

## Petite revue de philosophie

# De l'esthétique : entre la jouissance et la critique

Anne Mette Hjort

---

Volume 9, Number 1, Fall 1987

Postmodernité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1103498ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1103498ar>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

0709-4469 (print)

2817-3295 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Hjort, A. M. (1987). De l'esthétique : entre la jouissance et la critique. *Petite revue de philosophie*, 9(1), 113–133. <https://doi.org/10.7202/1103498ar>

# De l'esthétique: entre la jouissance et la critique<sup>1</sup>

Anne Mette Hjort

*Étudiante au doctorat en  
Histoire et civilisations à  
l'École des hautes études en sciences sociales à Paris*

(Communication présentée à la Société d'esthétique  
du Québec dans le cadre du Congrès de l'ACFAS,  
mai 1986.)

1. La première version de cet article est parue en anglais in *The New Orleans Review*, 1987, n° 14, p. 74-80.

À l'heure actuelle, il est banal de dire que la pensée postmoderne se situe aux antipodes des idées fondamentales de l'École de Francfort. Alors que des penseurs comme Jürgen Habermas cherchent à établir un fondement qui nous permettrait de réaliser les idéaux de l'Âge des Lumières, les postmodernes s'interrogent sur la possibilité d'ébranler, une fois pour toutes, l'emprise de la fiction de la rationalité. La différence entre ces deux tendances intellectuelles n'est donc pas une question d'indifférence, mais une véritable querelle, querelle dont le débat récent entre Habermas et Lyotard est une manifestation révélatrice<sup>2</sup>. Ceci dit, il est un peu étonnant de constater que certains aspects de l'esthétique postmoderne étaient préfigurés d'une manière frappante dans l'œuvre phi-

2. Pour les remarques de Lyotard à propos de la philosophie de Jürgen Habermas, voir Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979,

losophique d'un des fondateurs de l'École de Francfort: à première vue, le livre posthume de Theodor Adorno, *Ästhetische Theorie*, a toutes les apparences d'être un document postmoderne avant la lettre<sup>3</sup>.

Dans un premier temps je montrerai qu'il y a bel et bien des ressemblances entre l'esthétique d'Adorno et celle que nous propose Jean-François Lyotard, penseur qu'il faut reconnaître comme étant le plus important des philosophes postmodernes<sup>4</sup>.

p. 106; «Réponse à la question: Qu'est-ce que le postmodernisme?» dans *Critique*, 1982, n° 419, p. 357-67. Pour une discussion de ce que Habermas appelle le *Neostukturalismus*, voir *Der phiiosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt, Suhrkamp, 1985, et *Die Neue Unübersichtlichkeit*, Frankfurt, Suhrkamp, 1985. Voir aussi l'article de Axel Honneth, l'un des collègues de Habermas, «Der Affekt gegen das Allgemeine: zu Lyotards Konzept der Postmoderne», in *Merkur*, 1984, n° 430, p. 892-902.

3. Pour des discussions générales de l'œuvre adornienne, voir Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, Hassocks, Sussex, Harvester Press, 1977; Martin Jay, *Adorno*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1984; Gillian Rose, *The Melancholy Science*, London, Macmillan, 1978. Pour des interprétations de l'esthétique d'Adorno, voir Ernst Grohotolsky, *Ästhetik der Negation — Tendenzen des deutschen Gegenwartsdrama: Versuch über die Aktualität der «Ästhetischen Theorie» Theodor W. Adornos*, Königstein, Forum Academicum, 1984; Hans-Martin Möller, *Adorno, Proust, Beckett: Zur Aktualisierung einer alternden Theorie*, Frankfurt, Haag und Herchen Verlag, 1981; Wulff Rehfus, *Theodor W. Adorno: die Rekonstruktion der Wahrheit aus der Ästhetik*, Köln, Dissertationsdruck Hansen, 1976; Ullrich Schwartz, *Rettende Kritik und antizipierte Utopie: zum geschichtlichen Gehalt ästhetischer Erfahrung in dem Theorien von Jan Mukarovsky, Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*, München, W. Fink, 1981; Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974.
4. Dans une évaluation récente de la philosophie d'Adorno, Habermas a souligné et critiqué son nietzschéisme. Selon

