

La dialectique du beau et du sublime : l'héritage kantien d'Adorno

Daniel Dumouchel

Volume 23, Number 1, Spring 1996

Critères esthétiques et métamorphoses du beau

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/027363ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/027363ar>

[See table of contents](#)

Article abstract

This paper discusses Adorno's version of Kant's categories of the beautiful and the sublime. According to Adorno, in modern art the sublime ceases to designate a specific form of subjective aesthetic experience ; rather, it characterizes the essential structure of the work of art itself. However, this characterization of modern art can be fully understood only in terms of a metaphysics of "reconciliation", to which Adorno's Aesthetic Theory pays an important tribute.

Publisher(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (print)

1492-1391 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dumouchel, D. (1996). La dialectique du beau et du sublime : l'héritage kantien d'Adorno. *Philosophiques*, 23(1), 37–46. <https://doi.org/10.7202/027363ar>

LA DIALECTIQUE DU BEAU ET DU SUBLIME : L'HÉRITAGE KANTIEN D'ADORNO*

PAR

DANIEL DUMOUCHEL

RÉSUMÉ : Cet article examine la traduction qu'opère T. W. Adorno, dans sa Théorie esthétique, des concepts kantien de beau et de sublime. On verra que selon Adorno, dans l'art moderne, le sublime cesse de caractériser une forme subjective spécifique d'expérience esthétique, distincte de l'expérience du beau et essentiellement tournée vers la nature, pour en venir à désigner la structure constitutive de l'œuvre d'art elle-même. Toutefois, la caractérisation adornienne de l'art moderne n'est vraiment compréhensible que si l'on rappelle qu'elle est inséparable de l'horizon d'une pensée de la « réconciliation », dont l'échec inévitable confère à l'œuvre d'art sa structure « sublime ».

ABSTRACT : This paper discusses Adorno's version of Kant's categories of the beautiful and the sublime. According to Adorno, in modern art the sublime ceases to designate a specific form of subjective aesthetic experience ; rather, it characterizes the essential structure of the work of art itself. However, this characterization of modern art can be fully understood only in terms of a metaphysics of « reconciliation », to which Adorno's Aesthetic Theory pays an important tribute.

Il n'est pas sans intérêt d'examiner la question des « métamorphoses du beau » dans l'art et dans l'esthétique en l'abordant dans la perspective de l'une des figures philosophiques du vingtième siècle qui semble l'avoir exclue de la manière la plus radicale, c'est-à-dire T. W. Adorno. J'entends soutenir que la conception adornienne peut être lue comme une tentative de remettre en mouvement la conceptualité esthétique kantienne pour penser la spécificité du phénomène de l'art « moderne ». Cette reprise, toutefois, est placée à l'enseigne d'un paradoxe : la dimension constitutive de l'art moderne (comme phénomène général), sans cesse renouvelée dans les manifestations concrètes de l'art — du moins dans les œuvres d'art

* Cet article reprend, avec quelques modifications, le texte d'une communication présentée lors d'une session conjointe de l'Association canadienne de philosophie et de la Société canadienne d'esthétique intitulée : « Le sublime, une question (d') éthique ? », tenue à l'UQAM en juin 1995.

qu'Adorno considère paradigmatiques de la situation de l'art — doit être globalement désignée à partir de la catégorie du sublime ; néanmoins, cette structure sublime de l'art reste incompréhensible sans l'idée d'un « beau naturel en soi » dont la représentation positive est tout autant interdite — c'est cet « échec » qui se présentera « sublimement » dans l'œuvre d'art — qu'inévitable. Il me paraît essentiel de souligner d'abord le cadre philosophique de cette théorie du sublime artistique, qui est celui d'une dialectique « négative » qui ne peut se passer — même négativement — de l'horizon de la « réconciliation », *avant* de tenter d'indiquer brièvement quelles pourraient être les issues adorniennes encore praticables pour une esthétique contemporaine.

