Document generated on 07/18/2025 12:51 a.m.

Laval théologique et philosophique

Mimésis et vérité dans l'esthétique d'Adorno

Marie-Andrée Ricard

Volume 52, Number 2, juin 1996

Actes du colloque international « Sens et Savoir » à l'occasion du cinquantenaire de la revue (Avec le concours du Fonds Gérard-Dion et du Consulat de France à Québec)

URI: https://id.erudit.org/iderudit/401003ar
DOI: https://doi.org/10.7202/401003ar

See table of contents

Publisher(s)

Faculté de philosophie, Université Laval

ISSN

0023-9054 (print)
1703-8804 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Ricard, M.-A. (1996). Mimésis et vérité dans l'esthétique d'Adorno. *Laval théologique et philosophique*, *52*(2), 445–455. https://doi.org/10.7202/401003ar

Tous droits réservés © Laval théologique et philosophique, Université Laval, 1996

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Laval théologique et philosophique, 52, 2 (juin 1996) : 445-455

MIMÉSIS ET VÉRITÉ DANS L'ESTHÉTIQUE D'ADORNO

Marie-Anrée RICARD

À l'origine de cette communication il y a deux questions étroitement liées l'une à l'autre et une perplexité. Les questions s'énoncent simplement comme suit : qu'est-ce que l'art et y a-t-il de la vérité en art ? Elles ne sont pas étrangères à une certaine perplexité qui est née quant à elle au contact des œuvres contemporaines. Si, comme on le prétend souvent, il y a de la vérité en art, en quel sens peut-on encore l'affirmer eu égard à des productions qui se réduisent bien souvent à un jeu de formes, au résultat de procédés informatiques ? Peut-on même encore parler d'art lorsque l'immense étoile Mercedes Benz qui couvre l'un des immeubles du centre-ville de Berlin se voit considérée comme un objet esthétique ? Pour tenter de répondre à ces questions, il convient de se tourner vers la *Théorie esthétique* de Theodor W. Adorno. Trois raisons motivent plus précisément ce choix.

En premier lieu, cet écrit fait preuve de ce qu'on pourrait appeler de la rigueur intellectuelle. Adorno considère certes que l'art est porteur d'une vérité. Mais il ne le fait pas en méconnaissant que la production artistique du XXe siècle remet en question jusqu'à la notion d'art et d'œuvre. C'est d'ailleurs ce qu'évoque la célèbre phrase par laquelle s'ouvre la *Théorie esthétique :* « Il est devenu évident que tout ce qui concerne l'art, tant en lui-même que dans sa relation au tout, ne va plus de soi, pas même son droit à l'existence[1]. »

En effet, tout ce qui concerne l'art est devenu problématique. Ce constat ne s'applique pas seulement aux genres et aux catégories traditionnelles comme le beau ou le sublime qui constituaient jadis des piliers de l'esthétique et qui paraissent aujourd'hui désuètes. Il renvoie en outre à une tendance de la production artistique elle-même. D'abord, elle n'est plus régie par aucune norme esthétique. Sans trop exagérer, on pourrait dire que, dans sa furie de la nouveauté, l'avant-garde rejette une orientation nouvelle au moment même où celle-ci parvient à s'imposer. Ensuite et surtout, l'avant-garde des premiers jours (qu'on pense ici au dadaïsme, au surréa-

1. Theodor W. ADORNO, *Théorie Esthétique*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 15.

lisme, à l'antiart) a intenté un procès contre l'art qui l'a profondément remis en question. Adorno ne minimise pas la confusion qui en résulte, au contraire. Selon lui, l'art est entré dans une véritable crise dont il ne se remettra peut-être pas.

La deuxième raison qui explique à nos yeux la valeur de la *Théorie esthétique* découle directement de la prise au sérieux de cette situation. Au lieu de construire une théorie qui ne tiendrait pas compte de cette crise et qui s'élaborerait au gré de positions ou de choix esthétiques plus ou moins personnels, Adorno porte en effet une attention réelle aux œuvres modernes. Parler de l'art en faisant abstraction de ce qu'il est devenu équivaudrait pour lui à un contresens.