Une telle démonstration n'a pas comme mobile un désir pédant de tisser des liens d'influence d'ordre historique — comme s'il fallait rappeler que Lyotard aurait pu lire Adorno. Dans un deuxième temps, donc, je proposerai l'hypothèse suivante: l'esthétique d'Adorno contient toutes les véritables intuitions que l'on trouve dans l'œuvre de Lyotard, sans, pourtant, nous conduire aux impasses qui, à mon avis, caractérisent l'attitude postmoderne. Comme l'ont remarqué Luc Ferry et Alain Renaut, une grande partie de l'attrait de la pensée de Lyotard provient de son refus de composer avec la métaphysique occidentale, une métaphysique caractérisée, à la fois, par la présupposition d'un sujet rationnel et par un attachement à une théorie de la vérité comme «correspondance» entre le signe et un réel que ce signe ne fait que représenter d'une manière transparente. Selon Lyotard la pensée postmoderne se révèle dans un refus de cette interprétation et de la nature du langage et de la vérité, un refus qui est simultanément une démonstration de l'impossibilité même de cette fiction rationnelle. A-t-on, donc, dans le domaine de l'esthétique, à choisir entre une position soutenue par des présupposés métaphysiques, présupposés devenus inacceptables, intenable, insoutenable, et une position postmoderne qui se présente comme la seule alternative? Le cas d'Adorno nous montre qu'il n'est

Habermas, donc, il n'y a pas une grande différence entre la position d'Adorno et celle de Lyotard. Voir Jürgen Habermas, «Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung: Horkheimer und Adorno», in *Der philosophische Diskurs der Moderne*, op. cit., p. 130-157. Pour une discussion qui propose que les ressemblances de Lyotard et d'Adorno se trouvent au niveau d'un «esthético-centrisme», voir Rainer Rochlitz, «Genèse du postmodernisme», dans *Le Cahier du collège international de philosophie*, n° 2, 1986, p. 163-5.

nullement nécessaire d'être postmoderne — dans le sens visé par Lyotard — pour refuser une telle métaphysique.

La radicalisation qui est en jeu dans le passage d'une esthétique adornienne à une esthétique d'inspiration lyotardienne entraîne une perte: l'idée même d'une œuvre d'art qui remplit une fonction critique devient une impossibilité; ce qui plus est, l'esthétique lyotardienne nous défend de prendre ou d'exiger une attitude normative envers les œuvres d'art. La riposte de Lyotard serait, évidemment, de dire qu'en insistant sur le concept de *Wahrheitsgehalt*, c'est-à-dire, sur la vérité contenue dans une œuvre, Adorno ne fait que confirmer le bien-fondé de l'accusation postmoderne, qui le peint comme un auteur tragique. En précisant que la vérité en question est uniquement une vérité d'ordre historique, Adorno cherche à distinguer sa propre définition de la vérité des autres qui ont été proposées par la tradition philosophique. L'importance de cette précision nous semble avoir été négligée par la réponse postmoderne à l'esthétique adornienne. Car, à croire cette réponse, la notion de vérité privilégiée par Adorno ne peut être qu'une expression de nostalgie, la preuve même que la force des fictions de la tradition rationaliste continue à agir à travers la pensée d'Adorno. Adorno déplore naïvement l'absence des sujets bien intégrés et harmonieux, aussi bien que l'absence d'un ordre social utopique. Selon la critique postmoderne, il s'ensuit que la notion adornienne de vérité s'imbrique dans toutes les thèses et présupposés de la métaphysique de l'occident. Cette imbrication est censée fournir la preuve que le concept de *Wahrheitsgehalt* ne peut fonder ni l'aspect critique d'une œuvre, ni l'exigence d'une attitude normative envers l'art.

Je ne crois guère, pourtant, que l'évaluation post-moderne des concepts adorniens met fin à la discussion. Il n'est pas évident que Lyotard nous offre une interprétation solide de l'esthétique adornienne. Son article — «Adorno comme diavolo» — contient des contresens frappants. Plus important encore est le fait que la critique de Lyotard s'appuie sur une théorie de la valeur qui est foncièrement inacceptable<sup>5</sup>. Après avoir établi qu'il y a des ressemblances importantes entre les esthétiques d'Adorno et de Lyotard, je chercherai, donc, à montrer ce qu'il y a de valable dans la manière dont Adorno se distingue de la tendance postmoderne. Loin de n'être qu'un vestige de la pensée métaphysique, la théorie esthétique d'Adorno détient la possibilité de rendre compte d'aspects de notre réalité qui échappent aux grilles postmodernes. Le fait que mon argument cherche à établir les véritables avantages qui nous sont offerts par la perspec-