Je voudrais commencer par quelques remarques préliminaires :

1) Le sublime, si on l'aborde en considérant sa genèse, peut difficilement être posé comme une catégorie artistique, ou même comme une catégorie esthétique à proprement parler. Je crois qu'on peut le désigner comme une catégorie *métaesthétique* — et sans doute, chez Adorno, *métaartistique*. Le sublime décrit un type d'expérience esthétique subjective. Depuis Edmund Burke¹ essentiellement, il y a deux grandes catégories de cette sorte (qu'on pourrait appeler également des catégories « normatives ») qui structurent l'expérience esthétique : le *beau* et le *sublime*. À ce titre, le sublime se subordonne d'autres catégories *esthétiques* à proprement parler, qui peuvent être en même temps des catégories partiellement *objectales* (Baldine Saint-Girons² en a mis plusieurs en lumière : le laid, le grand, l'obscur, le terrible, etc. Il en irait de même pour le beau : naïf, joli, calme, etc.), ou des catégories de *genre* (le tragique, l'élégiaque, etc.). Je préciserai seulement ici que ce que j'appelle une catégorie méta-esthétique ne peut fonctionner *que* dans le champ esthétique, tandis que les catégories qui ont également une référence objectale dans l'expérience esthétique fonctionnent aussi au moins partiellement comme catégories non esthétiques. Par exemple, le « beau », chez Kant, ne désigne aucune propriété particulière d'un objet auquel s'applique l'expérience esthétique, mais désigne simplement le résultat du jugement esthétique, tandis que des catégories comme le petit ou la variation graduelle ne fonctionnent qu'occasionnellement comme catégories esthétiques entrant en jeu dans l'expérience du « beau ». Cela vaudra, *mutatis mutandis*, pour la catégorie adornienne de sublime.

2) Le « sublime », du point de vue strictement esthétique, est une catégorie récente (mis à part l'exemple de Longin, dont le cas n'est malgré tout pas si clair) — son émergence est à vrai dire à peu près contemporaine de la conscience de soi de l'« esthétique » comme discipline philosophique spécifique au XVIII^e siècle. À la faveur de la cassure à l'intérieur de la normativité esthético-artistique, on est progressivement passé de la « beauté » comme catégorie qui occupait

1. E. Burke, *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, 1757.

2. Saint-Girons, Baldine, *Fiat Lux. Une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, 1993.

tout le champ normatif traditionnel³, à une dichotomie du beau et du sublime qui équivalait à reconnaître le sublime comme catégorie méta-esthétique à part entière. Il y avait certainement du « sublime » auparavant, mais il y a tout lieu de croire que l'*esthétisation* complète du sublime est une affaire récente⁴. On connaissait des manifestations « sublimes » dans les domaines religieux, théologique, politique, moral, scientifique (ce dernier étant la forme de sublimité la plus liée à la rationalité nouvelle), mais l'*autonomisation* du sublime comme catégorie esthétique normative en tant que telle est contemporaine de ce qu'on appelle l'*Aufklärung* ou les Lumières. On verra plus loin que ce lien entre l'émergence du « sublime » et l'*Aufklärung* comprise moins comme une « période » historique que comme le processus par lequel la « Raison » en vient à se saisir elle-même comme un *progrès* indéfini, est loin d'être arbitraire, *a fortiori* pour l'auteur de la *Dialectique de l'Aufklärung*. Disons brièvement que ce lien pourrait s'articuler autour de deux idées-forces : *premièrement*, le processus d'« illumination » de la raison, par lequel elle entend faire reculer le mythique et l'irrationnel dans la nature et la vie sociale, fait en même temps, et dans le même mouvement, apparaître sa part d'ombre et de ténèbres ; le sublime, comme l'*Aufklärung*, sont compris comme des victoires sur la *peur* ou la terreur suscitées par la nature en tant que pouvoir ; *deuxièmement*, l'*Aufklärung* en tant que processus de « rationalisation » apparaît comme un *mouvement*, un *dépassement* permanent des formes réifiées de compréhension et de domination, auxquelles correspondait la beauté comme forme de contemplation ordonnée et finalisée de l'univers. À la violence de l'immobilité et de la domination statique par la forme, le progrès rationnel répond par la violence de la domination exercée sur la nature, privée de ses fondements hiérarchiques traditionnels. Selon Adorno, ce processus a conduit à faire apparaître la nature comme « monstrueuse, fruste, plébéienne ». C'est ce résidu non réductible à une logique de l'identité qui constitue chez Kant, en quelque sorte, dans la perspective adornienne, la source objective du sublime naturel.

