

**Adorno**  
**Art et idéologie**

Olivier Asselin

Number 16, June 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/43938ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions l'Interligne

ISSN

0227-227X (print)

1923-2381 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Asselin, O. (1981). Adorno : art et idéologie. *Liaison*, (16), 37–38.

# ADORNO:

## ART ET IDEOLOGIE

L'art a longtemps été et est encore souvent considéré comme la projection toute subjective des phantasmes d'un individu dans le monde irréel de la création. Cette vision un peu naïve se fonde sur une conception historique limitée, basée plus sur l'événement que sur l'articulation des événements. Les réflexions d'Hegel sur l'histoire ont largement remis en question ces perceptions en montrant l'importance des interactions entre les différents moments. Avec la notion hégélienne de dialectique, l'art cesse d'être un fait ponctuel pour s'insérer dans la complexe trame historique et sociale dont on ne peut le séparer. Dans cette lignée hégélienne et marxiste, Adorno, l'un des pères de l'école de Francfort dont faisait partie Marcuse, s'est penché sur la nature des liens qui unissent l'esthétique et la structure sociale. Mais contrairement à un certain marxisme qui voudrait que l'art soit une branche des super-structures idéologiques, le fait d'un idéal bourgeois camouflant les réalités sociales, la théorie critique adornienne conçoit l'art (le bon) comme étant non seulement un reflet mais un reflet critique de la réalité historique.

Les innombrables recherches d'Adorno sur ce sujet commencent à peine à être publiées en édition française. De plus, la totalité de ces écrits, dont la *Théorie Esthétique*, pouvant remplir plus de vingt volumes, l'absence d'Adorno dans la culture de langue française n'est pas prête d'être

comblée, et l'essentiel de la réflexion esthétique de l'école de Francfort reste ainsi à peu près inconnue. Cependant, un livre tend à remédier à cette lacune et offre un aperçu assez global de l'immense théorie adornienne. Marc Jimenez, traducteur et spécialiste français d'Adorno a en effet publié aux éditions 10/18, un ouvrage téméraire offrant une analyse de la plupart des concepts de base de la théorie esthétique. Malgré une structure confuse, répétitive qui montre bien la complexité du système adornien, l'ouvrage de Jimenez semble avoir défini les principaux thèmes avec une rigueur toute adéquate.

D'après Adorno, le rôle de la théorie critique est de découvrir dans chaque création le "contenu de vérité". Il s'agit en effet de mettre à jour la pertinence épistémologique des oeuvres, d'y retrouver sous les voiles idéologiques, la coïncidence "entre un contenu matériel et une réalité historique, politique et sociale, celle-ci correspondant elle-même à un certain état des forces productives et des rapports de production". Et l'art contient toutes ces réalités car il est "écriture de l'histoire" et il est aussi et surtout "langage de la souffrance". L'imagination, la capacité d'imaginer, source suprême de la création, n'est en effet pas une faculté ex-nihilo, intemporelle, universelle. Non, en exprimant le refoulé, le manque, le désir, en exprimant le plus profond de l'individu, de l'anti-social, l'imagination se pose et appa-

raît dans l'oeuvre non seulement comme image, métaphore d'une réalité, mais surtout comme reflet critique. Car l'expression même du désir, du manque, propose la vision utopique d'un monde autre qui n'est pas celui-ci, celui de l'idéologie. L'imagination, toujours subversive, rejette et questionne ce qui est, pour désirer ce qui n'est pas encore.

Mais on est en droit de se demander comment l'oeuvre pratiquement contient ce potentiel critique. C'est ici qu'il est nécessaire d'introduire un autre concept, celui de la forme, point privilégié de l'articulation entre la création et l'idéologie artistique. L'histoire de l'art contemporain n'est plus vraiment l'histoire de ce qu'on appelle le contenu, mais plutôt celle du véritable contenu et sens qu'est la forme. Le désir en effet, exigeant la liberté, la possibilité d'être autre, s'oppose à tout système clos, autoritaire, à toute idéologie. Et dans l'histoire récente, c'est à la forme que l'idéologie dominante implicitement s'accroche, c'est elle que l'idéologie utilise à ses fins en l'assimilant encore et toujours. L'art, pour être alors véritable sens, véritable communication doit "communiquer la rupture avec la communication", avec cette communication fautive, confortable, systématique qu'offre un monde idéologique clos. Et pour cela, toute oeuvre authentique doit offrir une forme neuve, et tenter ainsi de restaurer "l'historicité du matériau en réaction contre sa déqualification opérée par l'idéologie réactionnaire". Il ne s'agit

## ... De la lentille à la scène

### ADORNO: ART ET IDEOLOGIE

pas de prôner un hermétisme esthétique, mais de refuser catégoriquement les fausses réconciliations entre l'actuel oppressif et le désir. "La déstructuration formelle a justement pour effet, en dénonçant le caractère factice et mystificateur de la totalité, de redonner aux éléments rebelles la vitalité perdue au cours des siècles de domination, condition exclusive d'une réconciliation authentique de l'art et du monde". Ainsi, ce qui fait la force essentielle de toute oeuvre d'art, c'est sa négativité, seule véritable libération potentielle.