Notons enfin que, même si la *Théorie esthétique* se concentre sur l'art moderne, cela ne la contraint pas pour autant à se confiner dans une analyse purement formelle des œuvres. Adorno propose une compréhension de ce que l'art est devenu, conformément à sa propre évolution historique, sans cependant renoncer à la perspective philosophique qui nous intéresse. Il tente de déterminer l'essence de l'art moderne et de trancher la question controversée de sa vérité.

Notre tâche consistera donc à reconstruire la compréhension adornienne de l'essence de l'art et de la vérité esthétique, telle qu'elle s'articule sur le terrain de l'art moderne, c'est-à-dire de l'art *autonome*. Or la thèse maîtresse de la *Théorie esthétique* est selon nous que *l'essence de l'art est mimétique et que l'art possède une vérité justement en vertu de son caractère mimétique.* C'est ce que nous apprend l'expérience de l'œuvre.

I

Avant toute chose, il convient de remarquer l'originalité de cette thèse. Car la relation qu'elle établit entre la mimésis et la vérité ne va pas non plus de soi. Leur bonne entente a en effet de quoi surprendre et ce, à un double titre.

Souvenons-nous d'abord que, selon une tradition majeure qui s'autorise de Platon, les concepts de mimésis et de vérité s'excluent radicalement l'un l'autre. Au dixième livre de la *République*, Platon évalue la production d'un artiste en la comparant à celle de l'artisan. L'artiste qui imite le lit produit par l'artisan conformément à l'idée ou au modèle véritable du lit se classe inférieur à ce dernier selon deux points de vue. Premièrement il ne produit pas, comme l'artisan, une apparence, mais bien seulement une apparence de l'apparence. Deuxièmement, contrairement à l'artisan qui connaît son métier, l'artiste n'a aucun savoir authentique du lit. Par conséquent, tant au niveau du produit que de la production, l'art qui est défini tacitement comme *imitation* se trouve doublement éloigné de la vérité.

Cependant, ce n'est pas seulement en raison de la déficience ontologique qui frappe l'apparence par rapport à son modèle que Platon condamne la mimésis. C'est aussi à cause de son effet. L'apparence esthétique exerce une telle séduction, que le spectateur aura naturellement tendance à la considérer comme étant plus réelle, plus vraie que la réalité. S'il s'agit par exemple de la mimésis d'un héros comme Achille, le spectateur sera poussé à s'y identifier. Ainsi, l'art possède le pouvoir magique de

faire passer une simple apparence de deuxième ordre pour la vraie réalité et de nous transformer. Pour contrer cette perversion éthique qui émane de l'œuvre, Platon décidera de chasser de sa Cité les poètes qui se refuseront à imiter les vérités que la raison d'État pour ainsi dire leur dictera.

La thèse d'Adorno selon laquelle la mimésis est porteuse de vérité apparaît en outre tout aussi problématique dès qu'on l'envisage cette fois du point de vue de l'évolution historique de l'art. Nous avons mentionné plus haut que l'autonomie constitue, selon Adorno, le trait principal de l'art moderne. Cette idée s'appuie sur le fait que l'apparition de l'art et d'une œuvre d'art en tant que tels est un phénomène historique assez tardif, qui se situe précisément dans la modernité. Dans le monde moderne, l'art parvient à s'affirmer en tant que domaine particulier, autonome. Par autonomie, il faut comprendre plus précisément deux choses. Premièrement, l'art se définit négativement par rapport à tout ce qui est autre, ou ce qui revient au même, par une exigence d'absolue liberté. L'œuvre d'art moderne veut être comprise purement en elle-même, d'où son caractère hermétique bien connu. Deuxièmement, envisagée au plan social, l'autonomie signifie que l'art refuse désormais de jouer le rôle de moyen au service d'une fin extérieure quelconque, qu'il s'agisse d'utilité, de morale ou d'agrément.