3) Or, comme on le sait, Kant réserve le « sublime », sur le plan objectal, à la *nature*, plus précisément à la nature *brute* (*rohe Natur*), à l'exclusion de l'art. Encore faut-il préciser qu'il s'agit d'un usage par subreption, car le sublime au sens propre ne se trouve pas dans l'objet, mais dans le *mouvement de l'esprit* du sujet lui-même. « Aucune chose sensible, précise Kant, n'est sublime ». Mais pour Adorno, le processus de rationalisation de la nature dont il a été question plus haut connaît en quelque sorte un parallèle dans l'évolution même de l'art. À cette rationalisation instrumentale de la réalité empirique correspond la spiritualisation qui caractérise l'art moderne, et qui l'entraîne loin de la « façade sensible » de l'œuvre d'art, qui était l'assise de la forme et du goût dans l'art. Cette spiritualisation est corrélative de ce qu'Adorno appelle le « déchaînement de l'élémentaire », en tant que tendance mimétique et non

3. Jusqu'à inclure le « grand », le « noble », etc.

4. Étant entendu que ce n'est qu'à la faveur de cette esthétisation que le sublime peut devenir une catégorie spécifique.

rationnelle à l'identification avec le « non identique », et avec ce qui apparaît de manière immédiate comme étant le plus opposé à l'esprit. Par l'émancipation du sujet dans l'art, qui correspond à la nouvelle « autonomie » de l'art, l'« esprit » dans l'art se découvre une affinité avec ce qui déplaît sensuellement⁵ et s'éloigne par le fait même d'une esthétique de la forme et du beau. L'art moderne transporte en lui-même ce qui s'était historiquement appelé le « sublime » de la nature.

Dès lors, la question n'est plus seulement de savoir si la catégorie kantienne de sublime possède encore quelque pertinence aujourd'hui, mais de savoir comment une catégorie qui à l'origine concernait uniquement la « nature » peut en venir à jouer un rôle non seulement primordial, mais quasi exclusif, dans le domaine artistique. Pour Adorno (comme d'ailleurs pour Lyotard), la réponse est que le sublime est moins une catégorie servant à désigner un type d'expérience esthétique livrée par l'œuvre d'art, qu'une catégorie méta-artistique servant à désigner l'art moderne (et contemporain) dans sa constitution propre. Comme le dit Adorno : « Le sublime que Kant réservait à la nature devint le constituant historique de l'art lui-même⁶ ».

On arrive ainsi au cœur du problème, qui est de savoir pourquoi l'élément constitutif de l'art moderne, comme processus historiquement engendré et sans cesse renouvelé dans les œuvres d'art singulières, peut être globalement désigné à partir de la catégorie du sublime. Il conviendra d'abord de voir que l'art (et dans une certaine mesure la philosophie) sont pour Adorno les dépositaires d'une pensée de la *réconciliation* dont la réalisation est à la fois exclue et exigée, ce qui conduit l'art moderne à une dialectique d'échec inévitable, par le truchement de laquelle, précisément, il acquiert une structure « sublime ». Ensuite, on pourra se demander en quoi Adorno cherche à se distinguer de la conception kantienne du sublime, qui a encore partie liée avec la *domination* dont la dialectique de l'art recherche précisément le dépassement. Enfin, il faudra brièvement se demander s'il existe des voies permettant de réintégrer les aspirations utopistes ou réconciliatrices manifestées par l'art dans le champ d'une praxis artistique et esthétique qui permette de satisfaire aux exigences adorniennes sans accepter les résidus théologiques sa pensée.

