

La résistance esthétique au fascisme chez Benjamin et Adorno : entre politisation de l'art et autonomie formelle

Nicolas Gauvin, doctorant en science politique
Université du Québec à Montréal

Résumé Le potentiel antifasciste de l'art fut notamment au cœur d'un échange épistolaire entre deux des plus grands penseurs de l'esthétique du 20^e siècle : Theodor W. Adorno et Walter Benjamin. Cet article s'appuie sur deux concepts clés qui structurent leur dialogue : l'aura et l'autonomie de l'art. À partir de ces concepts, l'article explore les divergences entre leurs approches, pourtant réfléchies à partir d'un même constat : le désenchantement de l'art par la modernité technique. L'article s'attarde ensuite aux limites de l'approche de Benjamin que souligne Adorno, notamment l'impuissance à laquelle, selon lui, l'art politisé est condamné. Enfin, il entend aussi montrer, en pensant avec Adorno, que la résistance esthétique au fascisme ne passe pas par l'instrumentalisation politique de l'art, mais par le maintien de son autonomie formelle.

« Toute oeuvre d'art est un crime non perpétré »
Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, 150

Introduction

Au moment d'écrire ces lignes, Donald Trump, nouveau président des États-Unis, tente de remodeler l'Amérique à l'aune de son idéal réactionnaire bien connu : « Make America Great Again ». Cet idéal, on l'aura deviné, exprime une nostalgie pour une Amérique blanche, masculine et hétérosexuelle, et est en tout point opposé au fameux « wokisme » que brandissent en épouvantail la droite et l'extrême droite en Occident. Cet agenda « anti-woke » se manifeste notamment par la suppression des politiques dites « EDI » (Équité, Diversité et Inclusion), dont les répercussions se font entre

autres sentir dans le domaine des arts. Pour donner suite à l'abrogation par décret de ces politiques, le National Endowment for the Arts, organisme fédéral américain responsable du soutien financier aux artistes et aux institutions artistiques, a radicalement changé ses règles d'attribution¹. La majorité des fonds ont été réaffectés à des projets liés aux célébrations patriotiques du 250^e anniversaire d'existence des États-Unis. Résultat : certains établissements, tels que le Stonewall National Museum of Art, musée consacré à l'histoire de la communauté LGBTQ+, pourraient disparaître². L'administration Trump a également émis un décret pour rappeler

1. Torey Akers, « NEA shuts down arts grant for 'underserved communities' amid flurry of Trump executive orders », *The Art Newspaper*, 7 février 2025.

2. Joséphine Bindé, « Expos annulées, programmes supprimés... Les purges de Trump dans le milieu de l'art américain », *BeauxArts*, 12 mars 2025.

à l'ordre la Smithsonian Institution, un complexe de 21 musées qui comprend notamment la plus grande galerie d'art américain au monde. Aux dires de l'administration, pour qui le seul art acceptable est celui qui évoque l'exceptionnalité et l'unité exemplaire de la nation américaine, la Smithsonian Institution est porteuse d'une vision « diversitaire » et « clivante » de l'histoire américaine³.

Ces décisions rappellent le rapport craintif et instrumental que de nombreux mouvements réactionnaires, voire fascistes, ont à la production artistique. Pour le mouvement nazi — exemple paradigmatique —, l'art authentique témoigne de la vitalité d'une race et de la vigueur de son sang, et doit conduire les masses allemandes vers l'affirmation de sa suprématie raciale. L'art ne répondant pas à ces critères esthétiques est qualifié d'*Entartete Kunst*, d'art dégénéré. La statutaire grecque reçoit ainsi leur approbation (Chapoutot 2020, 122), puisqu'elle exprime selon eux un sang sain et que sa pierre évoque la chair allemande, alors que l'expressionnisme et le cubisme, pour leur part, expriment un sang malade. L'artiste qui peint des chevaux bleus (Franz Mark) ou qui décompose le réel en figures géométriques (Picasso) doit vraisemblablement souffrir d'une quelconque infériorité biologique! (ibid) Dans l'art nazi, on laisse très peu de place à l'expérimentation, car celle-ci

éloigne l'artiste des vérités biologiques fondamentales. Les fascistes, d'hier et d'aujourd'hui, semblent avoir connaissance de la dangerosité de l'art : le contrôle qu'ils exercent sur l'art trahit leur conscience inquiète de son potentiel subversif. La production artistique, en raison de son potentiel de débordement, se distingue effectivement des conceptions idéologiques fixes et rigides sur lesquelles repose toute idéologie fasciste. La réception d'une œuvre d'art suppose elle aussi un travail de l'imagination pouvant échapper aux tentatives d'instrumentalisation. Ce potentiel antifasciste de l'art fut notamment au cœur d'un échange épistolaire entre deux des plus grands penseurs de l'esthétique du 20^e siècle : Theodor W. Adorno et Walter Benjamin.

Cet article s'appuie sur deux concepts clés qui structurent leur dialogue : l'aura et l'autonomie de l'art. À partir de ces concepts, j'explorerai les divergences entre leurs approches, pourtant réfléchies à partir d'un même constat : le désenchantement de l'art par la modernité technique. Je ferai surtout ressortir les limites de l'approche de Benjamin soulignées par Adorno, notamment l'impuissance à laquelle, selon lui, l'art politisé est condamné : en ne prenant pas suffisamment en compte la marchandisation de l'art au sein de la société capitaliste, Benjamin témoignerait d'un optimisme mal placé. Cet article entend aussi montrer, en

3. The White House, « Fact Sheet: President Donald J. Trump Restores Truth and Sanity to American History », *The White House*, 27 mars 2025.

pensant avec Adorno, que la résistance esthétique au fascisme ne passe pas par l'instrumentalisation politique de l'art, mais par le maintien de son autonomie formelle. Entendu ainsi, il est vrai que l'art n'apporte guère de changements pratiques immédiats : ce n'est pas l'art qui va, par exemple, empêcher l'administration Trump de révoquer le statut légal de plus de 500 000 migrants⁴. Néanmoins, Adorno nous montre que l'art autonome demeure un précieux refuge pour la pensée critique, et qu'il faut le défendre à tout prix si l'on veut résister aux tendances autoritaires et fascisantes de la société capitaliste.