Or le statut autonome de l'art, c'est-à-dire en bref sa négativité par rapport à un autre, ne saurait se concilier avec la détermination mimétique de l'œuvre. L'imitation présuppose par définition un rapport affirmatif et de subordination à l'autre. Par conséquent, plus l'art devient autonome, plus il s'oppose à son caractère imitatif. Et de fait, on peut dire que, depuis la fameuse querelle des Anciens et des Modernes, ce qui qualifie l'art comme typiquement moderne réside justement dans une lutte interne contre son propre aspect mimétique. Il faut ajouter à cela que cette négativité esthétique sera renforcée en raison de la prise de position toujours plus critique de l'art par rapport au monde moderne. Plus l'art deviendra autonome et plus il s'opposera à la réalité sociale. Au refus de l'imitation des Anciens succédera celui de l'imitation du monde extérieur. Ce procès de négation de la mimésis aboutira finalement au rejet de tout caractère expressif en art. Cela se manifeste de façon exemplaire dans le fameux « il faut être absolument moderne » de Rimbaud. L'auteur d'*Une Saison en enfer* se détournera comme on le sait de la poésie. Pensons aussi par exemple au *Comment c'est* de Beckett ou aux toiles toutes géométriques d'un Mondrian. Adorno comprend le résultat de ce développement à la fois interne et social de l'art comme une véritable *crise de l'apparence*. L'art moderne se tourne en effet contre l'apparence, c'est-à-dire contre l'apparence de vérité du monde moderne d'une part et, d'autre part, contre son propre caractère d'apparence.

Concluons : la thèse d'Adorno ne semble à première vue pas moins problématique que la situation de l'art moderne. Comme nous venons de le voir, d'un point de vue historico-philosophique, la mimésis est certes reconnue comme constituant l'essence de l'art. Mais cette spécificité le rabaisse toutefois au rang de simple apparence, de simulacre, d'illusion et à être relégué en marge de tout comportement rationnel procédant d'un vrai savoir. Par ailleurs, l'évolution interne et sociale de l'art

semble donner un démenti non moins flagrant à la thèse adornienne. L'art moderne s'insurge justement contre son essence mimétique, contre son caractère d'apparence.

Doit-on en conclure qu'Adorno a tort ? Impose-t-il de l'extérieur ses propres catégories au phénomène esthétique ? L'affirmation d'une relation interne et affirmative subsistant entre la mimésis et la vérité ne pourra en fait être maintenue que si elle satisfait trois conditions.

1. Elle doit contenir une nouvelle entente de la mimésis. On peut d'ores et déjà supposer que la mimésis authentique telle qu'Adorno la conçoit ne signifiera plus « imitation », « reproduction » ou « copie » d'un objet extérieur, d'un référent qui a valeur de modèle. Car si c'était le cas, on devrait donner raison à Platon : l'art n'a rien à voir avec la vérité. Étant donné sa carence ontologique et épistémologique par rapport à l'objet réel représenté, il devrait être rabaissé au rang de simple apparence.

Choqué par la sévérité de ce jugement, on pourrait peut-être alors être tenté de sauver l'imitation artistique en se retranchant sur le caractère ornemental de l'œuvre d'art. L'art imite « la nature » en la polissant, en l'idéalisant. En vertu de son innocente beauté, l'art n'a-t-il pas pour fonction de nous plaire, de nous faire plaisir ? Mais une telle conception de l'art comme imitation immédiate de la réalité se bute d'emblée à trois objections. Premièrement, elle révèle plutôt, pour Adorno, l'absence de sens esthétique que le contraire. Deuxièmement, l'art d'avant-garde s'épuise justement dans la négation de la beauté. Enfin, il s'agit surtout de voir que si la mimésis était synonyme d'imitation, on ne disposerait plus alors d'aucun critère permettant de distinguer une œuvre d'art d'une quelconque image. On peut en effet se demander ce qui différencierait *a priori* une œuvre d'art d'un message publicitaire ou d'une propagande idéologique. Comme Platon le recommande, il faudrait alors assurément se méfier de la séduction exercée par les œuvres.

2. Cette nouvelle entente de la mimésis devrait jeter un nouvel éclairage sur l'essence de l'art et, corrélativement, sur le destin de l'art moderne. La conception adornienne de la mimésis ne contredirait alors pas nécessairement la spécificité de l'art autonome, à savoir son allergie à l'imitation. Elle devrait plutôt permettre de saisir la menace qui pèse sur l'art moderne, menace qu'Adorno appréhende comme une crise de l'apparence. Car l'œuvre d'art, étant par essence sensible, ne peut se départir totalement de son caractère d'apparence sans se nier elle-même. De plus, renie-t-elle toute expression, alors on ne voit plus ce qui la distingue d'une simple chose, d'un objet technique. La révolte de l'art contre l'apparence semble signer son arrêt de mort.

