-delà les siècles. Faisant fi de la relation appropriée à l'art, le philistin l'utilise à des fins secondes. De plus, il s'enfuit dans une région de la « poésie pure », sans être attentif à ce que lui suggère l'œuvre dans son rapport à la société. Ce qui importe, c'est son instruction propre.

Ce qui est mis en cause, ce n'est pas la vulgarisation des livres par leur reproduction ou leur vente à bas pris, mais c'est le fait que les œuvres soient réécrites, condensées, digérées et réduites à l'état de pacotille. La culture, vouée pour ainsi dire à la destruction, ne peut qu'engendrer le loisir. Le loisir ne peut que pérenniser l'aspect divertissant, fonctionnel des œuvres. Or la culture se trouve menacée quand tous les objets et choses du monde sont perçus comme de pures fonctions du processus vital de la société. La valeur d'une œuvre réside dans le fait que sa beauté transcende tout besoin, et la fait durer à travers les siècles. À la différence des autres choses dans le monde fabriquées par l'homme que sont les objets d'usages qui ont une permanence d'une durée ordinaire, les œuvres d'art possèdent une immortalité potentielle. Dans cette logique, au-dessus de l'instrumentalité, elles sont distinctes des produits de consommation. Et c'est lorsque les objets culturels sont perçus comme fabriqués pour le monde appelé à survivre à la vie limitée des hommes, et non pour les hommes, qu'il est possible de fonder la culture. Elle ne peut venir à être que si les œuvres d'art sont écartées du processus de consommation, et qu'elles ne sont plus considérées dans leur valeur d'usage, isolées loin de la sphère des nécessités de la vie humaine.

²¹ Arendt (Hannah).- *Crise de la Culture. Huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, 1972, traduction de l'anglais sous la direction de Patrick Levy, pp. 265-266.



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

Ainsi, on ne peut parler de culture lorsque les œuvres d'art résistent au procès de la consommation nécessaire à la vie en subsistant et survivant aux hommes qui les produisent. Aussi il ne peut exister d'œuvres d'art que si nous avons en présence des choses libres de tout enjeu utilitaire et fonctionnel. Ceci ne peut advenir que si nous arrivons à « nous oublier nous-mêmes, et les soucis, les intérêts, les urgences de notre vie, en sorte de ne pas nous saisir de ce que nous admirons, mais de le laisser être comme il est, dans son apparaître »²². Or, la société de masse est une société de consommateurs. Une telle société est bien évidemment un danger pour les œuvres d'art. Car, « le point est qu'une société de consommateurs n'est aucunement capable de savoir prendre en souci un monde et des choses qui apparaissent exclusivement à l'espace de l'apparition au monde, parce que son attitude centrale par rapport à tout objet, l'attitude de la consommation, implique la ruine de tout ce à quoi elle touche »²³. C'est dans cette perspective que l'on peut comprendre les analyses de Benjamin sur l'œuvre d'art.

En effet, dans *l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, la question de l'aura est organisée autour du désenchantement général du monde²⁴ dont l'art constitue un processus. Inhérente à la rationalisation, la technique, dans le domaine de l'art, conduit à la perte de l'aura. Mutation dans l'art engendrée par la « modernité »²⁵, la question de l'aura n'est plus simplement liée au problème des outils techniques, mais dépend de la logique de rationalisation à outrance. L'unicité de la présence au lieu où elles se trouvent, pour lequel elles étaient faites, les œuvres étaient créées pour se trouver là où elles ont été créées. L'authenticité rattache l'œuvre au lieu où elle se trouve. C'est une qualité qui est liée à une première histoire de l'œuvre d'art. Benjamin dit :

« Ce qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient de transmissible de par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique. Comme cette valeur de témoignage repose sur sa durée matérielle, dans le cas de la reproduction, où le premier élément - la durée matérielle - échappe aux hommes, le second - le témoignage historique de la chose - se trouve également ébranlé. Rien de plus assurément, mais ce qui est ainsi ébranlé,

²² Hannah Arendt, op.cit., p.269.

²³ Hannah Arendt, op.cit., 270.