1) Il est difficile de parler de l'esthétique adornienne sans faire référence à quelques idées tirées de sa pensée dialectique et qui éclairent son rapport à la question de la réconciliation. La *Dialectique de l'Aufklärung*, écrite avec Horkheimer, voulait montrer comment le projet initial des Lumières de produire l'émancipation et le bonheur par les progrès de la raison avait non seulement échoué, mais avait même été trahi et oublié (au sens fort du terme), en se renversant en

5. Adorno, *Théorie esthétique* (citée désormais : TE), trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974, p. 261. Les autres œuvres citées ou mentionnées d'Adorno sont les suivantes : *Dialectique de la raison* (avec M. Horkheimer), trad. E. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974 ; *Dialectique négative*, Paris, Payot, 1978).

6. TE, p. 261.

son contraire. Adorno et Horkheimer décrivent une dialectique inéluctable de la rationalisation et de la réification, par laquelle l'esprit se fait domination de la nature (d'où il est lui-même issu) par le biais de la raison instrumentale⁷. Dans ce retournement de la raison en son contraire, le sujet est à la fois instance répressive et victime de cette domination : la raison se retourne et s'applique à la nature du sujet, que ce soit à travers des moyens socio-économiques et politiques de contrôle des individus ou, sur le plan moral et personnel, par la formation d'un « soi » homogène et normé, qui repose sur la répression de ce qui est « nature » dans le sujet, à travers les différentes stratégies d'*autoconservation* sociale. Cette *autonomisation* de la rationalité instrumentale dans le contrôle de la nature externe, la gestion de la vie sociale ou le déchaînement des lois du marché, est précisément ce qu'Adorno appelle l'« *oubli* » du projet initial de l'*Aufklärung*.

Il s'agissait toutefois pour Adorno et Horkheimer de rester dans la voie de ce projet avorté, en interrogeant la possibilité d'un *dépassement* de cette scission de l'esprit avec lui-même au sein même de l'esprit, c'est-à-dire à l'intérieur de la pensée conceptuelle elle-même. Il s'agit donc de penser une *utopie* qui est en même temps un processus d'*anamnèse*, qui produit le « souvenir de ce qui est nature dans le sujet », c'est-à-dire qui échappe aux conséquences funestes de la pensée conceptuelle, supposée nécessairement identifiante et totalisante. Cela n'est possible que si l'on reconnaît une dimension qu'Adorno appelle *mimétique* dans le sujet, qui, en tant qu'aspiration non rationnelle, permette à l'esprit de sortir de la dialectique de la réification inhérente à la pensée instrumentale. La « mimésis », ici, assure l'identification avec le non-identique, avec ce qui est irréductible à la rationalité pure et simple. C'est dans cette mesure qu'elle est le lieu de ce « souvenir de la nature dans le sujet ».

Dans la philosophie du dernier Adorno (dans la *Théorie esthétique*), c'est essentiellement l'art — et dans une moindre mesure la philosophie — qui en est le dépositaire. Mais Adorno refuse que cette mimésis puisse conduire à quelque forme immédiate et naïve de réconciliation que ce soit. Le « souvenir » dont il s'agit est souvenir de quelque chose qui n'a peut-être jamais été, d'une sorte de trace en quelque sorte, il est le souvenir d'une *origine* qui est en même temps une *promesse* de réconciliation de l'esprit et de la nature à *travers le médium de l'esprit*⁸. Reprenant le mot de Stendhal, Adorno dira de l'art qu'il est « promesse de bonheur, mais promesse non tenue⁹ ». Cette promesse apparaît comme utopie, comme réconciliation possible et encore à venir. Il convient d'insister sur la *médiation* spirituelle ou rationnelle de cette dimension mimétique. A. Wellmer, l'un des meilleurs connaisseurs de l'œuvre d'Adorno, a parlé de l'art

7. Je m'inspire ici des exposés de Albrecht Wellmer : « Vérité-apparence-réconciliation. Adorno et le sauvetage esthétique de la modernité », in : *Théories esthétiques après Adorno*, trad. par C. Bouchindhomme et R. Rochlitz, Actes Sud, 1990, et de G. Gebauer et C. Wulf : *Mimesis. Culture, Art, Society*, p. 281-293, trad. par D. Renau, Berkeley, University of California Press, 1995.

8. *TE*, p. 94.