3. Cette nouvelle conception de la mimésis devrait permettre de comprendre en quel sens on peut encore parler de vérité pour un art autonome, c'est-à-dire un art refermé sur lui-même et tellement préoccupé par ses moyens techniques qu'il tend dans bien des cas à se réduire à un simple jeu de la subjectivité avec elle-même. Car il est clair que la vérité de l'art ne peut plus désormais être envisagée en termes d'apparition d'un autre extérieur, d'un absolu. L'art émancipé n'est pas vrai au sens où le voulait Hegel, soit en tant que véhicule de l'absolu, en tant qu'« apparition sensible de l'idée ». La conception adornienne de la mimésis devra donc permettre de formu-

ler un concept de vérité qui se démarquera de sa détermination traditionnelle d'adéquation ou de conformité entre un référent extérieur et sa représentation, entre une forme purement intelligible et un contenu seulement sensible.

On l'aura deviné, si la *Théorie esthétique* d'Adorno a un intérêt pour nous, c'est précisément parce qu'elle remplit ces trois conditions. Elle a le mérite de corriger notre compréhension habituelle de la mimésis sur la base même de l'expérience de l'œuvre. Du coup, cette nouvelle compréhension de la mimésis permet de clarifier ce qu'est l'art, en quel sens on peut attribuer une vérité à l'art moderne et, enfin, la manière selon laquelle celui-ci peut survivre à sa crise de l'apparence.

Afin d'être en mesure de saisir pleinement l'analyse de l'œuvre effectuée par Adorno dans la *Théorie esthétique* ainsi que ses enjeux, il serait avantageux de nous familiariser d'abord davantage avec le phénomène mimétique. Pour ce faire, nous allons jeter un bref coup d'œil du côté de *La dialectique de la Raison.* C'est là qu'Adorno expose pour la première fois sa compréhension de la mimésis. C'est la même que nous retrouverons dans la *Théorie esthétique.*

II

La dialectique de la Raison qu'Adorno rédigea en commun avec son ami Horkheimer retrace le procès d'émancipation de la raison du mythe qui se solde par le basculement de la raison dans le mythe. Ce n'est pas ici le lieu d'examiner ce procès dans le détail, ni non plus de discuter des sources auxquelles Adorno et Horkheimer ont eu recours pour le reconstituer. Nous ne relèverons que les points qui sont significatifs pour notre propos.

D'abord il faut remarquer que la mimésis originellement ne désigne pas un phénomène purement esthétique au sens moderne et étroit du terme, mais plutôt un phénomène anthropologique. Elle représente un comportement humain élémentaire d'autodéfense et d'expression. Globalement, elle se définit comme le comportement de se faire semblable à l'autre.

Le point de départ d'Adorno et d'Horkheimer est le suivant : la nature à l'origine constitue une force omnipuissante et omniprésente qui habite l'homme et le terrifie. Ils s'appuient sur Hubert et Mauss qui la décrivent en ces termes : « L'un est le tout, tout est dans l'un, la nature triomphe de la nature[2]. » Pour se libérer de la domination de la nature qui est au-dehors et au-dedans de l'homme, celui-ci se comportera mimétiquement. Il se fera semblable à elle. Adorno et Horkheimer considèrent les pratiques religieuses primitives comme un premier stade d'institutionnalisation pour ainsi dire du comportement mimétique originaire :

> Les rites du chaman s'adressaient au vent, à la pluie, au serpent au-dehors, ou au démon dans le malade, et non à des matières ou à des spécimens. L'esprit qui s'adonnait à la magie n'était pas un et identique ; il changeait comme les masques du culte qui étaient suppo-

2. Max HORKHEIMER, Theodor W. ADORNO, *La dialectique de la Raison. Fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974, p. 32, note 20.

sés ressembler aux nombreux esprits. [...] Le sorcier imite les démons ; pour les effrayer ou les apaiser, il prend des attitudes effrayantes ou débonnaires. Bien que sa fonction soit d'imiter, il n'a jamais proclamé [...] qu'il était l'image du pouvoir invisible[3].