Adorno et Benjamin se rencontrent à Berlin en 1923 par l'entremise de leur ami commun Siegfried Kracauer. Benjamin impressionne passablement Adorno, qui est alors un jeune étudiant au doctorat en philosophie à l'Université de Francfort. Rapidement, Adorno devient l'un des lecteurs privilégiés de Benjamin. Dans sa thèse d'habilitation portant sur l'esthétique de Kierkegaard, Adorno emploie d'ailleurs une méthode historico-matérialiste similaire à celle que Benjamin utilise dans sa fameuse étude *Origine du drame baroque allemand*. La similarité entre les deux travaux est telle que Gershom Scholem,

spécialiste bien connu de la mystique juive, fait remarquer à Benjamin que le livre d'Adorno est un « plagiat sublime »⁵.

L'influence de Benjamin sur Adorno est donc indéniable. Pour cette raison, il est tout à fait juste d'affirmer, comme le fait Jean-Michel Palmier, le biographe de Benjamin, qu'il existe « une relative osmose » entre leurs intuitions esthétiques (Palmier 2003, 383). Il est ainsi aisé de comprendre pourquoi les notions d'aura et d'autonomie de l'art, d'abord introduites par Benjamin dans son livre *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, paru en 1935, se sont retrouvées au cœur de la théorie esthétique d'Adorno sous une forme altérée. Le transfert de ces concepts résulte, selon Espen Hammer, d'une « critique immanente » de l'œuvre de Benjamin (Hammer 2006, 123). Après la lecture de *L'œuvre d'art*, Adorno lui partage ses impressions dans une lettre datée du 18 mars 1936 qui, à bien des égards, inaugure plusieurs thèmes de sa propre réflexion esthétique. C'est dans cette même lettre qu'Adorno contredit Benjamin sur le sens qu'il accorde aux concepts d'aura et d'autonomie de l'art.

Dans les sections suivantes, après avoir présenté ces concepts tels qu'on

4. Agence France-Presse, « La Cour suprême autorise Trump à révoquer le statut légal de plus de 500 000 immigrants », *Radio-Canada*, 30 mai 2025.

5. Walter Benjamin et Gershom Scholem, *The correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem: 1932–1940* (New York: Schocken Books, 1989), 84. Cité par Peter E. Gordon, *A precarious Happiness: Adorno and The Sources of Normativity* (Chicago : University of Chicago Press 2023), 148. Ma traduction. Bien qu'il aurait été pertinent de discuter davantage de l'impact de l'*Origine du drame baroque allemand* sur le travail philosophique d'Adorno, ce sera surtout sa réception de l'essai *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* qui sera abordée ici.

les retrouve dans *L'œuvre d'art*, je procèderai à la reconstitution de la critique immanente qu'en fait Adorno dans la lettre de 1936.

La reproductibilité de l'art et ses effets sur son autonomie et son aura

Dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin se penche sur le devenir des œuvres artistiques dans un contexte marqué par leur production industrielle, estimant que l'œuvre d'art traverse un processus de désenchantement prenant racine dans sa reproductibilité technique. Les œuvres d'art anciennes avaient une fonction rituelle, «d'abord magique, puis religieu[se]» (Benjamin 2000, 280). L'art bénéficiait alors d'une «aura» particulière, découlant de sa valeur culturelle. Son statut sacré le rendant difficilement accessible au grand public, seul un groupe restreint pouvait donc l'apprécier à sa juste valeur (les clercs, par exemple). L'aura de l'œuvre d'art était alors intimement liée à la distance que l'œuvre maintenait vis-à-vis les masses, tant sur le plan spatial que symbolique. L'avènement de la reproductibilité technique va, selon Benjamin, marquer le déclin de cette «aura» : la démultiplication de l'œuvre porte atteinte à son unicité et rompt son lien avec le rituel, car un public élargi peut désormais y accéder. Une fois libéré des contraintes de la vénération religieuse, l'art devient effectivement plus accessible. Par exemple, une statue peut être exposée dans différents

endroits, tandis qu'une statue de dieu est généralement confinée à un temple. Le tableau, quant à lui, «est plus exposable que la mosaïque ou la fresque qui l'ont précédé» (284).

Dans ces circonstances, l'art pour l'art, «qui n'est rien d'autre qu'une théologie de l'art» (281), devient une démarche désespérée d'une bourgeoisie asociale cherchant à s'élever au-dessus du commun en se recueillant auprès des œuvres d'art. Dans la photographie et le cinéma, cette valeur religieuse et magique de l'art qu'une certaine élite culturelle bourgeoise cherche à défendre est définitivement évacuée, car les deux médiums s'appuient sur la reproduction des images. Par conséquent, l'art perd progressivement son aura au fur et à mesure que les moyens de sa production technique se développent. L'art perd aussi sa capacité à fonctionner en tant qu'entité autonome lorsqu'il cesse d'être considéré comme magique ou mystique, ce que Benjamin accueille favorablement. La reproductibilité de l'art, selon lui, marque le début d'une forme d'art accessible au grand public. Au cinéma, par exemple, l'attitude de l'expert n'est pas antithétique à la distraction, puisque le spectateur peut profiter du film sans avoir à fournir d'efforts de concentration considérables (313). Un art qui peut être techniquement reproduit, comme le cinéma, n'a donc pas besoin d'être apprécié seulement par la contemplation.