²⁴ Adorno (Theodor W.).- *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, p. 85 : « l'art constitue un moment du processus de ce que Max Weber appelait le désenchantement du monde, impliqué dans la rationalisation ».

²⁵ Jimenez (Marc), « Walter Benjamin et l'expérience esthétique », *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Paris, Gallimard, 1997, pp.357-368.



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

c'est l'autorité de la chose, son poids traditionnel. Tous ces caractères se résument dans la notion d'aura, et on pourrait dire : à l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura »²⁶.

L'aura est une sorte de halo qui nimbe certains objets - ou certains êtres - d'une atmosphère éthérée, immatérielle, et qui confère à l'original un caractère d'authenticité. L'aura est ce quelque chose d'indéfinissable que la reproduction est incapable de transmettre : l'unicité et l'authenticité de l'œuvre produite en un temps et un espace bien déterminés. Cette aura ne peut être conservée que par l'unicité de l'œuvre. Ainsi « enveloppée dans le silence de ses significations incommunicables, secrète en sa donation de sens, inaccessible en son être-là, elle apparaissait comme "un lointain, si proche soit-il", horizon inapprochable »²⁷. Définie « comme l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il »²⁸, l'aura est l'unicité d'un moment d'apparition temporelle, caractère inapprochable ou éloignement malgré la proximité spatiale possible comme l'indique Rainer Rochlitz²⁹. Elle est liée à la première histoire de l'œuvre d'art.

La deuxième histoire de l'œuvre est conçue à partir de l'usage de la technique. La notion d'authenticité n'a pas de sens pour une reproduction car, on peut parler de la fidélité d'une reproduction, mais pas d'une authenticité. En réalité, « à la plus parfaite reproduction, il manquera toujours une chose : le *hic et nunc* de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve »³⁰. Avec la reproduction faite par une main d'homme, l'origine conserve son autorité, ce qui n'est pas le cas de la reproduction technique. Même si la technique donne une forte impression que l'origine, elle ne conduit pas cependant à l'origine. Par exemple, quand on photographie une œuvre, on la présente sous son beau jour. Cette idée

²⁶ BENJAMIN (Walter), « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, traduction de Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, p. 73.

²⁷ L'ATELIER D'ESTHÉTIQUE, *Esthétique et Philosophie de l'art, Repères historiques et thématiques*, p.177.

²⁸ BENJAMIN (Walter).- *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2009, traduction de Maurice de Gandillac, p.19.

²⁹ Rochlitz (Rainer).- *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992, p.177. Au sujet de l'aura, lire aussi, Jean Lacoste.- *L'aura et la rupture. Walter Benjamin*, Paris, Maurice Nadeau, 2003.

³⁰ BENJAMIN (Walter).- *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2009, traduction de Maurice de Gandillac, p.13.



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

d'authenticité est liée à l'histoire comme un être humain, en tant qu'être original depuis sa naissance.

La reproduction technique, en tant qu'elle s'autonomise, indépendante, peut faire ressortir des aspects comme au cinéma tel que l'agrandissement, le ralenti. Avec la photographie qui agrandit, décompose le mouvement, l'art devient indépendant de son objet. Cette possibilité d'agrandir les images, de remouler, conduit à la perte de l'aura. Grâce à la photographie et au disque, on peut opposer l'authenticité de l'original à la facticité de la reproduction. Et cette perte de l'aura est considérée par Benjamin comme une déchéance de l'art, car la disparition de l'aura entraîne inévitablement un appauvrissement des expériences esthétiques. Qui plus est, la reproduction technique voit l'art rabaissé à n'être rien d'autre qu'un bien de consommation. Perdu dans les éléments de la vie ordinaire, l'art est désormais classé parmi la variété d'objets destinés à une certaine classe de consommateurs. Car, il est de la nature de la société de consommation de prévoir un objet pour chaque victime. C'est bien ce que décrit Adorno quand il affirme : « Partout les mailles se resserrent selon le modèle de l'échange. L'espace qui reste à la conscience individuelle se rétrécit ; elle est de plus en plus préformé ; la possibilité de la différence, rabaissée au rang de simple variété dans la monotonie des produits offerts, lui est pour ainsi dire interdite *a priori* »³¹. Cette liberté apparente ou ce semblant de liberté rend difficile la prise de conscience de la non-liberté et semble bien retarder la libération effective. Les individus sont en fait dans une prison en plein air, leur donnant l'illusion d'être autodéterminés. En réalité, ils sont subrepticement soumis à l'ordre établi, vivant ainsi dans la dépendance de celui-ci.