5. Jean-François Lyotard, «Adorno comme diavolo», *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, 10/18, UGE, 1973. Récemment Lyotard a fait quelques références favorables à l'œuvre d'Adorno. Voir *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986, p. 24, 141. De plus, dans ce dernier livre Lyotard décrit le postmoderne comme étant un processus d'anamnèse, ce qui suggère un rapprochement intellectuel des deux philosophes. Pour une discussion de la centralité d'une doctrine de la recollection (*Erinnerung*) dans l'œuvre d'Adorno, voir Silvia Specht, *Erinnerung als Veränderung: über den Zusammenhang von Kunst und Politik bei Theodor W. Adorno*, Mittenwald, Maander, 1981. Malgré que Lyotard voit dans la philosophie d'Adorno quelques idées postmodernes, il insiste toujours sur le fait qu'Adorno a supprimé les tendances postmodernes qui agissaient à travers son œuvre. Voir Jean-François Lyotard, *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, Paris, Galilée, 1984, p. 85. Je ne crois donc pas que Lyotard ait changé d'avis au sujet d'Adorno depuis la publication d'«Adorno comme diavolo».

tive adornienne, ne veut évidemment pas dire que je considère que le *Ästhetische Theorie* soit sans problèmes. Ce texte est hermétique et ne fournit pas une méthode d'analyse, claire et compréhensive, des œuvres d'art.

Une des premières et des plus importantes ressemblances entre les esthétiques de Lyotard et d'Adorno concerne leurs façons de définir les conditions de possibilité d'une œuvre d'art en tant qu'objet «formel». Il y a unanimité sur le fait qu'une certaine violence est une condition nécessaire à la production et à la constitution d'une œuvre. Selon Adorno, le geste fondateur de toute création est celui de Procruste<sup>6</sup>. Tout comme le célèbre brigand d'Eulis, l'artiste prend le vivant, l'étend devant lui sur son lit, et le coupe; et de cette manière il cisèle un objet conforme à sa volonté. À cause de cette origine violente, la forme même de l'œuvre témoigne de l'immoralité de son existence. Le travail artistique est une affaire d'exclusions, de négations, d'inclusions et de privilèges. Comme le dit Adorno, «il n'y a point de forme sans un refus quelconque<sup>7</sup>». C'est pour cette raison même que l'artiste est essentiellement un être de mélancolie, car il ne peut jamais vraiment refouler de sa mémoire la relation intime qui existe entre la violence et son travail.

Or nous trouvons le même genre d'analyse chez Lyotard dans son article où il conçoit le cinéma comme une pratique d'exclusions. Le cinéaste qui cherche à créer un film «traditionnel», c'est-à-dire, un film qui a du sens parce qu'il est organisé selon une

6. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, p. 217.

7. *Ibid.*, p. 217.



forme narrative conventionnelle, doit forcément exclure de son film toute une foule de mouvements possibles<sup>8</sup>. Faire de la cinématographie, c'est écrire avec des mouvements, et un film bien fait se fait uniquement au prix d'une terrible annihilation et d'un refoulement de sons et d'images qui auraient pu prendre place sur la pellicule.

Reconnaissons tout de suite que nos deux auteurs parlent d'une manière très métaphorique lorsqu'ils insistent sur le fait que la «violence» et «l'expulsion» se situent au sein de la création artistique. De ce fait il est difficile d'explicitier la critique de la métaphysique impliquée par cette métaphore. Pourtant, je crois qu'il faut commencer en remarquant que c'est cette métaphoricité même qui est essentielle: la violence, et l'ordre qu'elle instaure, ne sont nullement propres au seul domaine de l'art, mais participent d'une économie beaucoup plus générale. Voire, Lyotard et Adorno suggèrent que la construction des réalités sociales, politiques et scientifiques met en œuvre des processus analogues. Ce n'est pas seulement l'œuvre d'art qui provient de la violence, mais tous les fruits de la civilisation, y compris la pensée philosophique. À l'encontre de la tradition métaphysique qui, depuis Platon, conçoit l'être comme autant de formes immuables, Adorno et Lyotard ne voient que les produits d'un processus de construction d'ordre historique, une construction qui est simultanément une exclusion, une détermination et, donc, une négation de la potentialité. Toute forme stable n'est que la sédimentation de ce processus constructif. De plus, cette «sédimentation» est loin d'être le résultat d'une activité rationnelle. Alors que

8. *Des dispositifs pulsionnels*, p. 53.

la tradition kantienne soutient que la réalité se façonne selon des règles de synthèse universelles et invariables, Adorno et Lyotard nient l'existence de telles règles. Loin de relever du travail de la raison, la réalité est, pour Lyotard, une affaire de mise en scène.

