

**UNIVERSITE GALATASARAY**  
**Institut des Sciences Sociales**  
**Département de Philosophie**

**LES DÉBATS DE MODERNITÉ AUTOUR DE  
L'ESTHÉTIQUE DE L'ÉCOLE DE FRANCFORT**

**THÈSE DE MASTER RECHERCHE**

**Funda DOĞANAY**

**Directeur de recherche : Prof. Dr. Tülin BUMİN**  
**Doç. Dr. Besim Dellaloğlu**

**Mémoire pour l'obtention du DEA " Philosophie "**

**Mars 2008**

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de recherche, Doç. Dr. Besim F. Dellaloğlu qui rend possible cette étude. Je remercie également Monsieur Doç. Dr. Mustafa Poyraz (Université d'Evry – Université Paris V), qui m'a aidé à mieux maîtriser la rédaction et la compréhension de ce mémoire. Et je tiens à exprimer toute ma gratitude envers Madame Yrd. Doç. Dr. Sibel Yardımcı (Université Mimar Sinan – Beaux-Arts) qui eut la gentillesse de prendre la correction du français. Je tiens à remercier les membres de jury, Madame Prof. Dr. Tülin Bumin, Prof. Dr. Kenan Gürsoy et Yrd. Doç. Dr. Sibel Yardımcı. Je voudrais spécialement remercier M. Ertan Kardeş, Vuslat Yıldız et Burcu Tekaüt pour leurs divers aides et support durant la préparation du mémoire.

## TABLES DES MATIÈRES

<b>LES DÉBATS DE MODERNITÉ AUTOUR DE L'ESTHÉTIQUE DE L'ÉCOLE DE FRANCFORT</b> .....	<b>i</b>
<b>TABLES DES MATIÈRES</b> .....	<b>ii</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>1</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE</b> .....	<b>4</b>
<b>L'ÉCOLE DE FRANCFORT ET LA SOCIÉTÉ</b> .....	<b>4</b>
<b>Chapitre 1</b> .....	<b>5</b>
<b>Adorno et la société</b> .....	<b>5</b>
<b>Section I- Le concept des Lumières</b> .....	<b>5</b>
<b>Section II- L'industrie culturelle</b> .....	<b>7</b>
<b>Chapitre II</b> .....	<b>15</b>
<b>Marcuse et la société</b> .....	<b>15</b>
<b>Conclusion</b> .....	<b>22</b>
<b>DEUXIÈME PARTIE</b> .....	<b>25</b>
<b>LA CONCEPTION DE L'ART DE L'ÉCOLE DE FRANCFORT</b> .....	<b>25</b>
<b>Chapitre I</b> .....	<b>26</b>
<b>Adorno et l'art</b> .....	<b>26</b>
<b>Section I- Adorno et la musique</b> .....	<b>30</b>
<b>Chapitre II</b> .....	<b>34</b>
<b>Marcuse et l'Art</b> .....	<b>34</b>
<b>Conclusion</b> .....	<b>41</b>
<b>TROISIÈME PARTIE</b> .....	<b>43</b>
<b>LES DÉBATS SUR L'ESTHÉTIQUE</b> .....	<b>43</b>
<b>Chapitre I</b> .....	<b>47</b>
<b>Les débats entre le réalisme et l'art avant-garde</b> .....	<b>47</b>
<b>Section I - Le réalisme et Georg Lukács</b> .....	<b>47</b>
<b>Sous-section I - Franz Kafka ou Thomas Mann?</b> .....	<b>49</b>
<b>Section II - La théorie avant-garde</b> .....	<b>53</b>
<b>Sous-section I - Le Problème de l'autonomie de l'art</b> .....	<b>54</b>

<b>Chapitre II .....</b>	<b>56</b>
<b>Les débats autour de l'art de L'École de Francfort : E. Bloch-G. Lukács -T. Adorno.....</b>	<b>56</b>
<b>Chapitre III.....</b>	<b>62</b>
<b>Kafka et le Modernisme.....</b>	<b>62</b>
<b>Section I - Kafka et son œuvre .....</b>	<b>62</b>
<b>Section II - Le traitement du réalisme et du modernisme chez Kafka.....</b>	<b>71</b>
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>77</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>90</b>