9. *TE*, p. 183.

en termes de « mimésis spiritualisée¹⁰ ». Le dépassement de la raison n'est pas renoncement à la raison, mais inscription de cette dimension mimétique oubliée à l'intérieur de la rationalité.

La *Dialectique négative*, qui constitue le cadre philosophique dans lequel s'insère la *Théorie esthétique* d'Adorno, a coupé radicalement l'accès positif à une pensée de la réconciliation, tout en conservant l'injonction de penser au moins négativement cet absolu. Dans ce contexte, l'art doit pointer vers cette origine à réaliser, mais il ne peut le faire qu'à travers ce qu'Adorno appelle la *dialectique de l'apparence* esthétique¹¹. L'art ne peut dire la vérité que dans et par l'apparence, sans perdre de vue que cette apparence ne possède justement de vérité qu'en tant qu'apparence. Dès lors qu'un interdit est posé sur la représentation de l'état réconcilié qui constitue pourtant l'objet ultime de la tendance mimétique de l'art, à travers le médium de l'esprit artistique, on peut comprendre en quoi l'art est pensé comme « sublime » dans sa constitution même. L'objet absolu de l'art c'est la « nature », ce que Adorno appelle le « beau naturel en soi¹² », mais un interdit de représentation absolu pèse sur cet absolu. L'art sera sublime dans et par son impuissance même à se donner une image du « beau »¹³. C'est par l'*articulation de la négativité*, c'est-à-dire de ce qui est réfractaire au sens et à la domination immédiate, que l'œuvre d'art peut produire négativement une image du « positif » impensable et irréprésentable¹⁴. « L'art, dit Adorno, possède la vérité en tant qu'apparence de la non apparence [...] Le fait que les œuvres d'art sont là montre que le non-étant pourrait exister [...] Paradoxalement, l'art doit témoigner de l'irréconcilié et tendre cependant à la réconciliation¹⁵ »

C'est pour des raisons structurelles que les œuvres modernes prennent la place occupée chez Kant par le concept de sublime : les œuvres « sublimes » sont celles dont la structure (*Gestalt*) se transcende dans l'impuissance même de l'effort qui est fait pour unifier en elle le matériau et l'esprit. Les « signes de la dislocation », dit Adorno, sont le « sceau d'authenticité » de l'œuvre d'art moderne : elle peut être structurellement décrite dans les termes du sublime, dans la mesure où elle trouve sa « réussite » dans l'échec même de cette tentative de synthèse de l'idée et de la forme qui caractérise l'esthétique idéaliste néoclassique. Après le déclin de la « beauté formelle », selon Adorno, le sublime est la seule catégorie esthétique traditionnelle qui puisse survivre à travers le modernisme artistique.

10. Cf. Wellmer, A., *op. cit.*, p. 252.

11. Pour une interprétation de cette dialectique de l'apparence esthétique, voir A. Wellmer, *op. cit.*

12. *TE*, 102.

13. Pour un traitement complet de la notion de « beau naturel » chez Adorno, on pourra se référer à l'article de Claude Veillette : « L'enjeu théorique du beau naturel dans les esthétiques de Kant et d'Adorno », à paraître dans *Philosophiques*.

14. Je rejoins ici les problématiques développées par W. Welsch : « Adornos Aesthetik : eine implizite Aesthetik des Erhabenen » (in : *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Grössenwahn*, éd. par C. Pries, VCH, Acta humaniora, 1989), et par A. Wellmer : « Adorno, la modernité, le sublime » (in : *L'art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique*, sous la dir. de C. Bouchindhomme et R. Rochlitz, Paris, Cerf, 1992).

15. *TE*, p. 178, 179, 224.

Le sublime décrit la nouvelle réalité de l'art, qui consiste à se faire l'écho des contradictions engendrées par la domination instrumentale de la nature empirique et de la nature du sujet, en se faisant le lieu où ces conflits peuvent être traduits ; ainsi, l'œuvre d'art moderne ne vise pas à produire la réconciliation de ces conflits, mais seulement, comme le dit Adorno, « à faire en sorte qu'ils trouvent un langage¹⁶ ».