Cet extrait permet de préciser trois choses. Premièrement, la mimésis, soit le comportement de se faire semblable à l'autre, bien qu'elle reproduise l'autre, n'aboutit pas dans la production d'une copie. Le terme de mimésis signifie ici plutôt présentation, représentation, manifestation, expression, un processus qui évoque l'origine avérée de la mimésis au sens esthétique du terme dans la sphère de la danse et de la musique (et non de la plastique). La signification devenue prépondérante de copie, d'imitation, circonscrivant une relation d'image à modèle, n'entre en scène qu'à un stade ultérieur. Deuxièmement, la mimésis réalise une identification entre celui qui représente et l'instance représentée. On peut penser que le sorcier était habité, au moins durant le temps de la cérémonie, par le dieu ou la puissance qu'il imitait. La nature ou le dieu lui-même apparaissait. Comme le note judicieusement Gadamer dans *Vérité et Méthode,* la relation mimétique originaire se caractérise par le fait que le représenté est lui-même là[4]. Troisièmement, la possibilité de se comporter mimétiquement présuppose la conscience d'une différence entre le représenté et le représentant. L'idée d'identification ne fait sens que si elle est accompagnée de celle de différence. Cette différence toutefois n'indique pas un état de totale séparation, mais dénote plutôt un rapport entre des semblables.

Or selon Adorno et Horkheimer, l'avènement de la raison s'accomplit par le biais d'une inversion des termes de la relation mimétique originelle entre l'homme et la nature. Si antérieurement l'homme s'efforçait de se faire semblable à la nature, c'est désormais au contraire la nature qui doit être faite semblable à l'homme. La croyance en une ressemblance entre l'homme et la nature qui permettait une communication mimétique entre les deux se fait progressivement déclasser par la relation unilatérale de sujet à objet. Ce qui vaudra comme objectivité correspondra à ce que la subjectivité projette d'elle-même dans l'autre.

L'instrument par excellence qui rendra possible cette assimilation de la nature à la subjectivité constituera le langage, plus précisément le concept. À l'origine pourtant le langage n'était pas conceptuel, mais mimétique. Il était essentiellement caractérisé par une relation de ressemblance ou d'affinité avec son référent. En guise de témoin, Adorno et Horkheimer invoquent trois faits. Il s'agit premièrement du caractère sacré des hiéroglyphes. Entre l'image hiéroglyphique et son référent, il y a une ressemblance qui rend l'hiéroglyphe capable d'être la présence réelle de ce qu'il représente. Il s'agit deuxièmement du mythe. À l'origine le mot μῦθος ne veut pas dire fable, conte ou récit fictif comme on le traduit de coutume, l'opposant ainsi au λόγος, au discours vrai. Il signifie bien plutôt mot, discours. Or le mythe ainsi compris est essentiellement vrai, car il manifeste ce qu'il raconte. Il ne simule pas, mais il renouvelle toujours à nouveau le passé primordial. Troisièmement, on sait que les

3. *Ibid.*, p. 27.

4. Hans-Georg GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1975, p. 108. Cf., concernant le lien originaire entre la mimésis et la danse, Hermann KOLLER, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern, Franke, 1954.

mots à l'origine avaient valeur de noms. Le mot était donc lié à son référent de façon indissoluble. Cela explique probablement l'usage magique du langage, la crainte de se voir retirer son nom et, dans la même veine, l'interdiction biblique de l'image.

Nous le voyons : dans tous les cas la relation mimétique constitue une relation fondée sur une sorte de ressemblance entre la représentation et ce qu'elle représente. Remarquons ici deux choses. Premièrement, cette ressemblance ne désigne pas leur indifférence, ni n'autorise l'absorption de l'un des pôles dans l'autre. Elle s'établit justement en raison de leur différence. Deuxièmement, la ressemblance fonde la vérité du langage. Le langage est vrai dans la mesure où, visant l'autre, il en incarne la manifestation.