## INTRODUCTION

Ce mémoire a pour but de mettre en question les débats sur la modernité autour de l'esthétique de l'école de Francfort. On va essayer de comprendre la modernité à travers la pensée de l'école de Francfort un art et la société. L'objet de notre recherche est de concevoir la relation de la modernité dans ses processus et son développement avec la société selon les penseurs de l'école de Francfort. Pourquoi le sujet s'est détruite lui-même dans la société moderne pour les penseurs de l'école de Francfort ? Quelle est la relation entre l'art et toutes ces questions que nous venons de poser ? D'après eux, Il s'agit d'une frustration dans la société car la modernité n'a pas pu accomplir ses promesses. De plus, la modernité cause la destruction de la société. Ils affirment que l'idéal de la modernité était de construire une meilleure société. Aux yeux des penseurs de l'école de Francfort, la modernité a détruit la « nature », la « raison » et la « société ». C'est-à-dire que les Lumières\* anéantissent leurs idéals. Les penseurs de l'école de Francfort critiquent cette défaite de la raison moderne des Lumières. Leur but est de comprendre le capitalisme moderne et ses conséquences. Dans *La Dialectique de la Raison*<sup>1</sup> Adorno et Horkheimer traite tous ces processus de transformation de la raison à la cour de la modernité.

Dans la première partie, on va montrer l'importance de la raison pour les Lumières afin de comprendre la modernité et ses processus. Dans cette partie, on va s'interroger sur la critique de la raison des Lumières et leur résultat en partant des thèses développées dans *La Dialectique de la Raison* d'Adorno et de Horkheimer et *L'Homme Unidimensionnel*<sup>2</sup> de Marcuse. La thèse principale de cette partie est celle-ci ce type de rationalité crée la frustration, la méfiance et la ruine au sein de la

---

\* Le mot « Aufklärung » est traduit en français par le mot « les Lumières ». En effet la traduction française ne satisfait pas tout à fait le sens du mot « Aufklärung », car ce mot consiste aux actes d'éclairer, d'élucider, d'illuminer et d'instruire.

<sup>1</sup> Cf. Max Horkheimer-Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la Raison*, trad. E. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974.

<sup>2</sup> Cf. Herbert Marcuse, *L'homme Unidimensionnel*, trad. Monique Wittig, Paris, Les Editions de Minuit, 1957.

société. La société domine également l'individu isolé à cause de ses inclinations totalitaires. C'est pourquoi, l'homme se réifie et s'aliène. La plus efficace méthode de mettre la société sous son joug est de l'adapter à l'«industrie culturelle». La société moderne est complètement administrée par la technique et les media. Ainsi cette société complètement administrée commence à dominer l'individu et elle rend chaque individu identique. Donc la société devient un ensemble des individus identiques privés de leurs singularités. La logique fondamentale de la raison moderne est de manipuler les masses. La société moderne devant l'individu isolé est toujours dominante et elle légitime le pouvoir actuel.

Cette société est une société d'illusion. C'est pour cela qu'il faut l'émanciper. Les penseurs de l'école de Francfort considèrent le domaine de l'art comme la seule possibilité d'une telle émancipation. La vérité unique, se trouve chez l'art car chez l'œuvre d'art la vérité trouve un abri devant la raison totalisante du monde moderne. L'art conserve la vérité. Selon Adorno, l'œuvre d'art est le seul domaine de résistance qui garde un espoir pour une nouvelle société. L'œuvre est l'imaginaire émancipateur de la société.

Dans la deuxième partie, on va mettre en question la valeur de l'art et son importance chez les penseurs de l'école de Francfort. On va aussi discuter le fait que l'art est la négation de la société et elle est son antithèse. Pourtant l'art en tant qu'une négation de la société est en même temps une entité sociale. Adorno essaye de nous montrer cette dialectique et cette tension entre la société et l'art. Dans cette partie, on va parler de la conception de l'art d'Adorno et de Marcuse. Comment Adorno et Marcuse s'opposent-ils à la compréhension « marxiste » orthodoxe de l'esthétique? Qu'est-ce que la vérité est dans le domaine de l'art ? Dans ce contexte, on va traiter l'importance de la « musique » chez Adorno et des critiques de l'esthétique marxiste par Marcuse.