Néanmoins, cette notion d'*articulation* est extrêmement importante. Elle s'inscrit dans l'espace tenu entre l'iconolâtrie de la réconciliation esthétique effective (l'idée idéaliste de la vérité esthétique comme adéquation entre l'Idée et le sensible) et l'iconoclasme d'un anti-art ou d'un dépassement de l'art dans son autre (comme l'ont cru certaines des avant-gardes du XX^e siècle). Certes, l'art moderne communique avec la rationalité technologique et économique en retournant contre lui-même l'injonction d'innovation permanente qui y prend naissance. Mais cela ne conduit pas au nihilisme de la forme. Ce qui est en jeu, comme le remarque A. Wellmer, c'est « l'articulation de la négation du sens comme sens »¹⁷. « L'art, dit Adorno, est finalement apparence par le fait qu'il ne peut échapper à la suggestion d'un sens au sein même de l'absurde¹⁸ ». Dans ce travail d'équilibriste, où il s'agit de fournir une « construction esthétique de l'absurdité », c'est Beckett (en littérature) et Schönberg (en musique) qui servent de paradigmes à Adorno. Seule cette articulation dans l'échec de la représentation, et cette exigence de cohérence esthétique, peuvent rendre vraiment compte de la théorie de l'œuvre d'art comme résistance à la négativité. Mais ici Rimbaud, Baudelaire, Berg, selon les contextes, sont également cités à comparaître.

2) On comprendra pourquoi, selon Adorno, en se transplantant dans l'art, « la définition kantienne du sublime se dépasse elle-même¹⁹ ». Dans l'expérience kantienne du sublime de la nature, le sujet fait l'épreuve, dans l'échec même de sa nature empirique à se donner une représentation de l'infini ou à faire face à une force dynamique irrésistible de la nature extérieure, d'une forme de conservation de soi supérieure à sa nature sensible. En d'autres termes, l'expérience du sublime projette sur la nature incommensurable ou surpuissante un mouvement d'esprit fondé dans la supériorité de la destination suprasensible du sujet par rapport à sa nature de sujet simplement « naturel ». C'est donc à proprement parler le « sujet », dans sa partie intelligible, qui est sublime. Dans

16. *TE*, p. 262. W. Welsch me sembler errer lorsqu'il tente de montrer que la problématique du « sublime » dans l'esthétique d'Adorno entraîne cette esthétique hors de l'horizon d'une « théorie de la réconciliation ». Sans cet horizon, qui constitue l'hypothèque métaphysique de l'esthétique d'Adorno, c'est la question même du « contenu de vérité » de l'art moderne qui perd une partie de son sens. Selon Welsch, l'idéal de la réconciliation, devenue inopérante, est remplacée par l'idée d'une « justice face à l'hétérogène ». Cf. Welsch, *op. cit.*, p. 196-197. Il me paraît plutôt que l'articulation de la négativité et la « justice de l'hétérogène », sont la forme que prend, dans l'œuvre d'art moderne, cette exigence de représentation du « beau naturel en soi » comme état réconcilié du sujet et de la nature.

17. Wellmer, A., « Vérité-apparence-réconciliation », p. 259.

18. *TE*, p. 207.

19. *TE*, p. 262.

les termes de la dialectique de la raison, qui n'accepte pas la coupure entre le moi intelligible et le moi empirique, le sublime kantien est une forme de domination du sujet sur lui-même, une façon de normer la nature en lui en s'imposant la Loi, tout comme la « forme » s'applique au « matériau ». Adorno renverse l'interprétation kantienne du sublime pour pouvoir la transférer à l'art : ce dont le sujet fait l'épreuve dans le « sublime », sous le mode de la *négativité*, ce n'est pas de la supériorité de sa force rationnelle de conservation de soi, mais d'un état qui se situe précisément au-delà de la domination. Adorno reconnaît que le principal mérite de Kant est d'avoir clairement marqué la complicité entre l'expérience du sublime et celle de la domination, mais ce qui définit selon lui le sublime de la nature, c'est que le sujet (naturel) y anticipe par la voie négative quelque chose de sa réconciliation avec la nature. Mieux que l'expérience de la beauté dans la nature, c'est cette épreuve esthétique du résidu naturel de la pensée conceptuelle qui parle le langage de la « nature » et du « non identique », qu'Adorno appelle le « beau naturel en soi ». « La nature, dit Adorno, se prononce contre la domination dans les traits de la domination²⁰ ».