Le langage perdra peu à peu son caractère mimétique pour devenir le système de signes totalement arbitraires dont parle Saussure dans son *Cours de Linguistique générale*. En tant qu'instrument et véhicule de la connaissance, le mot deviendra le concept général, c'est-à-dire l'universel abstrait. Adorno et Horkheimer associent ce devenir signe du langage et la disjonction de l'art et de la science en ces termes :

> Avec la nette séparation de la science et de la poésie, la division du travail, qui déjà en résultait, s'est étendue au langage. Pour la science, le mot est un signe ; en tant que son, image, mot proprement dit, il est réparti dans les différents arts sans que l'addition de ceux-ci permette de le restituer par une synesthésie ou un art englobant tous les aspects de la vie. En tant que système de signes, le langage doit déchoir en stratégie ; pour connaître la nature, il doit renoncer à lui ressembler. En tant qu'image, il doit se résigner à n'être qu'un reflet ; afin d'être entièrement naturel, il doit renoncer à connaître la nature[5].

Le progrès de la rationalité est donc marqué par un renvoi de la mimésis (comme simple imitation) et, corrélativement, par l'implantation d'un nouveau type de rapport sujet-objet, soit l'identité. Ce dernier présente deux traits majeurs. Premièrement, la séparation des pôles de la relation ; ils n'offrent plus aucune ressemblance. Il se caractérise deuxièmement par le nivellement de leur différence. Le langage et la connaissance se comportent à cet effet de façon similaire. D'un côté, tous les singuliers dissemblables sont subsumés sous l'identité abstraite du concept général. De l'autre, tout ce qui est autre sera intégré dans l'immanence de la subjectivité. Elle réduit l'autre à n'être plus que le corrélat x de ses opérations.

On peut accentuer la différence des deux types de rapport, l'affinité mimétique et l'identité rationnelle, comme suit. Là où la relation mimétique permet d'identifier la chose, c'est-à-dire en d'autres termes de la manifester comme elle est, la subjectivité identifie la chose *avec* elle-même. La chose singulière est assimilée au concept, l'objet au sujet.

Il va de soi que la croyance en des affinités ou des correspondances entre les hommes et la nature est considérée par Adorno comme une pure illusion. Aussi juge-t-il la différenciation du signe et de l'image, de l'homme et de la nature, inéluctable. Mais la séparation radicale qui s'instaure entre le sujet et l'objet et l'assimilation du dernier au premier engendrent toutefois au moins deux problèmes, celui de la perte de la vérité et celui de la perte de l'intimité de l'homme avec le monde. Car la sub-

5. Max HORKHEIMER, Theodor W. ADORNO, *La dialectique de la Raison*, p. 35.

jectivité moderne, se propulsant elle-même au rang d'absolu, enferme ce qui est dans une identité qui n'est pas la sienne. Elle réprime sa différence ou, pour le dire en termes adorniens, sa part de non-identité.

Le sens de la révolution post-copernicienne qu'Adorno veut susciter par sa critique ne consiste pas (comme on l'affirme néanmoins fréquemment) dans une destruction de la rationalité, mais dans une sorte d'auto-limitation de la subjectivité. Ce qu'il entend par là est concentré dans ce passage clef de la *Dialectique négative* :

> La non-vérité de toute identité obtenue est la figure inversée de la vérité. [...] L'utopie serait par-delà l'identité et par-delà la contradiction, une conjonction du différent. En son nom l'identification se réfléchit de la façon dont la langue utilise le mot hors de la logique, langue qui parle non pas d'un objet, mais d'identification des hommes et des choses. [...] La philosophie traditionnelle prétend reconnaître le dissemblable en le rendant semblable à elle-même alors que, ce faisant, elle ne reconnaît proprement qu'elle-même. L'idée d'une philosophie transformée serait de prendre conscience du semblable en le déterminant comme ce qui lui est dissemblable[6].

Adorno définit la vérité comme une « communication du différent », parce que c'est seulement par le biais d'une communication qui laisserait la chose être ce qu'elle est que celle-ci pourrait se manifester comme telle. Pour le dire en des termes qui auraient certainement plu à Adorno : la subjectivité est appelée à réaliser une identification non identifiante du non-identique. Cela signifie en clair qu'elle ne doit pas l'identifier *avec* elle-même, mais elle doit l'identifier lui-même.