Dans la troisième partie, on va étudier profondément la théorie et l'histoire du modernisme des philosophes de Francfort. On va essayer de démontrer pourquoi nos philosophes attribuent un sens fondateur au projet moderniste. Dans cette partie on va aborder premièrement la théorie esthétique de Lukács. Ensuite, on va montrer comment le réalisme social de Lukács et la théorie « avant-garde » adornienne

s'opposent. L'art avant-garde est issu du projet moderniste, c'est pourquoi Adorno considère une virtualité chez l'art avant-garde afin de transformer radicalement la société. Après avoir exposé les particularités de ces deux modes de théorie esthétique, marxisme et modernisme, on va parler des débats à ce sujet là.

La cause de l'affrontement du marxisme et du modernisme est la défaite politique du marxisme orthodoxe entre les années 1918-1923. À partir de 1920 cet affrontement commence à se cristalliser. Les textes d'Adorno, Bloch, et Lukács constituent les bases théoriques de ce débat. En s'appuyant sur l'ouvrage *l'Esthétique et la Politique*<sup>3</sup> qui rassemble les textes de ces auteurs, on va examiner la théorie du réalisme social et celle modernisme. Le modernisme est un courant très varié doit on contempler les effets dans des différents types d'art et dans des différents courants. Nos philosophes trouvent un domaine de recherche très féconde au sein de cette diversité artistique. Ainsi ils offrent une contribution prégnante au développement de la philosophie esthétique.

Après avoir montré l'importance qu'on attribue au courant moderniste, on va faire une lecture spécifique sur l'œuvre de Kafka. Cette lecture vise à mettre en question pourquoi le roman kafkaesque est « moderniste ». À travers cette lecture on va essayer de découvrir l'influence du courant moderniste dans le domaine de l'art et dans l'histoire de la philosophie. L'interprétation adornienne et benjaminienne de Kafka va être nos fondements théoriques. De ce point de vue, on va insister sur les théories modernistes et avant-garde de Benjamin et d'Adorno plutôt que la théorie orthodoxe de Lukács.

---

<sup>3</sup> Cf. textes réunis par Fredric Jameson, *Estetik ve Politika*, trad. Ünsal Oskay, İstanbul, Eleştiri yayınevi, 1985.

**PREMIÈRE PARTIE**

**L'ÉCOLE DE FRANCFORT ET LA SOCIÉTÉ**



## Chapitre 1

### Adorno et la société

#### Section I- Le concept des Lumières

Le but des Lumières est de sauver le monde des mystères et le démembrer les mythes, il essaie de se débarrasser des rêves insensés grâce à la connaissance. Cependant l'usage des Lumières a pris un sens négatif, le concept a commencé à vouloir dire l'exploitation de la nature et de l'homme. Dans ce contexte, une relation affirmative et possible entre la raison humaine et la nature des choses a perdu l'occasion de se réaliser.

L'homme s'est émancipé par rapport à la nature grâce au développement de la raison, mais ceci est au prix d'une régression : la domination progressive de la nature s'est transformée en une domination de l'homme qui s'est exercé sur l'homme. Le slogan des Lumières est le suivant : « *Il ne doit pas exister de secret, pas plus que le désir d'en révéler* »<sup>4</sup>.

Les Lumières agissent par rapport à la mesure d'utilité, et maintiennent leur développement sans prendre en compte des oppressions externes. Par rapport à cela, sa puissance croît. La puissance de la raison se transforme en mythe. En accordance de cela, on peut dire que les Lumières dégagent un principe destructif de la rationalité qui est totalitaire. L'homme dominé par la société capitaliste [par les dirigeants de la société capitaliste] s'aliène et est maîtrisé.

Les Lumières critiquent la « théorie d'identité ». La mise à niveau même de toutes les choses différentes est critiquée. Par rapport à cela Adorno et Horkheimer affirment que : « *L'identité de toutes les choses entre elle se paie par l'impossibilité*

---

<sup>4</sup> Max Horkheimer-Theodor W.Adorno, *La Dialectique de la Raison*, trad. E. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974, p. 23

*de chaque choses d'être identique à elle-même* »<sup>5</sup>. Au commencement, les fétiches s'étant reliées à la loi d'égalité après soi-même est transformé en fétiche. Les Lumières coupent et tronquent ce qui a une raison immesurable, et les hommes sont contraints à un conformisme réel. Et selon le résultat de cette raison les sujets deviennent homologues. Et ils acceptent ce nouvel ego comme le leur.