À défaut de s'appuyer sur des principes magiques et religieux, l'art

s'ancre désormais dans la politique, comme le souligne Benjamin (282). En effet, dépourvu de son caractère sacré, l'art peut facilement être instrumentalisé à des fins de propagande. C'est en ce sens que Benjamin parle d'un risque d'une «esthétisation de la politique». Cette esthétisation de la politique se manifeste par un style artistique qui mobilise les affects propres au fascisme. Par son caractère monumental, l'art fasciste captive et galvanise les foules en les représentant et en imprégnant de nombreux aspects de la vie sociale. L'art fasciste «n'est pas seulement exécuté pour des masses, mais aussi par des masses» (Benjamin 2000, 160). On a donc l'impression, dans l'art fasciste, que les masses ont affaire à elles-mêmes, «dans [l]es théâtres, dans [l]es studios de cinéma et [l]es maisons d'édition». Toutefois, «l'élite» demeure bien entendu maître de ces lieux (160).

On peut volontiers citer les films de Leni Riefenstahl, en particulier *Le triomphe de la volonté* (1935), comme exemples d'art fasciste. Dans ce film, les prises de vue spectaculaires plongent le spectateur dans une expérience émotionnelle intense, le faisant sombrer dans l'enthousiasme collectif pour le Führer. Cette «esthétisation de la politique» cherche à redonner à l'art son caractère sacré qui a été perdu lors de sa reproduction. Autrement dit, les fascistes veulent recréer artificiellement l'autonomie de l'art en le resacralisant. Grâce à cette aura artificiellement

recréée, les foules, hypnotisées, sont invitées à se prosterner devant un leader, à lui vouer un culte et à le suivre dans ses aventures militaires (Benjamin 2000, 314). Dès 1935, Benjamin entrevoit cette finalité du fascisme qu'est la guerre : seule la guerre peut donner un objectif commun à des masses désœuvrées par les aléas de l'économie tout en préservant le système capitaliste.

Conscient du rôle instrumental de l'art moderne, Benjamin prend garde contre la tentation de restaurer artificiellement son aura par «l'esthétisation de la politique», proposant plutôt de «politiser» l'art. Même si la perte de l'aura entraîne avec elle un risque d'esthétisation de la politique, Benjamin pense qu'elle peut aussi stimuler une prise de conscience auprès des masses. En ce sens, seule la politisation de l'art peut contrer efficacement l'esthétisation de la politique. Dans ce contexte, le cinéma joue un rôle crucial : en nous plaçant derrière l'objectif, il nous aide à saisir les contraintes injustes qui structurent notre vie quotidienne. En outre, en élargissant notre point de vue sur la réalité, le cinéma a le pouvoir d'accroître significativement notre champ d'action :

Nos bistros, les rues de nos métropoles, nos bureaux et nos chambres meublées, nos gares et nos usines semblaient nous enfermer, nous laissant croire que la liberté était hors de portée. Alors vint le cinéma, et, grâce à la

dynamite de ses dixièmes de secondes, fit sauter cet univers carcéral (305).

Autrement dit, les moyens artistiques instrumentalisés par le fascisme pour embrigader les masses peuvent tout aussi bien être utilisés pour les mener vers la « conscience de soi » et la « conscience de classe ». À cet égard, Benjamin s'inspire fortement de son ami Berthold Brecht, dramaturge marxiste, dont le théâtre « didactique » avait justement comme but d'amener les masses à réfléchir sur leurs conditions socio-économiques défavorables grâce à plusieurs procédés dramaturgiques. À l'instar des images d'une pellicule projetées sur grand écran, le théâtre de Brecht, dit Benjamin, « progresse par à-coups ». Le choc entre les différentes situations de la pièce crée chez le public un effet de distanciation qui l'amène à se positionner critique-ment « par rapport aux comportements des personnages » (Benjamin 2000, 326). À défaut de s'y identifier, le public s'étonne « des conditions sociales dans lesquelles [ceux-ci] évolu[ent] » (322).

L'autonomie et l'aura de l'art en débat

L'influence de Brecht sur son ami inquiète profondément Adorno. Après avoir lu *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, il ne manque pas d'exprimer son désaccord profond dans une lettre qu'il envoie à Benjamin en mars 1936. En suivant le parti pris de Brecht pour l'art révolutionnaire, croit Adorno, Benjamin s'empêche

de penser dialectiquement. Plus précisément, Benjamin n'arrive pas à surmonter l'opposition formelle entre art autonome et art reproductible, ignorant ainsi la relation dynamique qui les unit : les deux portent « les stigmates du capital » et sont donc également affectés par le processus de marchandisation de l'œuvre d'art propre au capitalisme (Adorno et Benjamin 2006, 149). Privilégier l'un au détriment de l'autre, dans un tel contexte, relève d'un certain « romantisme ». En effet, les deux formes d'art expriment chacune à leur manière une tension entre aliénation et émancipation.