La question de savoir si cette figure de la subjectivité est possible au plan théorique ne doit pas nous intéresser ici. On peut constater néanmoins qu'elle devrait nécessairement réintégrer en elle-même un moment mimétique. Or c'est justement ce qui arrive en art. L'art est une production de la subjectivité, donc une production imprégnée de rationalité, dans laquelle se réalise néanmoins une forme d'identification mimétique. « Les œuvre[*sic*] d'art, écrit Adorno, sont l'identité à soi-même libérée de l'identité forcée[7]. » L'œuvre d'art qui mérite ce nom n'accomplit donc pas une imitation immédiate d'un objet, ni une identification de ce qui est représenté avec le sujet, mais la propre identification de ce qui apparaît.

III

Pour éclaircir cette dernière affirmation, tournons-nous maintenant vers l'analyse de l'œuvre d'art. Nous nous souvenons que la thèse d'après laquelle sa nature est mimétique se heurtait d'entrée de jeu à deux objections de taille. Nous avons vu entre autres que l'art autonome se définissait précisément par son refus de l'imitation. Toutefois, nous savons que le concept de mimésis tel qu'Adorno le conçoit ne signifie pas originairement imitation. En fait le terme désigne chez lui à la fois l'activité mimétique et son résultat, le produit de cette activité. En tant qu'activité, la mimésis renvoie à un comportement d'identification à l'autre. Se comporter mimétiquement

6. Theodor W. ADORNO, *Dialectique négative*, Paris, Payot, 1992, p. 122.
7. Theodor W. ADORNO, *Théorie Esthétique*, p. 166.

veut dire se faire semblable à l'autre. En tant que produit de l'activité mimétique, le concept de mimésis ne signifie pas imitation, copie, mais bien plutôt présentation, représentation, manifestation, expression. Qu'Adorno n'ait pas modifié sa conception de la mimésis depuis sa première ébauche dans *Dialectique de la Raison* se confirme lorsqu'il écrit : « Du fait que l'art suit sa propre identité avec lui-même, il se fait semblable au non-identique ; ceci constitue le stade actuel de son essence mimétique[8]. »

Il s'agit bien ici de l'art autonome : celui qui suit sa propre identité avec lui-même. Mais, pourrait-on objecter, même si on comprend la mimésis comme le fait Adorno, au sens de représentation ou de manifestation, cela laisse néanmoins subsister tout le problème : la mimésis de l'œuvre d'art autonome sera manifestation de quoi ? Ne vient-on pas de lire que l'art autonome suit sa propre identité avec lui-même ? Comment ce qui se définit par son identité à soi-même peut-il manifester le non-identique ?

Là est en effet toute la question : comment l'identité à soi de l'œuvre peut-elle constituer une manifestation du non-identique ? Le passage suivant peut nous livrer une piste :

> Aujourd'hui, la métaphysique de l'art tourne autour de la question suivante, à savoir comment peut être vrai quelque chose de spirituel, qui est fait et, selon le langage de la philosophie, est « simplement posé ». Ce dont il s'agit ici, ce n'est pas de l'œuvre immédiatement présente, mais de son contenu philosophique (*Gehalt*). Toutefois, la question de la vérité concernant le « caractère fabriqué » n'est pas différente de celle de l'apparence et de son sauvetage en tant qu'apparence du vrai[9].

L'identité de l'œuvre d'art est appréhendée ici de façon antinomique comme artefact et comme apparence. En tant qu'artefact, produit réel du travail de l'artiste, l'œuvre n'est qu'une simple chose. Or qu'est-ce qui la distingue d'une chose ordinaire ? D'abord l'œuvre autonome, contrairement à une chose, est dépourvue de fonction pratique. Elle n'est pas pour un autre, mais elle est à soi-même son propre but. Ensuite l'œuvre d'art se distingue d'une chose parce qu'elle ne constitue pas une chose réelle, mais bien une apparence.

On pressent tout de suite l'ambiguïté de ce qui vient d'être dit. Cette ambiguïté appartient à l'apparence. D'un côté l'œuvre d'art autonome, celle qui suit sa propre identité par opposition à la réalité, est une simple apparence (*Schein*). Elle n'est pas une chose « réelle ». D'un autre côté, elle est autre chose qu'une chose réelle, une chose sensible immédiate. Elle constitue une apparence (*Erscheinung*), voire une apparition, comme Adorno le dit aussi parfois.