Quelle stratégie adoptent Lyotard et Adorno afin de montrer les limitations et la relativité de la «raison», de cette raison que la tradition métaphysique croyait universelle? Il s'agit d'inscrire la déraison, c'est-à-dire, «l'autre» de la raison, au sein même de la raison. Pour Adorno, ceci veut dire que le travail de la raison, l'activité qui consiste, par exemple, à faire des distinctions analytiques et à bâtir un ordre de concepts, n'est au fond qu'une manifestation d'un *Formtrieb*, d'une *pulsion* spontanée vers la forme. D'une manière tout à fait semblable, Lyotard croit que la mise en scène de la réalité n'est, au fond, que le résultat d'une migration imprévisible des dispositifs libidinaux. En insistant sur le fait que la raison ne fonctionne pas à travers un déploiement, simple et autonome, de ses propres lois, Adorno et Lyotard révèlent leur dette à Freud. Selon ces penseurs, la vie de la raison, tout comme celle de la forme et celle de l'ordre, se nourrit d'une instance pulsionnelle dont le potentiel polymorphe est illimité. Ni Adorno, ni Lyotard ne rêvent d'un salut que l'on obtiendrait lorsque la raison aurait enfin subjugué la vie — cette vie qui s'appelle l'eros, la pulsion, la nature, et ainsi de suite. L'autonomie de la raison est illusoire et ne se propose que parce que l'on croit avoir exterminé, avoir surmonté, les pulsions polymorphes et perverses. Adorno ajoute que si jamais la raison l'emportait sur les forces de l'irrationnel, elle rencontrerait sa propre mort. En ce moment elle cesserait d'être rationnelle.

Résumons donc en essayant d'identifier les thèses soutenues autant par Lyotard que par Adorno: 1) la cognition n'est pas soumise à, ou gouvernée par, des règles universelles de synthèse; 2) le principe de l'ordre, de la forme et de la raison renvoie en vérité à des pulsions vitales; 3) chaque manifestation de la pulsion formelle est une imposition, toujours partielle et locale, d'un ordre qui ne peut pas comprendre la totalité de ce qui est. Ces thèses entraînent quelques conséquences: d'abord, Lyotard et Adorno pensent que les forces vitales qui sont refoulées par une mise en scène donnée auraient pu être la source d'autres mises en scène, c'est-à-dire, d'autres réalités. Par conséquent, la volonté de légitimer une réalité implique forcément une négation. Le geste de légitimation nie, aux autres réalités qu'il refoule, le droit d'exister.

Il est évident qu'il y a un certain parallèle entre les arguments d'Adorno et de Lyotard — mais cela n'implique nullement que nos deux auteurs en tirent les mêmes conclusions. Une manière de cerner leurs différences est de regarder du côté des préférences esthétiques qu'ils manifestent. Commençons par Lyotard: face à la violence qui rend possible l'existence d'œuvres d'art bien ordonnées et cohérentes, il cherche à promulguer une esthétique et une politique d'intensité, il cherche à instaurer un processus esthétique qui n'aurait aucun objet comme résultat. Car de cette manière il serait possible, lui semble-t-il, d'échapper aux exigences de l'ordre<sup>9</sup>. Lyotard nous offre un exemple concret lorsqu'il suggère que le cinéma pourrait cesser de maintenir et d'instaurer l'ordre s'il se dirigeait vers l'un des deux pôles qui

9. *Ibid.*, p. 64.

sont l'immobilité et l'agitation: soit le tableau vivant soit le lyrisme abstrait. Ces deux sortes de films marginaux (que font, par exemple, les Eizykmann) produisent ce que Lyotard appelle la «vérité» — mais chez lui, ne nous trompons pas, ce vocable est synonyme des mots comme «jouissance», «intensité», «simulacre», et «frivolité»<sup>10</sup>.