La culture de masse finit par produire un individu de masse qui, sans contrainte apparente assure sa pérennité. Cet homme de masse est identifiable par son aptitude à la consommation, accompagnée d'incapacité à juger. Un tel individu est pris dans la masse et englouti par les réalisations de la société de production. Comme dit Marcuse, « plus l'administration de la société répressive devient rationnelle, productive, technique et totale, plus les individus ont du mal à imaginer les moyens qui leur permettraient de briser leur

³¹ ADORNO (Theodor W.).- *Prismes. Critique de la culture et de la société*, Paris, Payot, 1986, traduction de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, p. 9.



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

servitude et d'obtenir leur liberté »³². Telle est la condition de l'homme. À y voir de près, au-delà du simple fait de la marchandisation de la culture, c'est la vie elle-même qui est sous le poids de la réification. « La vie se change, dit Adorno, en idéologie de la réification, à vrai dire en masque mortuaire »³³. C'est pourquoi, il est impératif de voir, au-delà des intérêts particuliers que sont les profits des acteurs de l'industrie culturelle, les plus puissants les symptômes d'un malaise de la culture et de la vie simplement dont l'art pourrait être l'antidote.

II- L'œuvre d'art et la problématique de la liberté et du bonheur

Il convient, de prime abord, de faire deux remarques. Notons que dans un contexte de désenchantement généralisé de l'histoire et de la culture, Adorno se pose la question de la possibilité de pouvoir écrire un poème après la barbarie traduite par Auschwitz et la Shoah. Il dit précisément : « La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes »³⁴. Ecrire un poème après les camps de concentration, ne revient-il pas à esthétiser la barbarie, la rendre supportable, et se faire du coup complice des monstruosité de l'histoire humaine ? Mais Adorno n'abandonne pas pour autant, dans la mesure où renoncer à la création, c'est renoncer à la fonction émancipatrice de l'art, et abdiquer devant la déréliction de l'histoire

³² Marcuse (Herbert).- *L'Homme unidimensionnel, Essai sur l'Idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, Minuit, 1968, Traduction de l'anglais par Monique Wittig et l'auteur, p. 32.

³³ Adorno (Theodor W.).- *Prismes. Critique de la culture et de la société*, Paris, Payot, 1986, traduction de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, p.19.

³⁴ Adorno, *Prismes. Critique de la culture et de la société*, Paris, Payot, 1986, traduction de Geneviève et Rainer Rochlitz, p.23. Marcuse reprend cette question et en donne une interprétation : « Peut-on encore écrire de la poésie après Auschwitz ? On a nié la pertinence de cette question : lorsque l'horreur de la réalité devient absolue et empêche toute action politique, où en effet, sinon dans l'imagination radicale comme refus de la réalité, pourrait s'exprimer en révolte, où pourrait-elle manifester l'intransigeance de ses buts ? Malgré tout, ces images et leur réalisation relèvent-elles toujours aujourd'hui du domaine de l'art "illusoire" ? » in *Vers la libération. Au-delà de l'homme unidimensionnel* (Paris, Danoel/Gonthier, 1969), traduction de Jean-Baptiste Grasset, p.87.



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

Mais si Adorno et les autres Francfortois partagent l'idée d'un art subversif, leurs conceptions des moyens de l'art pour arriver à ce but sont nuancées. Ils entretiennent pour ainsi dire une affinité complexe et parfois paradoxale. Par exemple, si Adorno pense que l'œuvre d'art ne doit pas communiquer, vu que « la communication des œuvres d'art (...) se produit par la non communication »³⁵, d'autres comme Marcuse estiment que le potentiel politique des arts réside dans « le besoin de *communiquer* »³⁶. En ce sens, « il s'agit de trouver des formes de communication qui puissent battre en brèche l'emprise oppressive, sur l'esprit et le corps de l'homme, du langage et des images établis – langage et images depuis longtemps devenus moyens de domination, d'endoctrinement et de duperie »³⁷. Mais, au-delà de cette divergence, il existe un souci commun : la contribution de l'art à la libération et au bonheur de l'individu.