Adorno admet, comme Benjamin, que de s'en tenir à la défense de l'art autonome, en ignorant les changements technologiques, c'est se cantonner dans un « romantisme bourgeois » (149) réactionnaire. Il souhaite cependant nuancer cette position, car, pour lui, l'art autonome ne se réduit pas à l'art pour l'art dénoncé par Benjamin. À cet égard, Adorno écrit : « [L]e cœur de l'œuvre d'art autonome n'appartient pas lui-même au côté mythique », puisqu'« il est en soi dialectique » (147). Son autonomie n'est pas identique à son élément magique, bien qu'elle en conserve une trace (148-149). Des œuvres comme les romans de Franz Kafka et la musique d'Arnold Schönberg vont jusqu'à se retourner contre leur fondement magique, observe-t-il (Bégot 2017, 236) : la forme dissonante qu'elles adoptent n'évoque en rien la contemplation

harmonieuse. Elles représentent un « signe de liberté », car elles s'éloignent de l'unité organique de l'art pour l'art et s'opposent par extension à celle de la société (Wolin 1994, 192). En somme, le caractère auratique de l'art est en déclin « non seulement du fait de la reproductibilité technique [...], mais avant tout par l'accomplissement de sa loi formelle "autonome" ». Adorno entend par là que l'art autonome suit lui aussi un processus de développement technologique qui, « loin de le transformer en tabou ou fétiche, le rapproche de l'état de liberté » (148).

Cependant, contrairement à Benjamin, Adorno affirme qu'il est impossible de supprimer complètement l'aura de l'œuvre d'art sans compromettre sa capacité émancipatrice. « Selon la thèse de Benjamin, ce n'est pas seulement le hic et nunc de l'œuvre qui constitue son aura, mais ce qui, en elle, dépasse son caractère de pur donné, son contenu : on ne peut pas le supprimer et vouloir l'art » (Adorno 2011, 73-74) écrira-t-il bien plus tard dans *Théorie esthétique*. De plus, selon lui, les résidus théologiques présents dans les œuvres ne peuvent être complètement effacés. S'en débarrasser équivaldrait à achever la « dé-esthétisation de l'art » (73). En héritant d'un élément magique venant du religieux, l'œuvre d'art devient le symbole d'une transcendance des conditions matérielles d'existence qui l'ont vu naître : « Mêmes les œuvres désenchantées [– comme celles de Schönberg et Kafka –] sont plus que leur effectivité » (74), fait-il observer.

Cette transcendance présente dans l'art suggère ainsi que notre monde social, profondément injuste et inégalitaire, n'est pas totalement clos sur lui-même (Gordon 2023, 147-148). Dans sa lettre, Adorno veut faire comprendre à Benjamin que le déclin de l'aura est profondément ambivalent : il permet à l'œuvre d'art de s'émanciper de ses fonctions cultuelles, certes, mais il renforce du même coup le pouvoir de la société sur elle, car la liquidation totale de cette fonction permet sa manipulation marchande, un phénomène que Benjamin sous-estime gravement, selon lui. Le manque de dialectique que constate Adorno chez Benjamin se manifeste, dans un premier temps, par l'absence d'une évaluation positive de l'art autonome. Benjamin s'en tient uniquement au négatif et ne voit pas en lui un instrument d'émancipation (Bégot 2017, 234). Ce déficit de dialectique chez Benjamin se manifeste dans un second temps dans sa surévaluation du pouvoir révolutionnaire de l'art reproductible. En ne considérant que son potentiel révolutionnaire, Benjamin se rapproche d'« un romantisme anarchiste » tout aussi délétère que « le romantisme bourgeois » qu'il dénonce (Adorno et Benjamin 2006, 149). Adorno juge ainsi que Benjamin est totalement aveuglé par son optimisme à l'égard des nouvelles possibilités artistiques inaugurées par l'évolution de la technique.

De son côté, Adorno ne se fait pas d'illusions. Pendant une journée passée aux studios de Neubabelsberg, il observe

la production d'un film qu'il résume cyniquement ainsi : «La réalité [y est] bâtie de manière puérile et mimétique» (Adorno et Benjamin 2006, 150). En décrivant en ces termes la production cinématographique, Adorno prend à partie l'assertion voulant que le cinéma provoque chez le public une transformation radicale de la perception. En imitant le réel, le cinéma n'entraîne aucune perturbation de ses schémas perceptifs routiniers. Loin de là, il renforce plutôt ses stéréotypes et stimule son caractère réactionnaire. Par exemple, le rire des spectateurs devant un film de Chaplin ou de Mickey Mouse «n'a rien de bon ni de révolutionnaire; il est rempli du pire sadisme bourgeois» affirme Adorno (149). Le cinéma conditionne les masses au lieu de les émanciper, conditionnement qui s'explique par le contrôle qu'exerce le capital sur la production cinématographique. Entre les mains des capitalistes, le cinéma devient une entreprise dont la lucrativité dépend de la reproduction d'images fidèles à la réalité sociale. En visionnant ces images, les masses s'habituent à leur propre sort : la violence que subit Chaplin ou Mickey à l'écran les prépare à accepter la violence du système.

Dans deux essais publiés subséquemment, Adorno précise sa pensée sur ce détournement marchand de l'art. Dans *Le caractère fétiche dans la musique*, il écrit ceci en réponse à Benjamin : «La technicisation [de l'art] en tant que telle peut entrer au service de la réaction la plus grossière dès qu'elle

s'établit comme un fétiche et qu'elle donne l'impression par sa perfection, que la perfection qui a été manquée dans la société a déjà été réalisée» (Adorno 2001, 78). Dans cet extrait, Adorno met encore une fois en doute l'optimisme de son ami à l'égard du progrès technique de l'art. La position d'Adorno pourrait se résumer ainsi : un art purement immanent n'est pas garant d'émancipation, car sitôt débarrassé de son aura, il est capté par la logique omniprésente du capital. Cela est particulièrement vrai dans le domaine du cinéma, mais aussi dans celui de l'industrie musicale, dont il a une connaissance approfondie étant donné sa formation de musicologue. Observant attentivement les tendances musicales de son époque, il constate en elles une dynamique de fétichisation : la valeur d'échange d'une œuvre musicale, mesurée par sa popularité et sa rentabilité commerciales, relègue au second plan sa valeur d'usage, c'est-à-dire ses qualités esthétiques et expressives (Adorno 2001, 29-30). Le succès d'un artiste musical résulte uniquement de sa popularité commerciale, et non de la qualité de ses productions (Wolin 1994, 195). Cette popularité contraint les autres artistes à suivre la même formule éprouvée. Par conséquent, les succès musicaux se ressemblent tous et ne cherchent qu'à toucher le plus grand nombre de consommateurs possible (Adorno 2001, 22-23). Au lieu de susciter une conscience critique, comme l'espérait Benjamin, le développement technique de l'art reproductible pro-