La raison des Lumières voulait créer une fausse totalité dans la société au nom de la solidarité. On se produit une division de travail pour cette solidarité sociale. Et le but de cela est de fortifier la souveraineté d'un aspect social et de protéger la puissance du dominant. Ce qui est rationnel du point de vue des dominants c'est l'imposition d'une fausse unité sociale à la société. En effet, la spécialisation et la division de travail apportent l'homme civilisé à un point plus primitif anthropologiquement. Car, la raison développée est au service des instincts de l'homme. L'appréhension de la collectivité présentée par les Lumières a créé une peur abstraite sur l'homme et celui-ci ne se sent plus en confiance à cause de l'autorité.

L'essentiel des Lumières se reporte à l'idéologie de la souveraineté. La relation de l'homme avec la nature est toujours un combat et dans ce combat l'homme renforce sa maîtrise sur la nature. La surveillance rationnelle que l'homme utilise contre la nature en réalité tourne envers soi-même. Et cela prend fin avec l'esclavage de l'homme par l'homme. « (...) *Avec l'extension de l'économie bourgeoise marchande, le sombre l'horizon de mythe est illuminé par le soleil de la raison calculatrice, dont la lumière glacée fait lever la semence de la barbarie. Sous la contrainte de la domination, le travail humaine a toujours éloigné le mythe dans la sujétion duquel dans la domination le faisait toujours retombe* »<sup>6</sup>.

La domination de la raison sur les sensations rend monotype le monde des choses. Dans ce contexte, la réflexion devient obéissante. L'homme sous la domination s'abêtit et s'éloigne de la vérité et devient obligé à l'accord. La pensée des Lumières élimine la mission de la supériorité de l'homme du savoir, et le savoir

---

<sup>5</sup> Max Horkheimer-Theodor W.Adorno, *Ibid.* , p. 30

<sup>6</sup> Max Horkheimer-Theodor W.Adorno, *Ibid.* , p. 48

devient la décomposition de la souveraineté. Par rapport à cela, les Lumières se transforment à la duperie des masses.

La science est réifiée, et le sens est déterminé avant la réalisation de la perception par le moyen du concept. Avec le capitalisme tardif, les moyens sont devenus des buts, et la domination de l'homme sur lui-même est sa destruction. L'histoire de la civilisation devient l'histoire du sacrifice, et chacun parmi eux donne beaucoup plus de sa vie. Et cela cause une fausse perception sociale c'est-à-dire à la société tout le monde est excès et s'est trompé. Les Lumières voulant installer la vie meilleure en tenant la raison la société et l'homme sous control mais en voulant les tenir sous control, les ravage et c'est pourquoi, il élimine la possibilité d'une meilleure vie.

La philosophie bourgeoise voulait se défaire de la mythologie mais cette action de délivrance s'écarte aux buts de l'homme et se transforme une cruelle économie de marché. Cette forme actuelle de la raison devient une puissance qui anéanti la raison. Par rapport à cela, le système économique devient irrationnel. Adorno définit la critique des Lumières comme le retour de la raison au mythe. La possibilité d'éliminer la domination de la raison des Lumières est cachée dans l'esthétique.

## **Section II- L'industrie culturelle**

L'industrie culturelle est une production de marché définie par la consommation des hommes et dont les critères but formées par les conditions de marché. Tous les secteurs sont semblables structurellement et sont dans un ensemble de solidarité. En guettant les uns les autres installent un système organisé parmi eux. En faisant cela, ce ne sont pas seulement les techniques modernes qui les aident mais également les systèmes économiques et administratifs. Par rapport à tous cela, l'industrie culturelle adapte son consommateur à elle-même.