Pendant les années soixante, Lyotard développait une esthétique qui avait comme cadre ce qu'il a appelé une «économie libidinale». C'est alors qu'il a frôlé au plus près une des formules les plus célèbres d'Adorno<sup>11</sup>. On sait qu'Adorno a affirmé, avec Baudelaire et Rimbaud, qu'il faut être absolument moderne, et qu'il a parlé de l'art pyrotechnique, dont l'éphémère l'éloigne des valeurs éternelles de l'art classique. Lyotard voit dans la pyrotechnie les gloires de la dépense, c'est-à-dire la perte inutile de l'énergie dans une jouissance qui ne fait pas partie de l'économie restreinte du système du capital. L'ouvrier qui utilise une allumette afin de chauffer le café qu'il boit le matin avant d'aller au travail, reste à l'intérieur de cette économie, car s'il y a perte de l'allumette, il y a un gain d'énergie qui contribue à la production. Mais si un enfant frotte une allumette simplement pour le plaisir, «pour des prunes», cette jouissance ne sert pas au cycle de production et consiste donc dans une dépense foncière. Par conséquent, elle constitue, selon Lyotard, le modèle privilégié d'une «production» esthétique et postmoderne.

Si l'on se fait aux commentaires français sur l'esthétique d'Adorno, il faudrait croire que l'art pyrotechnique y joue le même rôle, ce qui est tout à fait

10. *Ibid.*, p. 57

11. *Ibid.*, p. 54.

faux<sup>12</sup>. La référence aux feux d'artifice ne révèle qu'un aspect de la pensée d'Adorno, qui, en dépit de ce qu'il dit au sujet de la violence de la forme, ne s'est jamais fait l'avocat d'un refus global de la pulsion formelle. Bien au contraire, Adorno a même dit que là où l'on renonce à la raison et à l'esprit — au nom de leur prétendue «inhumanité» — commence le barbarisme<sup>13</sup>. Adorno rejette l'idée que la vie, la perversité polymorphe, ou une matière non-différenciée, peuvent se détacher de la pulsion formelle et du principe de l'ordre. À son avis, la pulsion formelle s'inscrit au sein de la vie, tout comme la raison contient en elle la force de son contraire. La promulgation d'une politique et d'une esthétique des intensités désordonnées et sans formes ne résout pas le problème de la violence. Pour cette raison, Adorno tient à nous signaler que ce n'est là qu'une autre manière de perpétuer le vieux geste d'exclusion et de répression — un geste que l'on a voulu associer au principe formel. La lucidité d'Adorno consiste à voir que l'idéal de l'intensité lui aussi est un produit du principe de l'ordre, qu'il ne fait que perpétuer, tout en faisant semblant de le transgresser. De plus, quiconque cherche à éliminer toute forme, aura à mettre fin à tout le vivant, car en fin de compte, la forme n'est que de la vie sédimentée<sup>14</sup>.

12. Je songe ici à l'interprétation de Marc Jimenez qui dit qu'«une image revient fréquemment dans l'œuvre d'Adorno: celle du feu d'artifice». (Voir *Adorno: art, idéologie et théorie de l'art*, Paris, 10/18 UGE, 1973, p. 170.) Si je ne me trompe pas, cette image n'est nommée explicitement qu'une fois dans *Ästhetische Theorie*.

13. *Ästhetische Theorie*, p. 217.

14. *Ibid.*, p. 217.

À l'opposé des postmodernes, Adorno voit l'ambivalence fondamentale de la pulsion formelle, qui n'est pas simplement une source de violence, mais aussi un médium révélateur de la vérité. Elle est capable de rendre témoignage des utopies éventuelles. C'est elle qui fait que l'œuvre d'art peut exercer une fonction critique par rapport à toutes sortes de violence qui relèvent de la force et du pouvoir. L'œuvre d'art, toujours aporétique selon Adorno, est précisément le lieu où s'articulent les contradictions sociales et les pratiques d'exclusion et d'exploitation d'un régime historique. Cela ne veut pas dire, comme le pense Lyotard, qu'Adorno croit que l'artiste est un créateur parfaitement lucide, le grand esprit original dont l'éclat de génie est à l'origine de toute œuvre<sup>15</sup>. Attribuer ce genre d'idée à Adorno, c'est mal connaître ses écrits<sup>16</sup>. Dans *Zur Dialektik des Engagements*, il élabore une critique sévère du programme esthétique qui attend d'un artiste lucide et magistral, qu'il produise des effets révolutionnaires comme le cloutier fabrique des clous. Cet attachement à une pensée instrumentale constitue la faiblesse déterminante de beaucoup de tendances esthétiques qui se réclament d'une littérature engagée et du réalisme social<sup>17</sup>. Selon Adorno, donc, l'artiste n'est pas essentiellement un héros de l'art classique qui a simplement retourné sa veste. Plutôt, le producteur artistique est

15. *Des dispositifs pulsionnels*, p. 115.