L'expérience du sublime, donc, une fois démasquée la connivence entre le sublime et la domination, est redéfinie comme une *résistance* de l'esprit contre la *surpuissance*. Dans l'un des rares passages de la *Théorie Esthétique* qui considère moins la dialectique immanente de l'œuvre d'art que l'expérience globale à laquelle elle permet d'ouvrir, Adorno identifie le « bonheur esthétique » et l'« aptitude à la résistance ». La *dissonance* procure davantage de plaisir que la consonance. Le *choc*, le *heurt*, se renforcent dynamiquement dans l'expérience de l'art et constituent le mode d'accès à une esthétique du sublime. Adorno insiste sur le fait que dans cette dimension *énergétique* de la *résistance* de l'esprit, la « négation » qui est éprouvée « peut se convertir en plaisir, mais pas en positif²¹ ». Conséquemment, désormais, dans l'art moderne qui refuse de se donner dans l'apparence esthétique une réconciliation qui est bloquée dans la négativité généralisée de la réalité historique, c'est la beauté qui a des affinités avec la mort, en tant qu'image de l'apaisement total des résistances. « Dans la beauté figée, [...] cette réconciliation esthétique serait mortelle pour ce qui est extra-esthétique. C'est l'affliction de l'art. Il n'accomplit pas réellement sa réconciliation dans le but d'une réconciliation réelle²² ».

Comme je l'ai souligné, ce qui est « derrière » l'expérience du sublime, c'est le « beau naturel en soi », la « nature comme chiffre du réconcilié²³ », pensés selon le paradigme schillérien de la « liberté

20. TE, p. 262.

21. TE, p. 61.

22. TE, p. 76.

23. TE, p. 103.

sans contrainte », ce qu'il appelle parfois le « jeu »²⁴. Kant lui-même, dans certains passages, n'est pas si loin de cette idée lorsqu'il considère que seule l'expérience du beau peut fournir l'*analogon* d'une « image sensible » de la liberté, tandis que le sublime ne serait que l'explicitation de la structure esthétique qui correspond à l'auto-affectation du sujet moral par la Loi. Adorno semble suivre ici Schiller dans l'interprétation de l'esthétique de Kant, qui est opérée non pas à partir du goût, ou de la finalité esthétique dans la nature, mais à partir de l'idée même de « naturalité » ou de liberté sans contrainte dans l'apparence esthétique.

3) La théorie esthétique d'Adorno est grevée par une lourde hypothèque : celle d'une théologie négative de la réconciliation historique, qui se fonde sur le diagnostic de « catastrophe » généralisée résultant d'une raison impuissante à s'abstraire de sa complicité avec la domination instrumentale progressive de la nature et de la société. Mais s'il est permis de lever — ne serait-ce que partiellement — la « malédiction » qui pèse, selon Adorno, sur la subjectivité moderne comprise comme un processus dialectique impitoyable de rationalisation et de réification, et si l'on accepte de redonner aux sujets sociaux un peu de cette charge réflexive et utopique qui s'exprime dans les œuvres d'art modernes, et constitue à proprement parler ce qu'Adorno appelle leur « contenu de vérité », on pourra peut-être conclure que l'émancipation subjective et la « perte métaphysique du sens » dont la modernité a été le théâtre ne conduit pas à la catastrophe qu'y voyait Adorno²⁵. Le potentiel utopique de l'art ne se laisse pas représenter uniquement *ex negativo*, mais il peut être mis en œuvre comme espace fragile de liberté, dont l'esthétique a parfois servi de paradigme. Adorno lui-même insiste sur la nécessité pour l'œuvre d'art de produire sa propre cohérence et sa propre articulation internes. On peut utiliser l'esthétique d'Adorno pour réactiver une conception disons « kantienne » de l'activité artistique (telle qu'elle s'esquisse dans la notion d'Idée esthétique) comme mise en œuvre d'un jugement sans concept et d'une auto-régulation réfléchissante, qui peuvent peut-être servir de paradigme pour des contenus non réifiés de liberté, sans devoir être éprouvés sur le mode *sublime* d'une injonction à réaliser un absolu irréalisable, ou, dans des termes lyotardiens, à « présenter qu'il y a de l'imprésentable ».