duit plutôt un système de distribution culturelle qui instrumentalise le besoin de divertissement des consommateurs pour générer du profit (Hammer 2006, 129). Dans un tel contexte, l'art politisé se condamne à l'impuissance, croit Adorno. En voulant communiquer un message revendicateur et révolutionnaire, il renonce à son autonomie et devient une marchandise parmi tant d'autres; un tel art «résiste [...] à condition de s'intégrer» (Adorno et Horkheimer, 1974 : 195). Dans un monde où tout est médiatisé universellement par la marchandise, un art qui prétend parler directement à un public tombe facilement dans une fausse immédiateté (Hammer 2006, 126). Le message qu'il véhicule, même s'il illustre correctement les contradictions internes du capitalisme et la possibilité de son dépassement, contient «un moment de fraternisation avec le monde» (Adorno 1984, 304). Sa force critique n'est donc qu'apparente, car sa valeur d'échange subsume sa valeur d'usage. Ainsi, on ne peut compter sur la politisation de l'art pour combattre le fascisme, d'autant plus que les marchandises culturelles dont fait partie l'art politisé contribuent activement à l'atrophie de la pensée critique de leurs consommateurs, créant ainsi des conditions favorables à la réception des discours autoritaires et fascistes. Ce lien entre industrie culturelle et fascisme sera d'ailleurs exposé dans un autre essai qu'Adorno corédigera avec Max Horkheimer durant leur exil aux États-Unis : *La production industrielle des biens culturels*.

Industrie culturelle et fascisme

Dans *La production industrielle des biens culturels*, Adorno poursuit posthumement le dialogue avec Benjamin : n'ayant pas les contacts académiques d'Adorno, alors relocalisé aux États-Unis avec le reste de l'École de Francfort, Benjamin doit se démener seul pour échapper aux griffes du régime nazi. Fuyant l'inexorable avancée allemande durant la bataille de France en 1940, il se donne la mort à la frontière franco-espagnole. Suite au décès de Benjamin, Adorno prolonge donc la réflexion débutée après la lecture de *L'œuvre d'art*, en incluant cette fois-ci ses observations sur la société de consommation américaine. Constatant dans celle-ci l'omniprésence du divertissement (la musique commerciale, les magazines, les films hollywoodiens, etc.), Adorno y voit un climat culturel délétère pour la pensée critique. Les marchandises produites par l'industrie culturelle offrent un temps de loisir aux individus excédés par les injonctions du capitalisme. Le temps de loisir acquiert chez eux une valeur vitale puisqu'ils sont emprisonnés dans des relations sociales déshumanisantes qui les réduisent à l'état de pur objet. Du point de vue de l'individu, le temps de loisir permet effectivement de se ressourcer et d'échapper, ne serait-ce que momentanément, à la réification. En ce sens, s'amuser «signifie être d'accord [...], ne penser à rien, oublier la souffrance même là où elle est montrée», affirme Adorno avec provocation (Adorno et Horkheimer 1974, 214). Fuyant la

souffrance d'une vie réifiée, l'individu cherche à se débarrasser du fardeau de la pensée, en évitant à tout prix toute confrontation avec la complexité du réel (226). Il trouve alors dans les marchandises culturelles — un film hollywoodien ou un feuilleton télévisé, par exemple — une simplicité rassurante qui rendrait le réel tolérable. En favorisant la consommation standardisée de ses produits, l'industrie culturelle stérilise la faculté d'expérience du sujet et le condamne à une répétition vide (185). Or, cet appauvrissement de l'expérience induit par l'industrie culturelle n'est pas sans conséquence. Il prépare l'adhésion des masses au discours autoritaire et fasciste, nous dit Adorno : « Le fascisme [...] espère exploiter l'entraînement donné ainsi par l'industrie culturelle à ce public avide de gratification pour l'organiser et l'embrigader dans ses bataillons réguliers » (238). Selon Adorno, l'idéologie fasciste n'est pas une création de l'industrie culturelle, mais elle repose sur les mêmes mécanismes psychologiques, notamment la réduction de la pensée à des schémas préfabriqués et l'adhésion a priori à l'autorité du donné. Il notera d'ailleurs ces similitudes dans ses recherches sur la personnalité autoritaire, qu'il mènera en Californie pendant et après la guerre (Adorno 2017). Dans un tel contexte, la résistance esthétique au fascisme ne peut venir que d'une forme d'art qui met ces mécanismes hors jeu, non pas en livrant un contre-discours

explicite, mais en refusant par sa forme de se plier au principe de l'échange. Comme le souligne Adorno, « [s]eul ce qui refuse de se plier à ce principe peut se porter garant de l'absence de domination » (Adorno 2011, 314). L'œuvre d'art oppose une résistance au fascisme en réactivant chez le sujet la capacité à éprouver l'altérité, en le confrontant, autrement dit, à ce qui échappe à l'identité et à la clôture du sens. En résumé, elle résiste au fascisme en refusant son statut de marchandise. Cependant, une telle œuvre ne se laisse pas facilement déchiffrer ; elle gagne sa posture critique en renonçant à sa communicabilité immédiate (Adorno 2011, 335). C'est le prix que l'art doit payer s'il souhaite conserver son autonomie et son aura.

