

Theodor W. Adorno

Vers le contenu de vérité des œuvres d'art

(*Théorie esthétique*, traduction Marc Jimenez,

Paris, Klincksieck, 1974, 173-176)

Le contenu de vérité est la résolution objective de l'énigme de toute œuvre particulière. En exigeant la solution, l'énigme renvoie au contenu de vérité. Celui-ci ne peut être obtenu que par la réflexion philosophique. Ce dernier point, et aucun autre, justifie l'esthétique. Tandis qu'aucune œuvre ne se réduit ni à des déterminations rationalistes, ni à ce qui est jugé par elle, toutes s'adressent cependant, à cause de l'indigence du caractère énigmatique, à la raison interprétative. Aucun message ne pourrait être extorqué d'Hamlet ; son contenu de vérité n'en est pas moindre pour autant. Que des grands artistes comme le Goethe des contes, et Beckett dans une même mesure, n'aient rien voulu avoir à faire avec des interprétations suffit à mettre en évidence la différence existant entre le contenu de vérité et la conscience ou la volonté de l'artiste, et même avec la force de sa conscience de soi. Les œuvres, surtout celles de la plus haute dignité, attendent leur interprétation. Qu'il n'y ait en elles rien à interpréter, et qu'elles soient simplement là, supprimerait la ligne de démarcation de l'art. Finalement, même les tapis, les ornements et tout ce qui n'a pas de figure concrète attend impatiemment d'être déchiffré. Comprendre le contenu de vérité postule la critique. Rien n'est compris dont la vérité ou la fausseté ne pourrait être comprise et ceci est l'affaire de la critique. Le déploiement historique des œuvres par la critique et le déploiement philosophique de leur contenu de vérité se trouvent en action réciproque. La théorie de l'art n'a pas à se situer au delà de celle-ci mais doit s'abandonner aux lois de son mouvement contre la conscience desquelles les œuvres se ferment hermétiquement. Les œuvres d'art sont énigmatiques en tant que physionomie d'un esprit objectif qui n'est jamais transparent à soi-même au moment de son apparition. L'absurde, la catégorie la plus réfractaire à l'interprétation, se trouve dans l'esprit à partir duquel il faut l'interpréter. En même temps, l'exigence d'interprétation des œuvres, exigence d'une élaboration de leur contenu de vérité, est le stigmate de leur insuffisance constitutive ; elles n'atteignent jamais ce qui est voulu objectivement en elles. La zone d'indétermination entre l'inaccessible et la réalité constitue leur énigme. Elles ont, et n'ont pas, le contenu de

vérité. La science positive et la philosophie qui en dérive ne l'atteignent pas. Le contenu de vérité n'est ni ce qui constitue la faillite des œuvres, ni leur fragile logicité qu'elles mêmes sont susceptible de suspendre. Il n'est pas non plus, comme se plaît à le croire la grande philosophie traditionnelle, l'idée, même si celle-ci porte aussi loin que celle du tragique, du conflit du fini et de l'infini. Certes, une telle idée, dans sa construction philosophique, est-elle issue d'un pensé purement subjectif, mais elle reste, peu importe la manière dont on la retourne, extérieure aux œuvres d'art et abstraite. Même le concept emphatique et idéaliste de l'Idée réduit les œuvres d'art au rang d'exemples de l'idée considérée comme l'immuable. Il s'introduit dans l'art dans l'exacte mesure où il ne résiste pas à la critique philosophique. Le contenu n'est pas soluble dans l'Idée mais est au contraire une extrapolation de l'insoluble ; seul parmi les esthéticiens académiques, F. T. Vischer semble avoir senti cela. La réflexion la plus sommaire montre que le contenu de vérité coïncide bien peu avec l'idée subjective, avec l'intention de l'artiste. Il existe des œuvres d'art dans lesquelles l'artiste produit d'une manière pure et exactement ce qu'il voulait, alors que le résultat se réduisait à n'être, tout au plus, que le signe de ce qu'il voulait dire, à n'être, par la même, qu'un appauvrissement sous forme d'allégorie codée. Celle-ci dépérit, dès que les philosophes eurent à nouveau extrait d'elle ce que les artistes y avaient mis, jeu tautologique auxquels se prêtent, par exemple, de nombreuses analyses musicales.