La culture assimile toutes les choses et chaque domaine culturel devient ressemblant à elle. Dans ce contexte, l'œuvre d'art est entre sous la souveraineté du monopole, devenue commerciale et idéologique. La culture s'industrialise et la cause de cela est la technologie. La rationalité technique est pareillement devenue la rationalité de la souveraineté. L'œuvre d'art est devenu un cliché prêt et elle a perdu sa propriété particulière. Adorno et Horkheimer donne l'exemple de l'industrie de cinéma : « *Dès le début d'un film, on sait comment il se terminera, qui sera récompensé, puni, oublié; et, en entendant de la musique légère, l'oreille entraînée peut, dès les première mesures, deviner la suite du thème et se sent satisfaite lorsque tout se passe comme prévu. La longueur moyenne d'un short story est décidée une fois pour toutes et on ne peut rien y changer. Même le nombre des gags, des effets spéciaux et des plaisanteries est prévu comme le cadre dans lequel ils s'insèrent. Ils sont le travail de spécialistes et l'étroite marge laissée à la diversité se répartit aisément parmi ceux qui travaillent dans le même bureau. L'industrie de la culture s'est développée en même temps que se développait la prédominance de l'effet, de l'exploit tangible, des détails technique dans une œuvre qui, au départ, exprimait une idée et fut liquidée en même temps que cette idée. En s'émancipant, le détail devint rebelle et, du romantisme à l'expressionnisme, il s'affirma comme le véhicule de la révolte contre l'organisation. Dans la musique, l'effet harmonique isolé avait aboli la conscience de la totalité formelle ; dans la peinture, une couleur picturale ; dans le roman, la profondeur psychologique devint plus importante que sa structure. L'industrie culturelle, en tant que totalité, a mis fin à tout cela* »<sup>7</sup>. Le monde est administré par le moyen de l'industrie culturelle. Le plus bel exemple est la production du film sonore de nouveau par la production technique. Le but est d'éduquer le spectateur conformiste en l'identifiant avec la scène.

Le style dans l'industrie culturelle est devenue la démentie du style. L'universel peut se déplacer avec le particulier et vice versa. Les tensions se sont en dispersés. Le style authentique est équivalent à la souveraineté esthétique par rapport à l'industrie culturelle. Les grands artistes (par exemple : Picasso et Schönberg) n'ont pas considéré le style comme déterminant et ne lui ayant pas confiance. Ils n'obéissent pas au style mais à la logique du problème. « *Dans chaque œuvre d'art, le style est une promesse. Tandis que ce qui est exprimé entre -par son style- dans les formes*

---

<sup>7</sup> Max Horkheimer-Theodor W. Adorno, *Ibid.*, pp. 134-135

*dominantes de l'universalité, dans le langage musical, pictural et verbal, il lui faut se réconcilier avec l'idée de la véritable universalité. Cette promesse que fait l'œuvre d'art de créer la vérité à travers l'insertion de la figure dans les formes transmises par la société est à la fois nécessaire et hypocrite. Elle pose comme absolues les formes réelles de l'existence, en prétendant anticiper leur accomplissement dans leurs dérivés esthétiques. Dans ce sens, la prétention de l'art est toujours en même temps de l'idéologie. Ce n'est cependant que dans cette confrontation avec la tradition –dont le style est le témoignage– que l'art trouve une expression pour la souffrance. Le moment que, dans l'œuvre d'art, lui permet de transcender la réalité, est en effet inséparable du style ; il ne consiste cependant pas en la réalisation d'une harmonie, d'une unité problématique entre la forme et le contenu, entre l'extérieur et l'intérieur, entre l'individu et la société, mais dans les traits où affleure la contradiction, dans l'échec nécessaire de l'effort passionné vers l'identité »<sup>8</sup>.*

L'industrie culturelle met en évidence l'imitation comme absolu. Dans ce contexte, le style obéit à la hiérarchie sociale. La culture engendre une antithèse de la culture. Et cela signifie que le concept de culture s'industrialise. « *C'est ainsi que l'industrie culturelle, qui est le plus rigide de tous les style, apparaît comme l'objectif même du libéralisme auquel on reproche l'absence de style* »<sup>9</sup>. L'industrie culturelle est issue des principes de l'industrie libérale. Les mass media font des progrès dans ces pays libéraux ; le cinéma, la radio, le jazz et les revues y ont du succès.

L'industrie culturelle capture la conscience et le subconscient de l'homme et les dirige. Elle met la foule à la position secondaire et les effectue comme une partie marché de la machine. Dans ce sens, l'industrie culturelle se multiplie en tant qu'un esprit et se fortifie. Elle se généralise avec les mass media et se développe. L'industrie culturelle se produit d'après sa valeur au marché et non d'après le contenu de l'œuvre et son accord avec son contenu.