En privilégiant ainsi l'art autonome, Adorno ne s'expose-t-il pas au reproche de ne valoriser que des œuvres réservées à une élite restreinte, ce que Richard Wolin désigne comme une « coterie de spécialistes »⁶ (Wolin 1994, 208) ? Serait-ce là un « repli dans une sorte de romantisme conservateur, résigné » et confiné « dans une critique purement contemplative », pour reprendre les termes d'Enzo Traverso (Traverso 2003, 70) ? Une lecture attentive de la *Théorie esthétique* permet cependant de dissiper ce soupçon d'élitisme. Adorno y insiste en effet sur un point fondamental : si toutes les œuvres d'art passent à travers le prisme de la marchandise, aucune ne saurait être absolument autonome

6. Ma traduction.

(Adorno 2011, 19). Adorno met ainsi en lumière un aspect essentiel de sa pensée : la distinction entre marchandise culturelle et œuvre d'art est d'ordre qualitatif et non typologique (Gordon 2023, 150). Il rappelle le motif principal qui l'a amené à critiquer Benjamin dans sa lettre de 1936 : opposer rigidement art autonome et art reproductible est absurde, car l'ensemble des œuvres d'art sont des marchandises. Ensuite, les œuvres peuvent soit contribuer au renforcement de la logique marchande en s'appuyant sur leur valeur d'échange, ce qui favorise l'émergence des conditions propices au fascisme, soit actualiser leur valeur d'usage par une mise à distance relative de la société.

L'art autonome comme résistance esthétique au fascisme

Pour qu'une œuvre soit véritablement autonome, elle doit d'abord résister à l'hétéronomie, c'est-à-dire à la loi de l'échange marchand. Paradoxalement, selon Adorno, c'est en tant que fait social que l'œuvre résiste à l'emprise de la marchandise (Adorno 2011, 312). Ce caractère social de l'œuvre n'apparaît pas immédiatement, car il se manifeste non pas dans son contenu expressif, mais au niveau de sa forme : « [L]es antagonismes non résolus de la réalité se reproduisent dans les œuvres d'art comme problèmes immanents de leur forme » (Adorno 2011, 24).

En tant que forme esthétique, l'œuvre d'art synthétise les éléments dissonants de l'existence sociale, sans

forcer leur réconciliation. Il en va ainsi avec l'œuvre musicale d'Arnold Schönberg, qu'Adorno prend en exemple. La maîtrise des intervalles et des dissonances de cette musique incarne une tension dialectique entre l'unité de la forme et ses singularités constitutives (Adorno 2018, 191). En somme, la forme d'une œuvre autonome, comme celle de Schönberg, souligne les contradictions inhérentes aux structures sociales. En les portant en elle, elle finit par devenir « l'antithèse de la société » (Adorno 2011, 25). L'œuvre d'art est donc un fait social, non pas à cause d'une prise de position manifeste, mais parce qu'on retrouve en elle un mouvement immanent contre la société (313), mouvement incarné par la forme de l'œuvre plutôt que par son contenu. Ainsi, « [l'] art ne consiste pas à proposer des solutions alternatives, mais à se rebeller, uniquement par sa forme, contre le flot incessant de la société qui menace constamment les individus » (Adorno 1984, 289). Adorno contredit une fois de plus Brecht et Benjamin en soutenant que la force réellement subversive de l'œuvre d'art ne découle pas d'un message politique clair : en s'opposant à la société par sa forme même, elle résiste aux tentatives fascistes d'uniformisation idéologique en offrant au sujet un espace où sa pensée critique peut s'épanouir librement.

L'œuvre d'art évoque aussi par sa forme la possibilité d'un monde vrai et émancipé, où les antagonismes seront enfin résolus. En montrant le présent sous son jour le plus négatif, elle dessine

du même geste un avenir possible où il sera chose du passé. Comme évoqué un peu plus haut, il s'agit là d'une transcendance que le désenchantement induit par la modernité technique ne saurait effacer. Pour Adorno, la transcendance persiste dans l'art sous la forme d'une utopie négative. Daniel Payot a les mots justes pour la décrire : «[e]lle traite l'étant, l'existant, non comme une évidence absolue, mais comme un matériau; et, par-là, elle ouvre le champ des possibles, ceux qui se trouvent confinés dans ce matériau et peuvent être à nouveau exhumés» (Payot 2018, 145). L'œuvre autonome est utopique, car elle est, pour citer Adorno, «la négation déterminée d'une société déterminée» (Adorno 2011, 312). En s'opposant à la société, elle ne se limite pas à refléter ses antagonistes immanents, mais elles les élève à un niveau de perception supérieur où ils révèlent sa contingence et suggèrent, du même coup, son hypothétique dépassement. L'œuvre d'art refuse le fascisme, parce que sa forme indique dialectiquement que l'existence sociale ne saurait purement se limiter à la domination. Pour illustrer ce processus dialectique, où l'utopie apparaît dans le sillage du négatif, Adorno convoque fréquemment l'œuvre de Franz Kafka. Les romans de Kafka, en particulier *Le Procès* et *Le Château*, brossent un portrait sombre de l'humanité, qui est caractérisée par l'impuissance des individus face à une bureaucratie omnipotente dont les règles et procédures impénétrables

transforment l'existence en cauchemar. Par un langage froid et dépouillé, Kafka parvient à reproduire mimétiquement l'irrationalité du capitalisme avancé — un monde où l'individu se heurte à une société qui lui est foncièrement étrangère — tout en exposant son caractère non nécessaire (Adorno 2011, 318-319). En mettant en lumière la fausseté de notre totalité sociale, Kafka maintient en vie la possibilité de sa rédemption (Adorno 2018, 349). Dans la lecture qu'en propose Adorno, Kafka apparaît ainsi comme le penseur d'une utopie négative : «Si Kafka est pour Adorno l'écrivain et le penseur du refus du désespoir absolu, c'est précisément qu'il s'emploie à donner à voir dans la réalité ce qu'elle comporte d'incommensurable», résume Daniel Payot (2018, 95).