1- Liberté ou l'enjeu d'un paradoxe

Pour les philosophes de l'École de Francfort, malgré le chaos généralisé, la prépondérance pour la culture affirmative, il est toujours possible à l'art de recouvrer sa dimension subversive, ferment d'une société libérée. À preuve, Adorno affirme que « toutes les œuvres d'art, même les œuvres affirmatives, sont a priori polémiques. L'idée d'une œuvre d'art conservatrice contient quelque chose d'absurde (...) les œuvres d'art témoignent que ce monde lui-même doit devenir autre chose, schémas non conscients de sa transformation »³⁸. L'œuvre d'art, de par sa constitution, est déjà critique. Elle ne peut en effet être que par la recomposition, la reconstitution de ce qui est. Son être est l'expression de la liberté, elle est œuvre de liberté. C'est pourquoi, elle doit toujours pouvoir atteindre les vrais besoins d'expression de la liberté, de créativité et d'expression de l'homme. De cette liberté peut

³⁵ Adorno (Theodor W.).- *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, p. 20. Il dit par ailleurs que « l'art, quant à lui, n'est intègre que lorsqu'il ne joue pas le jeu de la communication », *Théorie esthétique*, p. 445.

³⁶ Marcuse, Herbert, *Contre-révolution et révolte*, Paris, Seuil, 1972, traduction de Didier Coste, p.106

³⁷ Idem, Ibidem. Il faut noter que dans *La dimension esthétique*, Marcuse adopte une position plus proche d'Adorno en affirmant que « le potentiel politique de l'art réside seulement dans sa propre dimension esthétique ».in *La Dimension esthétique*, traduction de Didier Coste, Paris, Seuil, 1979, p. 11.

³⁸ Adorno (T. W.).- *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, traduction de Marc Jimenez, p.235.



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

survir un monde libre, débarrassé de la domination. Elle a un rôle critique à jouer et doit être le lieu de l'utopie. Elle crée un univers utopique. L'adjectif utopique, dit Marcuse, « ne désigne plus ce qui n'a 'pas de place', ne peut pas avoir de place, dans l'univers historique, mais plutôt ce à quoi la puissance des sociétés établies interdit de voir le jour »³⁹, c'est « ce qui n'est pas encore »⁴⁰. Elle est l'espoir d'un monde nouveau.

Ainsi, l'accusation de l'ordre établi ne s'épuise pas dans la critique : « L'art est aussi promesse de libération »⁴¹. L'univers de l'art est essentiellement irréel. L'œuvre d'art crée un monde qui n'existe pas, un monde d'apparence, d'illusion. C'est précisément en cette nature que se manifeste la réalité subversive de l'art. La vie actuelle n'étant pas authentique parce qu'aliénée et désabusée, l'art doit élaborer et mettre en forme les données brutes de la vie empirique afin de suggérer une vie, illusoire certes, mais plus essentielle que la vie réelle et morbide. « Ne serait-ce que selon sa forme, l'art promet ce qui n'est pas et prétend objectivement, bien qu'indirectement, que si cela apparaît, cela doit être également possible »⁴². De façon médiatisée et distanciée, le monde apparaît dans l'art tel qu'il est en réalité. Par sa forme l'art, en tant que mise en accusation de la réalité établie, évoque l'image de la libération. Il transcende l'univers du comportement et du discours reçus. La réalité que nous présente l'art est une réalité libérée dans la mesure où elle était réprimée et déformée dans la réalité vécue.

Ainsi, face à la déréliction de l'histoire et à la massification des individus, les Francfortois ne sont pas des adeptes d'un pessimisme sans fissure. Pour eux, « plus qu'aucune autre attitude (...), l'insistance sur l'indépendance et l'autonomie, sur la séparation par rapport au règne des fins établies, impliquent au moins de façon inconsciente que l'on se

³⁹ MARCUSE (Herbert).- *Vers la libération. Au-delà de l'homme unidimensionnel*, Paris, Danoel/Gonthier, 1969, traduction de Jean-Baptiste Grasset, p.14.