La différence dans les œuvres d'art entre la vérité et l'intention devient commensurable à la conscience critique, lorsque l'intention elle-même s'applique au mensonge, c'est-à-dire le plus souvent à ces vérités éternelles dans lesquelles le mythe ne fait que se répéter. Le caractère inéluctable de celui-ci usurpe la vérité. D'innombrables œuvres souffrent de ce qu'elles se présentent comme un devenir en soi, un changement incessant, un progrès, et subsistent comme suite intemporelle de l'immuable. La critique technologique passe de telles cassures à celle du mensonge et adopte ainsi le parti du contenu de vérité. Beaucoup de choses attestent que, dans les œuvres d'art, la fausseté métaphysique devient l'indice d'un échec technique. Aucune vérité des œuvres d'art sans déterminée. L'esthétique a le devoir, aujourd'hui d'exposer celle-ci. Le contenu de vérité des œuvres n'est pas quelque chose qui s'identifie immédiatement. De même qu'on n'en prend conscience que médiatement, il est médiatisé en soi. Ce que l'élément factice transcende dans l'œuvre d'art, son contenu spirituel, ne peut être associé au donné sensible particulier mais se constitue par celui-ci. C'est ne cela que consiste le

caractère médiatisé du contenu de vérité. Le contenu spirituel ne se situe pas au delà de la fracture ; les œuvres le transcendent au contraire par la factualité de leur facture et par la rigueur logique de leur structuration. Le souffle qui émane d'elles et qui est la chose la plus proche de leur contenu de vérité, à la fois effectif et non effectif, est fondamentalement différent de l'atmosphère qu'expriment les œuvres ; le processus de formation détruit plutôt celle-ci en faveur du souffle.

Dans les œuvres d'art, objectivité et vérité vont de pair. Par leur souffle en soi celui-même – la « respiration » d'une musique est familière aux compositeurs – les œuvres se rapprochent de la nature, non par son imitation aux sortilèges de laquelle appartient l'atmosphère. Plus les œuvres sont totalement formées, plus elles deviennent rebelles à l'apparence organisée et cette réticence est le phénomène négatif de leur vérité. Elle est opposée au moment fantasmagorique des œuvres ; les œuvres totalement organisées, péjorativement appelées formalistes, sont les plus réalistes dans la mesure où elles sont réalisées en soi et que seul leur contenu de vérité permet cette réalisation, réalise leur caractère spirituel, au lieu, simplement de le signifier. Toutefois, le fait que les œuvres d'art se transcendent par leur réalisation, en garantit par leur vérité. Beaucoup d'œuvres de grande classe sont vraies en tant qu'expression d'une conscience fautive en soi. Seule la critique transcendante peut en rendre compte, comme celle que Nietzsche fit de Wagner. Mais la tare de celle-ci ne réside pas seulement dans le fait qu'elle juge la chose au lieu de se mesurer à elle. Du contenu de vérité lui-même, elle garde une représentation bornée, le plus souvent philosophico-culturelle, sans prendre en considération le moment historique immanent à la vérité esthétique. Il n'y a pas lieu de conserver la séparation entre un « vrai en soi » et l'expression simplement adéquate d'une fautive conscience car, jusqu'à aujourd'hui, la conscience authentique n'existe pas, et n'existe dans aucune qui autoriserait cette séparation pour ainsi dire d'une perspective lointaine. Cela s'appelle une représentation parfaite de la fautive conscience, et même contenu de vérité. C'est la raison pour laquelle les œuvres d'art, en dehors de l'interprétation et de la critique, se déploient également par le salut : celui-ci vise à la vérité de la fautive conscience dans l'apparition esthétique. Les grandes œuvres d'art ne peuvent pas mentir. Même lorsque leur contenu est apparence, il possède nécessairement une vérité dont témoignent les œuvres ; seules les œuvres non réussies sont fautes. En répétant le sortilège de la réalité et en la sublimant en imago, l'art tend simultanément à s'en libérer.

Sublimation et liberté s'accordent mutuellement. Le sortilège, dont l'art, grâce à l'unité, enrobe les *membra disjecta* de la réalité, est tirée de celle-ci et les transforme en apparition négative de l'utopie. le fait que les œuvres d'art, grâce à leur organisation, non seulement soient plus que l'organisé, mais plus également que le principe d'organisation – car en tant qu'organisées, elles accèdent à l'apparence du non-effectué – constitue leur détermination spirituelle. Reconnue, celle-ci devient contenu. l'art n'exprime pas celui-ci seulement par son organisation come étant son implication. Ceci jette une lumière sur la récente prédilection pour le déguenillé et le sale, ainsi que sur l'allergie envers le clinquant et la suavité. A la base, se trouve la conscience de l'obscénité de la culture sous le masque de sa suffisance. l'art qui refuse le bonheur de cette bigarrure qui masque la réalité aux hommes, et se refuse en même temps à toute trace sensible, du sens, est l'art le plus spiritualisé. Dans ce refus inflexible du bonheur de l'enfance, il est cependant l'allégorie d'un bonheur indubitablement présent avec la clause mortelle du chimérique : à savoir que ce bonheur n'existe pas.