Suivant l'argumentaire d'Adorno, il apparaît que l'effet politique de l'œuvre d'art est «hautement» indirect. L'œuvre change le regard sur les choses familières, ce qui amène la personne qui l'expérimente à se décentrer. À travers la confrontation esthétique, l'individu sort de lui-même. L'œuvre d'art peut ainsi transformer la conscience et, à terme, infléchir la réalité (Adorno 2011, 335-336). À cet égard, Adorno raconte une anecdote à propos de Picasso qui rend bien compte de cette capacité transformatrice de l'œuvre d'art : «Un officier allemand de l'armée d'occupation lui rendit visite un jour dans son atelier et lui demanda, devant le tableau de Guernica : "Est-ce vous qui avez fait cela?" ; et Picasso aurait répondu : "Non, c'est vous"» (Adorno 1984, 300).

La réponse cinglante de Picasso révèle la capacité qu'a son tableau à entretenir la culpabilité des atrocités de la guerre, à nommer la souffrance et à dénoncer la barbarie, sans pourtant communiquer un propos explicite.

Faire de l'art après Auschwitz

Ce rôle transformateur de l'art acquiert une importance primordiale dans le contexte d'après-guerre, marqué par l'ombre d'Auschwitz. L'œuvre d'art, estime Adorno, ne peut plus se permettre d'être gaie, car l'Holocauste, rendu possible par la logique réificatrice inhérente au capitalisme, a radicalement changé les conditions de possibilité de l'expression artistique : « 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 » (Adorno 2018, 28). Bien sûr, Adorno n'entend pas par-là que la poésie est impossible après Auschwitz. Seulement, les conditions de son expression ont été drastiquement altérées : « [L]a phrase selon laquelle on ne peut plus écrire de poème après Auschwitz n'est pas à prendre telle quelle, mais il est certain qu'après cela, parce que cela a été possible, et que cela reste possible indéfiniment, on ne peut plus présenter un art qui soit gai » précise-t-il (Adorno 1984, 433).

À partir de ce constat, Adorno formule un nouvel impératif catégorique propre à l'après-Auschwitz : « Penser et agir en sorte qu'Auschwitz ne se répète pas, que rien de semblable

ne puisse se produire » (Adorno 2016, 442). Dès lors, une œuvre d'art n'est véritablement authentique que lorsqu'elle dialogue avec la négativité inhérente à la condition humaine. Autrement dit, une œuvre nous parle lorsqu'elle attire l'attention du regard sur notre monde social profondément problématique. Peter Gordon, dans un ouvrage récent, apporte à cet égard des précisions salutaires : « An artwork cannot succeed in the relevant sense if it remains indifferent to the problems that besiege us as social beings » (Gordon 2023, 155). En intégrant les antagonistes sociaux dans sa forme, une œuvre d'art entre en dialogue avec la souffrance qu'ils suscitent ; en mettant en scène la souffrance humaine qui résulte de la réification pour en montrer le caractère intolérable, Kafka incite son lecteur à agir. Suivant cela, une œuvre d'art authentique ne se contente pas de stimuler l'esprit critique : elle contribue aussi à la formation d'un sujet moral qui trouve sa source dans « l'horreur éprouvée face à l'insoutenable douleur physique à laquelle sont exposés les individus » (Adorno 2016, 442). L'art, lorsqu'il est vrai, fait donc appel à cette sensibilité morale en rendant visible cette souffrance réelle que l'industrie culturelle cherche à la dissimuler. Un art vrai empêche donc le sujet de se clore sur lui-même. Le sujet fasciste tel que le conçoit Adorno s'en tient au monde tel qu'il est, car il s'avère incapable d'intégrer de nouvelles expériences. Plus précisément, le sujet fasciste interagit avec le social en mobilisant des

stéréotypes qui transforment la réalité « en une sorte de questionnaire à choix multiples où chaque question est classée et peut être tranchée par le signe plus ou moins ». Cette pensée stéréotypique du sujet fasciste tient ainsi « le monde en état de distance, d'abstraction » et de « non-expérience » (Adorno 2017, 242 ; Gordon 2023, 200). Cette mutilation de l'expérience est indissociable des conditions objectives du capitalisme avancé, puisqu'elle procède de la standardisation des mentalités et des perceptions qu'accompagne la diffusion des marchandises culturelles. L'œuvre d'art authentique contrecarre ces tendances en ouvrant le sujet à l'altérité. Il est alors exposé à la négativité du monde social, négativité masquée par le loisir et le divertissement qui sont produits par l'industrie culturelle. À défaut de conscientiser directement les masses sur les dangers du fascisme, l'œuvre d'art autonome suggère donc une expérience de la dissonance qui rend perceptible l'inadéquation entre l'individu et le monde social réifié. Elle désorganise les schémas perceptifs routiniers que le divertissement standardisé tend à consolider et force ainsi la pensée à se mettre au travail. En ce sens, la résistance au fascisme que propose l'art autonome demeure silencieuse, mais reste néanmoins inscrite dans la durée.