L'œuvre d'art est donc *plus* qu'une simple apparence sensible. C'est la raison pour laquelle Adorno précisait dans la citation précédente que ce dont il s'agit finalement, ce n'est pas de la chose qu'on a sous la main, mais du contenu de l'œuvre. Au niveau du contenu, l'œuvre constitue une apparition. Rappelons en passant que cette apparition ne peut pas renvoyer à l'apparition de quelque chose qui serait exté-

8. *Ibid.*, p. 176, traduction modifiée.

9. *Ibid.*, p. 172-173.

rieur à l'œuvre, puisque l'œuvre autonome se définit uniquement par son identité avec elle-même. Il faudra donc que quelque chose apparaisse au sein même de l'œuvre.

Pour rendre compréhensible cette dialectique de l'apparence, Adorno nous invite à considérer une œuvre non pas comme une immédiateté, mais comme un procès, une entité dynamique. Il ne faut pas penser aussitôt à la musique. Une toile représente aussi bien quelque chose de vivant. Elle est le théâtre d'une médiation entre deux forces opposées, soit l'esprit et les matériaux. Leur relation ne doit pas être conçue dans les termes univoques de la relation d'une forme intelligible, d'une identité préexistante à un contenu pour sa part informe, uniquement matériel. D'une part, les matériaux (pensons par exemple à des couleurs, des découpures de journaux, des morceaux de tissus, les idées de l'artiste, etc.) sont déjà quelque chose de déterminé, ils possèdent déjà une forme qui les sépare les uns des autres. D'autre part, l'esprit n'est pas détaché ni détachable du contenu ; il s'agit de l'esprit de l'œuvre. Son travail se manifeste dès lors comme la force centrifuge qui intègre les matériaux disparates dans la construction globale d'une œuvre. Ainsi l'œuvre abrite le mouvement par lequel les matériaux, comme s'ils se cherchaient, viennent à communiquer entre eux. Dans ce sens précis, on peut dire qu'une œuvre réussie, c'est celle qui est parvenue à trouver sa propre identité avec elle-même. Parallèlement, lorsque nous faisons l'expérience d'une œuvre d'art, c'est comme si nous reproduisions chaque fois à nouveau la propre naissance du contenu.

Cette communication réussit-elle, alors quelque chose apparaît. L'espace d'un instant, l'apparence sensible se transcende elle-même pour devenir manifestation, apparence (*Erscheinung*). Adorno évoque cet instant d'apparition à travers des formulations très suggestives. Quelque chose « ouvre les yeux » et se met à dire : je suis là, je suis ceci.

Mais ce langage est au fond muet. Car il ne peut se libérer de l'apparence. Le mouvement en sens contraire de l'apparence confère à l'art son caractère énigmatique. La vérité de l'art est en effet essentiellement énigmatique parce que le dévoilement, l'apparition, s'accomplit nécessairement à travers le voile de l'apparence.

IV

Il est temps de conclure. Notre question initiale était : qu'est-ce que l'art et y a-t-il de la vérité en art ? Adorno a tenté d'y répondre en faisant renaître le concept de mimésis qui, dans la tradition, était tombé en disgrâce. L'art moderne n'est certes pas immédiatement mimétique. Comme le dit excellemment Schönberg, « on peint un tableau et non ce qu'il représente[10] ». L'art se définit comme moderne précisément par la configuration de la rationalité et de la mimésis qu'il réalise. Cela ne l'empêche toutefois pas d'être vrai. Les grandes œuvres génèrent un langage à travers lequel les

10. *Ibid.*, p. 19.

choses, sans devoir se départir de leur différence, peuvent néanmoins se manifester comme elles veulent être.

Pour Adorno, cette vérité de l'apparence ne saurait toutefois représenter toute la vérité. Car la beauté n'est qu'une apparence. C'est la raison pour laquelle Rimbaud abandonnait la poésie. Il faut être en effet absolument moderne. Mais comment comprendre l'aurore qui se dessine quand même à la toute fin d'*Une Saison en enfer* ? Entre-temps, comme si elles attendaient de nous leur délivrance, les œuvres semblent prononcer ces vers de Rilke qu'Adorno, dans sa défense de l'utopie, se plaît à citer :

car il n'y est de point
qui ne te voie. Tu dois changer ta vie[11].

11. Rainer Maria RILKE, *Œuvres II*, Paris, Seuil, 1972, p. 227.