⁴⁰ Adorno (Theodor W.).- *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, p. 192.

⁴¹ MARCUSE (Herbert).- *La dimension esthétique*, Paris, Seuil, 1977, traduction de Didier Lacoste, p.58.

⁴² Adorno (Theodor W.).- *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, p.123.



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

réfère à un état de liberté réalisée »⁴³. Cette liberté suppose la « réalisation d'une communauté de personnes libres et raisonnables dans laquelle chacun a la même possibilité de développer et d'épanouir ses possibilités »⁴⁴. Et le domaine de connaissance qui puisse offrir cet état est bien l'art. Le fait que l'œuvre d'art propose une autre rationalité, différente de la celle ambiante, indique qu'elle est une promesse de libération. L'art, de par sa nature, échappe à la pensée ambiante et permet à l'individu de découvrir un univers autre que ce qui lui est présenté. Il est la voie indiquée pour l'autonomie du sujet.

Ainsi, dans la prison en plein air qu'est devenu le monde, il est urgent de le dépasser par une mise en crise du pouvoir absolu de ce qui est. Dans cette logique, et au sujet du caractère massif et répressif de la culture, voici ce que dit Adorno : « Ce qui se contente de reproduire l'ordre établi dans la conscience ne devient vrai que si l'on accepte cet ordre comme la mesure de toutes choses. La critique de la culture souligne ce fait et s'insurge contre la platitude et la perte de substance. Mais en s'arrêtant devant l'enchevêtrement de la culture et du commerce, elle participe elle-même à la platitude »⁴⁵. Il faut pouvoir protester contre cette forme de culture conduisant à l'anéantissement même de l'idée d'homme.

Dans cette perspective, l'artiste a un rôle essentiel à jouer. Il semble être le dernier individu à demeurer dans une société de masse. Il échappe à la massification des hommes par ses œuvres qui sont les vrais témoins de l'histoire réelle de la société. « Producteur authentique des objets que chaque civilisation laisse derrière elle comme la quintessence et le témoignage durable de l'esprit qui l'anime »⁴⁶, son œuvre est quasi éternelle et conduit à la vérité de l'homme et de l'histoire. Auteur d'objets les plus élevés que sont les œuvres d'arts, il contribue à conserver l'histoire de la société contre les prismes de la vulgate culturelle. Aussi Adorno affirme-t-il qu'« à mesure que la toute-puissante culture industrielle tire à soi le

⁴³ Adorno (Theodor W.).- *Prismes. Critique de la culture et de la société*, Paris, Payot, 1986, traduction de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, p.11.

⁴⁴ Marcuse (Herbert).- *Culture et Société*, Paris, Minuit, 1970, traduction de Gérard Billy, Daniel Bresson et Jean-Baptiste Grasset, p. 116.

⁴⁵ Adorno (Theodor W.).- *Prismes. Critique de la culture et de la société*, Paris, Payot, 1986, traduction de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, p.14.

⁴⁶ Arendt (Hannah).- *Crise de la Culture. Huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, 1972, Traduction de l'anglais sous la direction de Patrick Levy, p.257.



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

principe des Lumières et le corrompt pour manipuler les hommes en faveur de l'obscur perpétué, l'art s'élève davantage contre la fausse clarté, oppose à l'omnipotent style du néon de notre époque, des configurations de cet obscur refoulé, et aide à éclairer uniquement en convainquant sciemment la clarté du monde de ses ténèbres »⁴⁷. C'est bien cette nature qui fait de l'œuvre d'art, le « lieu du désir et donc ferment d'un monde libéré »⁴⁸. Elle ouvre sur la liberté qui est la condition d'un bonheur authentique.