Et dans cette voie, Adorno poursuit son étude des mécanismes de l'art et analyse successivement le "caractère énigmatique" de toute oeuvre, le rôle des "impulsions mimétiques", de l'apparence, le fonctionnement de l'intégration, dénonce le caractère idéologique de la psychanalyse esthétique, du formalisme, etc...

Mais que peut-on conclure de cette théorie esthétique assez globale et globalisante? Adorno s'est sûrement défendu de proposer dans sa théorie esthétique ce que selon lui l'art se devait de refuser, c'est-à-dire un système clos et autoritaire. Cependant cette légitime vision socio-historique de l'art, qui cherche le "contenu de vérité", ne risque-t-elle pas de se voir poser comme critère normatif de jugement des oeuvres et promouvoir ainsi le jeu de l'idéologie qu'elle combattait? Peu importe, appliquons seulement la riche théorie critique avec la même lucidité paranoïaque qui faisait l'incroyable perspicacité d'Adorno. C'est cette même perspicacité qui fonde l'apport colossal des analyses d'Adorno à la pensée esthétique. Merci Jimenez. ★

Olivier Asselin

\* Marc Jimenez, art, idéologie et théorie de l'art, 10/18, no 759

à peu près comme le dernier accessoire à te mettre en place! J'ai trouvé ça très difficile, non pas d'attendre, mais de ne jamais savoir de quel temps je disposais, pour attendre, décontracter aussi bien que pour me préparer ou me concentrer.

J: Tu me fais penser à quelque chose... Est-ce que tu t'es retrouvée sur un plateau à jouer une scène avec quelqu'un qui n'était pas là?

B: Oui, et puis j'ai trouvé ça épouvantable... Surtout si c'est n'importe qui qui te donne la réplique au lieu du comédien avec qui tu es censé jouer...

J: (très bas) j'ai fait ça sur le dernier plan de "Neiges"...

B: Comment veux-tu demander à quelqu'un assez d'imagination pour inventer, d'une part une scène très intime avec quelqu'un qui n'est pas là, et qu'en plus c'est la voix de quelqu'un d'autre qui te donne la réplique d'une manière complètement mécanique... Je suppose qu'avec de l'expérience et le métier on doit y arriver... Il me semble que quand les réalisateurs travaillent avec des comédiens débutant au cinéma, ils devraient essayer de donner un contexte qui permette de développer la meilleure des concentrations... Il y a déjà tellement d'éléments qui peuvent t'éparpiller la première fois que tu tournes! Et puis aussi il faudrait peut-être dire aux réalisateurs habitués aux documentaires, et qui ne connaissent pas vraiment le travail de comédien, qu'un comédien est par essence quelqu'un d'insécure qui a besoin de beaucoup de feedback, d'autant plus quand il est devant une caméra, qu'il ne sait pas si on filme son oeil ou ses jambes!!!

J: Oui, il y a toujours une relation privilégiée à créer entre un réalisateur (ou metteur en scène) et ses comédiens..

B: On dirait en tous cas que la direction d'acteurs s'apprend difficilement dans une école... mais plutôt en travaillant. On dirait aussi que c'est toujours à perfectionner, parce que tu travailles avec du monde, c'est jamais pareil, y'a pas de recettes...

J: Oui, mais ce que tu apprends dans un contexte particulier, tu peux t'en resservir souvent. L'expérience finit par te donner une certaine intuition. Je pense par exemple à une journée vers la fin des répétitions où tu m'as dit qu'on allait prendre ça relax, parce que les comédiens étaient tout près de leur maximum... C'était une intuition basée sur des expériences antérieures assez précises. Finalement, il faut se faire assez confiance à soi-même.

B: Pas toujours facile, hein... Quels métiers insécurisants, hein?

J: Insécurisants pour le réalisateur, pour le comédien... Ce qui est d'ailleurs étonnant, je trouve, au cinéma, c'est que malgré tout ce que peuvent dire des acteurs par rapport aux conditions de travail sur un plateau, la plupart d'entre eux adorent ça et souhaitent recommencer...

B: Peut-être parce que le cinéma charrie tellement de mythes, dans lesquels tu es baigné depuis longtemps... C'est assez fascinant de tourner, t'as l'impression de te retrouver comme dans les vues d'Hollywood! ★

Jacques Ménard et  
Brigitte Haentjens