L'industrie culturelle définit l'organisme comme un effort de compréhension réformateur. Elle crée les conflits faux et guide le consommateur désorienté. En fait,

---

<sup>8</sup> Max Horkheimer-Theodor W.Adorno, *Ibid.* , p. 139

<sup>9</sup> Max Horkheimer-Theodor W.Adorno, *Ibid.* , p. 140

ceci n'est qu'une illusion. L'industrie culturelle exploite la faiblesse de l'homme modern. Cela crée un bonheur et un sentiment de se relaxer temporairement.

La culture monopole dominante donne la liberté au corps mais achète l'âme. *« L'analyse que fit Tocqueville il y a cent ans s'est avérée parfaitement exacte entretemps. Sous le monopole privé la culture « la tyrannie laisse le corps libre et va droit à l'âme. Le maître ne dit plus : Vous penserez comme moi ou vous mourrez. Il dit : Vous être libre de ne point penser ainsi que moi : votre vie, vos biens, tout vous reste, mais de ce jour vous être un étranger parmi nous »<sup>10</sup>. En ce sens, l'homme accepte tous ce qui est présentée à lui sans interroger. Il se raccroche à l'idéologie qui asservit soi-même et devient l'esclave de l'administrateur. Grâce à ce conformisme, les choses identiques se produisent continuellement. Ce processus de reproduction se met en contact avec le passé. La culture de masse et la nouveauté se transforment à la mise en écart de nouveau. Ce qui est non-essayé est considéré comme un risque et se met à l'écart. Grâce à cela, ce qui est non-essayé n'est pas essayé et la production mécanique et de nouveau obtient une victoire universelle. « Sa victoire est double: la vérité qu'elle étouffe à l'extérieur, elle peut le reproduire à l'intérieur en tant que mensonge »<sup>11</sup>. C'est l'art superficiel, et l'art sérieux à cause de ses conditions sociales s'éloigne de la vérité. « Cette division est elle-même la vérité : elle exprime au moins la négativité de la culture qui est constituée par l'addition des deux sphères »<sup>12</sup>.*

L'industrie culturelle montre son influence devant les Lumières. Les lumières en maîtrisant une souveraineté sur la nature, pousse la masse à la déception et asservit la conscience. En réalité, l'industrie culturelle dépouille de la conscience de l'homme autonome et le talent d'appliquer son libre arbitre.

La culture de masse est imposée au spectateur par l'industrie du film. Prendre goût étant un despotisme et le divertissement étant la fatigue et la peine tournent au spectateur. La raison de cela est la faiblesse. Le divertissement en réalité est une fuite. À l'orientation de l'homme a l'industrie du divertissement la pauvreté de la

---

<sup>10</sup> Max Horkheimer-Theodor W.Adorno, *Ibid.*, p. 142

<sup>11</sup> Max Horkheimer-Theodor W.Adorno, *Ibid.*, p. 144

<sup>12</sup> Max Horkheimer-Theodor W.Adorno, *Ibid.*, p. 144

résistance. Adorno dans son article *Réfléchissant de Nouveau l'Industrie culturelle*<sup>13</sup> prévoit quelques changements à la définition de l'industrie culturelle que définit Horkheimer. Il précise qu'il faut ne pas utiliser le terme de l'industrie qu'on utilisait autrefois<sup>14</sup>. Dès maintenant, le terme industrie inclut également la standardisation du produit et la rationalisation des techniques de répartition et non plus le processus de production directement. Le secteur principal de l'industrie culturelle est le cinéma. Le processus de production de ce secteur est développé et décomposé. Quoiqu'il y ait des différences entre les façons de la fonction technique comme le développement de la division du travail, l'usage de machine, la séparation du prolétaire aux moyens de produit, les formes de production individuelle protègent l'opérabilité. On protège l'individualité des produits mais cette individualité elle-même réifie et la réification en créant l'illusion de l'objet étant un port de nécessité qui renforce l'idéologie. Son intérêt au capital et au commerce ne change jamais à l'industrie culturelle. Autant que l'industrie culturelle s'éloigne de l'être humain, il réussit. Contrairement à cela, à cause du développement des techniques de l'industrie culturelle, quelques secteurs se démodent et vivent une crise mais grâce à ces nouvelles techniques même rarement on peut vivre des changements positifs.