2- L'art comme promesse du bonheur

Adorno affirme : « L'art est promesse de bonheur, mais promesse trahie »⁴⁹. L'œuvre d'art est le vœu d'un monde autre, différent de celui qui existe. Son univers est un espace de bonheur auquel la réalité oppose une réalisation effective. Ainsi, l'œuvre d'art est promesse mais qui ne peut se réaliser que dans la négation de ce qu'elle vise. Elle veut un état qui devrait être, mais qui n'est pas. Le prix à payer pour qu'advienne cet état qui est le bonheur, est bien le passage par ce qui refuse son existence. À en croire Marcuse, ce bonheur, comme destinée de l'homme, ne pouvant se « réaliser universellement dans un monde matériel, est hypostasiée sous forme d'idéal »⁵⁰. Mais le bonheur dont il est question ici relève de l'existence réelle des hommes et des femmes. Car, « dans la théorie critique, le bonheur n'a plus rien de commun avec le conformisme et le relativisme bourgeois : il est une partie de la vérité universelle et objective, valable pour tous les individus, dans la mesure où s'y résolvent tous leurs intérêts »⁵¹. Notons ici que le refus d'un bonheur hypostasié n'est pas fortuit.

En effet, « avec la culture affirmative, le bonheur devient même un moyen d'intégration et de frustration. L'art, en montrant le beau comme quelque chose de présent, apaise les tendances à la révolte. Il a participé, avec les autres branches de la culture, à la grande réalisation éducatrice de cette culture : discipliner l'individu libéré, pour qui la nouvelle liberté avait signifié une nouvelle forme de servitude, afin de lui faire accepter une

⁴⁷ Adorno (Theodor W.).- *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, p. 25.

⁴⁸ Adorno (T. W.).- *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, traduction de Marc Jimenez p.50.

⁴⁹ Adorno (T. W.).- *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995, traduction de Marc Jimenez, p. 193.

⁵⁰ Marcuse (Herbert).- *Culture et Société*, Paris, Minuit, 1970, traduction de Gérard Billy, Daniel Bresson et Jean-Baptiste Grasset, p.113.

⁵¹ Herbert Marcuse, op.cit., p. 203.



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

existence sociale d'où la liberté est exclue »⁵². En effet, grâce à la spiritualisation de la sensualité, la misère et la morbidité de la vie sont adoucies. Dans une telle situation, les individus peuvent se sentir heureux même s'ils ne le sont pas. « C'est là le miracle de la culture affirmative, dit Marcuse »⁵³. L'individu consolé par le caractère sacré de la richesse intérieure supporte son dénuement extérieur, son isolement social et son appauvrissement. Vivre bien, pour un tel individu, c'est dans la culture affirmative, culture de l'âme et non de l'esprit, participer aux valeurs spirituelles et intellectuelles restreintes au seul cadre de son existence individuelle participant à l'activité de l'âme. Tout en lui étant rationalisé, sa félicité ne doit pas contredire les lois de l'ordre établi. Il ne doit pas les transgresser, puisque c'est en lui qu'elle doit se réaliser.

Comme on le voit, une telle conception du bonheur faisait de celui-ci un domaine réservé. Il est considéré comme la « félicité suprême que l'homme est censé trouver dans la connaissance philosophique, du vrai, du bon et du beau. Ses propriétés s'opposent aux propriétés du réel matériel : elles représentent ce qui reste identique sous le changement, ce qui demeure inaltéré au sein de l'impureté, ce qui est libre dans la dépendance »⁵⁴. Tel que pensé, le bonheur, dans la perspective idéaliste est une affaire d'intériorité, d'esprit. Cela dit, les conditions sociales d'existences ne seraient pas décisives pour le plein épanouissement de l'individu. Le bonheur, en pareille situation, apparaît comme celui d'un individu abstrait, détachée des conditions matérielles et sociales d'existence. Et pourtant, il vit bien dans une société qui lui impose des règles, une forme d'existence mutilée, et donc une entrave à sa réalisation. Le bonheur authentique ne peut advenir que par le refus de la forme aliénée de la vie. Ce refus passe par la lutte contre la culture idéaliste. Il s'agit de montrer qu'une nouvelle vie et une nouvelle forme de jouissance peuvent se manifester comme des exigences universelles. Car, « l'individu abstrait tel qu'il apparaît au début de l'époque bourgeoise, en tant que sujet de la praxis, devient aussi, par le simple fait du bouleversement des rapports sociaux, le porteur d'une nouvelle exigence de bonheur »⁵⁵. Il n'est plus le représentant ou délégué de valeurs universelles supérieures, mais un individu qui doit prendre en main le soin

⁵² Herbert Marcuse, op.cit., p. 136.