Conclusion

Si l'on s'attendait à ce que l'esthétique adornienne propose une vision engagée de l'art, comparable à celle de Walter

Benjamin, on sera vraisemblablement déçu. En revanche, à la suite d'Adorno, j'estime que de vouloir attribuer à l'art une orientation militante et politisée serait se tromper sur le rôle qu'il a à jouer. L'art résiste justement en s'abstenant de prendre position. Autrement dit, il gagne son autonomie en ne souscrivant pas aux impératifs de l'utilitarisme, pas seulement marchand, mais aussi militant. En s'inspirant d'Adorno, on peut affirmer, avec un brin de provocation, que l'art accomplit sa vocation critique en ne servant effectivement à « rien ». Cela ne veut pas pour autant dire que l'art autonome tel qu'Adorno l'entend est totalement déconnecté de la société, loin de là : il conquiert son autonomie en intégrant dans sa forme les contradictions sociales. Par ce geste, l'œuvre transperce la clôture de sens imposée par l'industrie culturelle et désarçonne le sujet. C'est ainsi que l'art résiste au fascisme ; il permet au sujet d'expérimenter autre chose que la répétition ad nauseam du plaisir manufacturé. Suivant cela, l'œuvre d'art authentique est donc celle qui maintient la tension entre la singularité de la dissonance et l'harmonie de la forme.

Malgré cette absence d'engagement en faveur de l'art politisé, je soutiens, à l'instar de Daniel Payot (2018), que l'esthétique adornienne est profondément ancrée dans des questions politiques. En effet, il n'y a rien de plus politique que la question de l'agencement entre le singulier et le tout (141). La bonne forme esthétique, selon Adorno, est celle qui aménage le singulier en son

sein. Par analogie, on peut inférer qu'il en est de même avec la forme politique, c'est-à-dire la forme que revêt une communauté politique. Suivant Adorno, la bonne forme politique est donc celle qui accommode ses singularités constitutives. Sur ce point, l'esthétique adornienne est aussi résolument antifasciste, car elle présente l'œuvre d'art autonome comme un condensé de ce que devrait être une communauté politique adéquate. Une communauté politique calquée sur le modèle de la forme esthétique adornienne est une communauté où l'individu singulier n'aurait pas à craindre l'effacement de sa particularité. C'est, en somme, une communauté authentiquement démocratique, au sens où l'entend Claude Lefort, c'est-à-dire une communauté sans totalisation coercitive, où l'être du social fait l'objet « d'un questionnement interminable » (Lefort 1986, 292-294). Malheureusement, ces pierres angulaires de la communauté démocratique deviennent de plus en plus menacées à notre époque, alors que l'extrême droite connaît un succès indéniable un peu partout en Occident, et en particulier aux États-Unis.

Bibliographie

- Adorno, Theodor W. « Critique de la culture et société ». Dans *Prisme, critique de la culture et de la société*, 7-31. Paris : Payot, 2018.
- Adorno, Theodor W. « Arnold Schönberg » dans *Prisme, critique de la*

culture et de la société, 183-217. Paris : Payot, 2018.

- Adorno, Theodor W. « Réflexions sur Kafka ». Dans *Prisme, critique de la culture et de la société*, 311-351. Paris : Payot, 2018.

- Adorno, Theodor W. *Études sur la personnalité autoritaire*. Paris : Allia, 2017.

- Adorno, Theodor W. *Dialectique négative*. Paris : Payot, 2016.

- Adorno, Theodor W. *Théorie esthétique*. Paris : Klincksieck, 2011.

- Adorno, Theodor W. et Walter Benjamin. *Correspondance 1928-1940*. Paris : Gallimard, 2006.

- Adorno, Theodor W. *Le caractère fétiche dans la musique*. Paris : Allia, 2001.

- Adorno, Theodor W. « Engagement ». Dans *Notes sur la littérature*, 285-306. Paris : Flammarion, 1984.

- Adorno, Theodor W. « L'art est-il gai? ». Dans *Notes sur la littérature*, 285-306. Paris : Flammarion, 1984.

- Adorno, Theodor W. et Max Horkheimer. *La dialectique de la raison*. Paris : Gallimard, 1974.

- Benjamin, Walter. « André Gide et son nouvel adversaire ». Dans *Œuvres III*, 152-169. Paris : Gallimard, 2000.

- Benjamin, Walter. « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique ». Dans *Œuvres III*, 269-316. Paris : Gallimard, 2000.

- Benjamin, Walter. « Qu'est-ce que le théâtre épique? ». Dans *Œuvres III*, 317-328. Paris : Gallimard, 2000.

– Bégot, Jacques-Olivier. «L'autonomie de l'autonomie : Benjamin, Adorno et les enjeux d'une esthétique critique». *Archives de philosophie* 80, no.2 (2017) : 231-245.

– Chapoutot, Johann. «De l'instrumentalisation de l'art par les nazis». *Inflexion : pouvoir de dire* 44, no.2 (2020) : 121-126.

– Lefort, Claude. «Permanence du théologico-politique?». Dans *Essais sur le politique*, 275-329. Paris : Éditions du Seuil, 1986.

– Gordon, Peter E. *A precarious Happiness: Adorno and The Sources of Normativity*. Chicago: University of Chicago Press, 2023.

– Hammer, Espen. *Adorno and The Political*. New York: Routledge, 2006.

– Palmier, Jean Michel. *Walter Benjamin*. Paris : Les Belles Lettres, 2010.

– Payot, Daniel. *Constellation et utopie : Theodor W. Adorno, le singulier et l'espérance*. Paris : Klincksieck, 2018.

– Traverso, Enzo. «Adorno et Benjamin : une correspondance à minuit dans le siècle». *Lignes*, no.11 (2003) : 39-75.

– Wolin, Richard. *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*. Oakland: University of California Press, 1994.