16. Pour une discussion de la position d'Adorno sur la question de la subjectivité, voir Thomas Mirbach, *Kritik der Herrschaft: Zum Verhältnis von Geschichtsphilosophie, Ideologiekritik und Methodenreflexion in der gesellschaftstheorie Adornos*, Frankfurt, Campus Forschung, 1979, p. 171-82.

17. Theodor W. Adorno, *Zur Dialektik des Engagements*, Frankfurt, Suhrkamp, 1973.

le médium subjectif sur lequel les discours, contradictoires et incompatibles, d'une époque sont inscrits. L'œuvre d'art maintient sa fonction de vérité et de critique dans la mesure où l'artiste ne cherche pas à éliminer ces contradictions.

Du fait qu'il parle d'une vérité dans les œuvres d'art, Adorno devient immédiatement l'objet de la critique de Lyotard, qui reconnaît là un signe infaillible de nostalgie pour l'esthétique classique. Une erreur d'interprétation se cache dans ce jugement. D'abord, Lyotard se trompe parce qu'il ignore et aplatit la diversité du champ sémantique du mot «vérité», attribuant ainsi à Adorno une pensée qu'il aurait refusée. Ce qui pis est, Lyotard ne voit pas qu'on peut reconnaître l'erreur de la métaphysique sans penser que le nihilisme en est la conséquence nécessaire. Qu'est-ce qu'Adorno voulait dire, donc, lorsqu'il a employé les mots *vérité* et *critique*? Citons d'abord une des phrases les plus célèbres d'Adorno, une phrase qu'on trouve dans sa *Philosophie de la nouvelle musique*, et qui a été reprise dans *L'Introduction à la sociologie de la musique*. Selon Adorno, l'œuvre d'art atteint la vérité lorsque les antinomies de son langage formel expriment les catastrophes de la condition sociale, appelant ainsi au changement dans l'écriture secrète de la souffrance<sup>18</sup>. Or, nous ne devrions pas lire cette phrase comme si elle soutenait l'idée que l'œuvre doit représenter les contradictions sociales d'une manière immédiate, comme un documentaire. Adorno souligne toujours que la mimésis esthétique a un caractère illusoire et qu'elle est, au fond, ce qu'il

18. Theodor W. Adorno, *Introduction to the Sociology of Music*, traduit par E.B. Ashton, New York, Seabury Press, 1976, p. 70.

appelle une *Erscheinung*<sup>19</sup>. En d'autres mots, Adorno ne croit pas que les contradictions sociales soient reproduites exactement ou fidèlement dans une œuvre d'art: une transformation ontologique a lieu lorsqu'une partie de l'être, auparavant muette et inarticulée, prend un autre mode d'être grâce au médium artistique. Ainsi Adorno dit que les œuvres révèlent (*veranstalten*) ce qui était voilé ou caché (*das Unveranstaltete*), sans pouvoir pour autant rendre justice à ce qu'elles dévoilent. La mimésis artistique sera donc toujours une distorsion, et non pas une représentation exacte.

L'idée que toute mimésis soit une question d'une production, d'un déplacement, et jamais une reproduction ou représentation, cette idée est inscrite au cœur, au centre même de la pensée lyotardienne. Si l'on se réfère aux arguments de Lyotard, on voit qu'il en tire des conclusions extrêmes de ce jugement. Par exemple, dans son article sur le théâtre, «La dent, la paume», il affirme, sans nuance, que le signe ne peut jamais représenter un «réfèrent» qui est censé être externe à la chaîne signifiante<sup>20</sup>. Le réseau infini des signes est arbitraire et ne repose sur rien: aucune fondation extra-linguistique n'est admissible. Ces thèmes sont, je crois, de nos jours archi-connus. Mais l'exemple que Lyotard donne est toujours frappant: il prend le cas de quelqu'un qui, à cause d'un mal de dents, se serre le poing, les ongles s'incrétant dans la paume. Or, ce n'est que pour une science «réflexive» qu'il y a là une relation de représentation entre le geste et la douleur, et Lyotard préfère dire, au contraire, qu'il y a une relation entièrement réver-

19. *Ästhetische Theorie*, p. 154-179.