Cela suppose, toutefois, que l'on décapite les résidus de théologie négative qui structurent la pensée d'Adorno, en ramenant la dimen-

24. Ce déplacement du paradigme kantien de la liberté de l'autonomie vers le « naturel » ou le « non contraint » est sensible dans les lettres à Körner de 1793 (qui devaient composer la base d'un traité sur la beauté : *Kallias oder über die Schönheit*). La notion de jeu, pour décrire l'état d'indétermination originaire entre l'instinct matériel et l'instinct formel, est l'un des concepts cardinaux des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'Homme* (1794-1795). Dans ce dernier texte, et d'autres textes moins connus de cette même époque, Schiller élabore d'ailleurs une véritable dialectique du beau et du sublime fondée sur l'« utilité » et le « danger idéologique » de l'apparence produite par la beauté. Adorno semble s'en souvenir et la généraliser au sublime d'*objet* lui-même, qui est toujours suspect, et au demeurant toujours voisin du « ridicule ».

25. Les travaux d'A. Wellmer (voir ci-dessus) représentent un effort intéressant de traduire l'esthétique d'Adorno dans les termes d'une esthétique communicationnelle, sans accepter les constats les plus radicaux d'Adorno.

sion normative de la « liberté sans contrainte », qu'Adorno appelle la « nature », au sein même des liens qui se tissent entre les sujets esthétiques, producteurs et récepteurs, au lieu de faire de l'œuvre d'art une pure médiation objective aveugle dont le « contenu de vérité » ne serait accessible qu'à l'esthétique (c'est-à-dire à la philosophie) qui peut seule la compléter par une interprétation²⁶. Mais cela suppose également qu'en procédant ainsi on ne dissout pas non plus la réflexivité qu'Adorno essayait de mettre au jour dans une simple pragmatique communicationnelle (qui ne serait plus attentive à la dialectique intégrale qui s'installe entre le « tout » et les « parties », dans le contexte d'une œuvre d'art qui doit toujours être pensée comme une œuvre rigoureusement individuelle), comme ont tendance à le faire les successeurs de J. Habermas. En se débarrassant du traumatisme que la dialectique négative perçoit dans la rationalité moderne, on peut ainsi adoucir la théorie de la réconciliation qui forçait l'art moderne à entrer dans le lit de Procuste de l'esthétique du sublime. Dans ce contexte, l'utilité de lire Adorno aujourd'hui pourrait être la suivante : se donner les moyens de diagnostiquer les formes renouvelées de régressions ou d'illusions esthétiques, sans liquider les manifestations esthétiques de la liberté, et sans partager les diagnostics hâtifs et cyniques de subjectivisation et d'individualisation inéluctables de l'art moderne et contemporain. Mais il est possible alors que les théories « hard » du sublime de l'art doivent être remplacées par une théorie « soft » du sublime dans l'art, qui met l'accent sur les ruptures de sens, les faillites sémantiques et politiques du sens, en permettant, comme le suggère Adorno, que les contradictions « trouvent un langage ». S'il demeure généralement vrai, dans un monde largement administré et largement contrôlé par l'industrie culturelle, que les négations artistiques de l'art sombrent dans l'illusion et que la forme et la beauté jouent un rôle ambigu, il peut suffire, comme Adorno nous y invite à quelques rares occasions, de s'appuyer sur les virtualités réflexives et communicationnelles des sujets et sur leur capacité de « résistance ». Tout en coupant la cime métaphysique de l'esthétique adornienne du sublime — ce qui équivaut à relativiser l'exigence absolue de réconciliation —, on peut certainement en conserver une idée qui n'a pu être qu'effleurée : la dimension énergétique de la « résistance » esthétique et le plaisir qu'elle produit.

*Département de philosophie
Université de Montréal*

26. TE, p. 173.