⁵³ Herbert Marcuse, op.cit., p.137.

⁵⁴ Herbert Marcuse, op.cit., p.p.111-112

⁵⁵ Herbert Marcuse, op.cit., p.112



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

de son existence et la satisfaction de ses besoins. Il doit assumer directement sa « destinée » et ses fins, sans les médiations sociale, religieuse et politique de la féodalité. Et l'accès à ce bonheur n'est possible que par l'art. Marcuse dit :

« Pour que l'individu puisse réellement s'abandonner à l'idéal jusqu'à croire y retrouver exaucés et satisfaits ses désirs et ses besoins réels, il faut que l'idéal porte le signe de la satisfaction actuelle. Cette réalité apparente, ni la philosophie, ni la religion ne peuvent l'atteindre. Seul l'art y a accès, par l'intermédiaire de la beauté (...) ce n'est pas le fait que l'art représente la réalité idéale, mais qu'il la représente comme belle réalité. Cette beauté qui donne à l'idéal le caractère aimable, bienfaisant et apaisant du bonheur. C'est elle qui rend parfaite l'apparence de l'art, car c'est seulement par elle que le monde apparent peut donner l'impression d'une chose familière, actuelle, et par là réelle. L'apparence ajoute véritablement quelque chose au phénomène ; dans la beauté de l'œuvre d'art nostalgique est exaucée pendant un instant ; celui qui la contemple éprouve du bonheur. Et une fois qu'il a pris forme dans l'œuvre d'art, l'instant de beauté peut être répété indéfiniment ; il est éternisé dans l'œuvre d'art. Celui qui l'appréhende peut reproduire à volonté un tel bonheur par la jouissance artistique »⁵⁶.

Le bonheur rendu possible par l'art n'est pas une pure abstraction. Mais, il convient de préciser ici que si le bonheur n'est pas à hypostasier, il ne faut non plus le réduire à sa forme immédiate et matérielle. Car « la promesse de bonheur signifie que l'art rend justice à l'existence en accentuant ce qui en elle préfigure l'utopie »⁵⁷. Le bonheur part de conditions réelles d'existence, mais ne se résume pas à la possession de biens de consommation au risque de finir par devenir un bonheur factice, produit d'une exploitation et d'une planification de l'industrie culturelle.

En effet, la production industrielle de biens culturels a cette capacité d'offrir quelque chose aux individus et de les en priver en même temps. Elle crée des besoins sans cesse renouvelés qui ne peuvent trouver qu'une satisfaction partielle que dans le système. Or, il est de la nature du « système de ne jamais lâcher le consommateur, de ne lui donner à aucun instant l'occasion de pressentir une possibilité de résister »⁵⁸. Dans une telle situation, au lieu du bonheur, l'on assistera à une euphorie dans le malheur.

⁵⁶ Herbert Marcuse, op.cit., pp134-135.

⁵⁷ Adorno (Theodor W.).- *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, p.432.

⁵⁸ Horkheimer (Max) et Adorno (Theodor W.).- *La Dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974, traduction d'Éliane Kaufholz p.150.



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

Ainsi, l'on peut noter que le bonheur authentique est la résultante de ce quelque chose d'utopique que possède l'art, et qui échappe au mécanisme du processus de production-reproduction, qui n'est pas soumis au principe de réalité qui est en vérité un principe de rendement. De la sorte, l'œuvre d'art ne devient réellement promesse de bonheur que parce qu'elle se distingue de l'uniformité. Elle en est, par ce principe, la critique. Et sa vérité réside, non pas dans ce qui la différencie de l'uniformité, « mais par le fait qu'elle perçoit cette uniformité, la démonte et la remonte ; cette composition représente ce que d'aucuns appellent création artistique. C'est en fonction d'elle qu'on peut juger du contenu de vérité des œuvres d'art : dans quelle mesure elles sont capables de constituer l'autre à partir du toujours-semblable »⁵⁹. L'art pour être une promesse du bonheur, doit rompre avec le bonheur puisé de l'ordre établi. Il doit pouvoir reconstituer et remodeler ce qui est en vue d'un monde meilleur.