20. *Des dispositifs pulsionnels*, p. 96.



sible entre les deux signes, c'est-à-dire, qu'aucun des termes n'a une priorité ontologique ou causale: «Cette réversibilité de A et B introduit à la destruction du signe, et de la théologie et peut-être de la théâtralité»<sup>21</sup>.

Ici nous touchons aux impasses de la pensée lyotardienne auxquelles je me suis référée au début de cet article. Réclamer une «destruction du signe» au nom d'un dépassement ou d'un refus de la métaphysique de la représentation est, me semble-t-il, aussi vain qu'erroné. Lyotard souligne que toutes les relations dites signifiantes sont au fond des relations réversibles, et qu'il n'y a, en fait, que le flux refoulé par un ordre sémiotique. Ensuite, il nous propose un raisonnement sociologique pour nous persuader du bien-fondé de cette analyse:

Cette réversibilité est inscrite dans notre expérience sociale, économique et idéologique du capitalisme moderne, régie par la seule loi de la valeur. [...] L'expérience présente de l'économie de croissance nous apprend que l'activité dite économique n'a aucun ancrage dans une origine, dans une position A. Tout est échangeable, et réversiblement, sous la seule condition de la loi de la valeur: le travail n'est pas moins un signe que l'argent, celui-ci pas plus un signe que la maison ou la voiture, il n'y a qu'un seul flux se métamorphosant en milliards d'objets et courants<sup>22</sup>.

Ce qui s'annonçait d'abord comme une critique du signe se révèle être en vérité une thèse d'ordre sociologique. Faut-il donc croire au capitalisme éner-

21. *Ibid.*, p. 96.

22. *Ibid.*, p. 96-7.

gumène afin d'éviter les pièges de la métaphysique? Alors que Lyotard critique Adorno parce qu'il a eu le tort de voir en certaines formes esthétiques l'expression véritable des conditions sociales, il fait reposer toute une théorie de la signification et de la valeur sur quelque chose qu'il appelle «notre expérience sociale, économique et idéologique du capitalisme moderne, régie par la seule loi de la valeur» et, encore, sur «l'expérience présente de l'économie de croissance». Et si nous ne croyons pas que ces phrases représentent la vérité de «notre expérience», est-ce parce que nous nous trompons de métaphysique?

Mais voyons de plus près la théorie de la valeur que l'anti-métaphysique de Lyotard «nous» impose. À cause de son nietzschéisme, Lyotard est incapable de proposer une discussion cohérente des normes et valeurs qu'il soutient. Souvenons-nous que Lyotard, dans son article «Adorno comme diavolo», a fait une critique très explicite d'Adorno au sujet de la théorie de la valeur. Tout comme Marx, Adorno aurait souffert d'une nostalgie pour la vieille doctrine naturaliste<sup>23</sup>. Selon Lyotard, Adorno et Marx ont critiqué le capitalisme en s'appuyant sur la distinction entre la valeur d'usage et la valeur d'échange; la forme de la marchandise, croyaient-ils, vient vicier la vraie nature des choses, qu'elle remplace par une valeur «fausse». Cette analyse contient, selon Lyotard, une erreur fondamentale, parce qu'elle présuppose la possibilité d'une véritable définition de la valeur d'un objet quelconque: la critique reste donc prisonnière du «dispositif représentatif». L'idée qu'il n'y a pas d'objets qu'on peut saisir ou connaître dans leur essence revient

23. *Ibid.*, p. 123.

au cœur de l'exposition postmoderne que Lyotard a organisée en 1985 à Beaubourg. Ayant comme titre «Les Immatériaux», cette exposition tournait autour de l'idée qu'il n'y a pas de «matrice» originale d'où on pourrait dériver un sens ou une valeur. «Immatériaux» implique donc une pluralité dépourvue de matière première, de substance matérielle, de matrice organisatrice, de maternité, de strate naturelle, et ainsi de suite<sup>24</sup>. Étant donné qu'il n'y a pas, selon Lyotard, de valeur intrinsèque et substantielle, toute valeur est en vérité un effet de l'échange des marchandises — la seule exception admise explicitement par Lyotard étant la valeur d'une jouissance stérile qui sort du cycle productif.

Adorno, au contraire, soutient qu'il y a des formes de valeur que nous pouvons opposer aux valeurs marchandes — aussi bien qu'aux transgressions surréalistes. Il y a, d'abord, la valeur de vérité que possèdent certaines œuvres d'art. L'existence de cette vérité, qui est toujours une vérité d'ordre historique, entraîne des conséquences pour ceux qui s'approchent de ces œuvres. Répondre véritablement aux œuvres, c'est s'orienter vers la vérité historique qu'elles détiennent. Cette révélation de l'histoire secrète de la souffrance nous oblige de répondre à l'œuvre d'une certaine manière. Le lecteur d'un texte, par exemple, ne peut pas prétendre pouvoir lui faire dire quoi que ce soit. Car, à travers un tel texte, les traces d'une «autre» histoire se révèlent, traces qu'une forme esthétique incorpore de sa propre manière, en dévoilant ce que toute une histoire d'instrumentalité, de brutalité et de rationalité a cherché à refouler.

24. *Les Immatériaux: album et inventaire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985.

Évidemment, la «vérité» révélée par l'œuvre appartient uniquement au domaine de l'histoire et elle n'a aucune base dans une métaphysique platonicienne ou idéaliste. La position d'Adorno ressemble à celle que Robert Nozick associe à une théorie constructiviste de la valeur, selon laquelle la valeur de vérité serait une création humaine, le produit d'un processus historique<sup>25</sup>. Il n'y a pas, donc, de valeur dans la nature. Sur ce dernier point il existe une harmonie parfaite entre le point de vue adornien et lyotardien. Ces deux penseurs sont, pourtant, en désaccord sur les conséquences qu'il faut tirer de cette thèse. Adorno affirme qu'une fois qu'un processus historique a déposé des sédimentations, des créations, il y a forcément une absence de contingence. On ne peut pas simplement interpréter les traces de l'histoire comme on veut. Une telle pratique d'interprétation serait une forme de barbarisme. Elle serait une forme extrême de subjectivisme. La justification de la prise de position normative d'Adorno se trouve par conséquent dans l'idée que nous devrions préférer l'attitude qui recherche le contraire du refoulement instrumentaliste, à savoir, la vérité de l'histoire. Écrire l'histoire à partir du point de vue de ceux qui ont perdu dans la guerre des interactions sociales présuppose une adhérence à la valeur de vérité, une adhérence qu'on trouve dans l'œuvre d'Adorno, et qui reste absente, jusqu'ici, dans la philosophie postmoderne de Lyotard<sup>26</sup>.

25. Robert Nozick, *Philosophical Explanations*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981, p. 555.

26. Geoff Bennington a suggéré que «... l'affirmation de l'intensité comme valeur dans *L'Économie libidinale* semble évacuer le problème de la justice, un problème qui fait retour avec Jean-Loup Thébaud, avec son magnétophone et les conver-

sations qui constituent *Au Juste*. (Voir «August: Double Justice», in *Diacritics*, le numéro spécial consacré à l'œuvre de Lyotard, 1984, p. 64.) Selon ce raisonnement, il serait tout à fait possible d'établir l'existence d'une rupture dans la pensée de Lyotard, une rupture entre la pensée lyotardienne telle qu'elle apparaît dans *Des dispositifs pulsionnels* et la pensée lyotardienne, d'inspiration wittgensteinienne, telle qu'elle se présente dans *Le différend*. L'argument que j'ai essayé de développer tout au long de cet article serait évidemment faux s'il était juste d'affirmer que la pensée récente de Lyotard rend compte, d'une manière satisfaisante, du problème de la justice et des normes éthiques. D'abord, je n'accepte pas l'hypothèse des «deux Lyotard». En plus, Lyotard s'appuie sur une interprétation de Wittgenstein qui rend impossible même une définition fidéiste des normes (voir Jacques Bouveresse, *Rationalité et cynisme*, Paris, Minuit, 1986, p. 139). Dans le *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, Lyotard fait référence à «l'esthétique sublime» du capitalisme et il suggère, donc, que le modèle de l'intensité et de la dépense gratuite continue à fournir la base pour sa plus récente pensée.