Conclusion

L'œuvre d'art, telle que perçue par l'École de Francfort, est une réalité paradoxale. Elle est contradictoirement autonome et hétéronome. Fait social parce que s'enracinant dans la réalité, elle n'en demeure pas pour autant prisonnière. Entité utopique, elle émerge de la société pour s'opposer à elle en vue d'un nouvel ordre soustrait du monde uniformisée. Elle s'érige contre la barbarie, la massification des hommes. Elle critique le désenchantement de la culture, de l'art en particulier, et du monde en général. L'art est, pour ainsi dire, le refus d'un monde aliéné, produit d'une modernité sociale caractérisée par l'unidimensionnalité, la liberté mutilée et le bonheur factice. Ainsi, la théorie de l'art chez les Francfortois, loin de relever d'un a priori élitiste, s'enracine dans un mouvement historique, critique ; elle est l'antidote à la montée en puissance de la raison dans la vie des hommes et dans les mécanismes sociaux. En ce sens l'enjeu du paradoxe de l'œuvre l'art est la liberté et le bonheur de l'individu. Ces valeurs, loin d'être hypostasiées ou réduites à des pures satisfactions matérielles, ne sont acquises que par une ouverture vers l'utopie qui offre la réalisation de leur forme authentique refusée par la société établie. Comme antidote aux avatars de la modernité, l'œuvre d'art, par sa forme, nous ouvre un espace de liberté, condition du bonheur.

⁵⁹ Adorno (Theodor W.).- *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, pp. 432-433.



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

Bibliographie

Adorno (Theodor W.).- *Prismes. Critique de la culture et de la société*, Paris, Payot, 1986, traduction de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz.

Adorno (Theodor W.).- *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995, traduit de l'allemand par Marc Jimenez.

Arendt (Hannah).- *Crise de la Culture. Huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, 1972, traduction de l'anglais sous la direction de Patrick Levy

L'Atelier d'esthétique.- *Esthétique et Philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques* (Bruxelles, De Boeck Université, 2002).

Benjamin (Walter).- *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, traduction de Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch.

Benjamin (Walter).- *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2009, traduction de Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz.

Descartes (René).- *Discours de la méthode* (Paris, Bordas, 1984).

Hegel (G. W. F.).- *Phénoménologie de l'esprit* (Paris, Aubier, 1992), traduction de Jean Hyppolite.



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

HORKHEIMER (Max) et ADORNO (Theodor W).- *La Dialectique de la Raison, Fragments Philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974, traduction d'Éliane KAUFHOLZ

Horkheimer (Max).- *Éclipse de la Raison suivi de Raison et conservation de soi*, Paris, Payot, 1974, traduction de Jacques Laizé

Lacoste (Jean).- *L'aura et la rupture. Walter Benjamin*, Paris, Maurice Nadeau, 2003

JIMENEZ (Marc).- *Vers une esthétique négative, Adorno et la Modernité*, Paris, Le Sycomore, 1983.

Jimenez (Marc).- *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Paris, Gallimard, 1997.

Marcuse (Herbert).- *L'Homme unidimensionnel, Essai sur l'Idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, Minuit, 1968, Traduction de l'anglais par Monique Wittig et l'auteur

Marcuse (Herbert).- *Culture et Société*, Paris, Minuit, 1970, traduction de Gérard Billy, Daniel Bresson et Jean-Baptiste Grasset

Marcuse (Herbert).- *La Dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, Seuil, 1977, traduction de Didier Coste.

Marcuse (Herbert).- *Contre-révolution et révolte*, Paris, Seuil, 1972, traduction de Didier Coste.

Nouss (Alexis).- *La Modernité*, Paris, PUF, 1995, collection Que sais-je ? n° 2923

Renault (Emmanuel), SYNTOMER (Yves).- *Où en est la théorie critique ?* Paris, La Découverte, 2003.

Rochlitz (Rainer).- *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992.

Wiggershaus (Rolf).- *L'École de Francfort. Histoire, développement, signification*, Paris, PUF, 1993, traduction de Lilyane Deroche-Gurcel.