L'industrie culturelle assiège la vie technique et la civilisation. Elle crée l'illusion que tout le monde a le droit de choisir et elle règle la vie sociale autour de son axe. Elle encourage à obéir à l'ordre objectif dans tous les cas. Même la langue qui s'appuie à la vérité n'est qu'une méthode utilisée pour parvenir au but commercial. La parole qui n'est pas un moyen est insignifiante, irréaliste ou fautive. Aussi l'idéologie devient un appareil de souveraineté. L'industrie culturelle établit la situation présente d'une manière énergique et organisée. Nos auteurs affirment que : *« L'idéologie est scindée: d'une part, pur mensonge sur la signification de cette existence – ce mensonge, au lieu d'être exprimé, n'est que suggéré et pourtant inculqué aux hommes. Pour démontrer la nature divine de la réalité, on se contente de la répéter cyniquement. Une preuve photographique de cette sorte, sans être rigoureuse, ne manque jamais de subjuguier tout un chacun. Celui qui doute du pouvoir de la monotonie n'est qu'un fou. L'industrie culturelle rejette les objections qui lui sont faites comme elle rejette celles qui sont faites au monde dont elle fournit*

---

<sup>13</sup> Theodor W. Adorno, *Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken*, trad. Bülent O. Doğan, *Cogito*, numéro: 36, 2003, pp. 76-85

<sup>14</sup> Cf. Theodor W. Adorno, *Ibid.*, p. 78

*une duplication impartiale. On n'a le choix qu'entre deux solutions : jouer le jeu ou rester en arrière »<sup>15</sup>.*

L'industrie culturelle présente les monopoles comme l'entrepreneuriat pourtant l'existence des monopoles est en conflit avec le sujet. L'industrie culturelle a pour but de transformer le sujet à un objet. Elle essaie de détruire la conscience de soi. Ainsi elle veut parvenir au sujet-individu qui est devenu un objet des monopoles. L'individu est transformé à un caractère imaginaire de l'industrie culturelle. Le principe d'individualité est contradictoire dans la modernité ; en fait il ne s'agit pas d'une vraie individualité.

Avec l'industrie culturelle, l'espace d'autonomie de l'art s'est anéantie et l'art est devenu l'art bourgeois. Dès maintenant, il perd sa liberté et il devient un produit de l'industrie. L'art s'est transformé à un non sens qui sert les demandes de divertissement et de repos. L'œuvre d'art sert seulement le besoin qui s'arrange d'après le principe de prouesse. Les articles de culture se sont transformés à la valeur d'échange. Comme disaient Horkheimer et Adorno, « *La valeur d'usage de l'art, le fait qu'il existe est considéré comme un fétiche, et le fétiche –sa valeur sociale qui sert d'échelle de valeur objective de l'œuvre d'art- devient la seule valeur d'usage, la seule qualité dont jouissent les consommateurs. C'est ainsi que le caractère de marchandise de l'art se désagrège, au moment même où il se réalise pleinement, où l'art est devenu une marchandise parmi d'autres, préparée, conçue comme telle, assimilée à la production industrielle, que l'on peut acquérir et échanger. Mais l'art comme type de marchandise qui vit pour être vendue et pour rester cependant invendable, devient-hypocritement- invendable dès que le profit cesse d'être seulement son intention et devient son principe même »<sup>16</sup>.*

L'industrie culturelle présente l'œuvre d'art comme un objet échangeable commercialement qui signifie l'absence de la qualité artistique. Les prix de l'œuvre d'art baissent la valeur de la chose présentée. Ainsi la particularité d'être critique de l'œuvre d'art s'anéantit. Par rapport à cela, la confiance à la culture industrialisée de plus en plus diminue. La culture se transforme ici en paradoxe et elle devient

---

<sup>15</sup> Max Horkheimer-Theodor W.Adorno, *La Dialectique de la Raison*, trad. E. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974, p. 156

<sup>16</sup> Max Horkheimer-Theodor W.Adorno, *Ibid.*, p. 167



marchandise. D'après son application aveuglement et elle commence à se combiner avec la publicité. La publicité devient son élément indispensable. La publicité est devenue la pierre de touche de l'industrie culturelle. Le produit de culture devenant de plus en plus médiocre ; il ne gagne qu'une valeur avec la publicité. Le marché compétitif motive le consommateur pour qu'il fasse des achats sans cesse ; c'est la publicité qui provoque un tel appétit d'achat. Elle facilite le choix et assure la vente. La majorité des dépenses de publicité diminue les producteurs le marché et les monopolisent. Dans ce sens, la publicité contient la négation et elle est un élément obstructif. En fait, la publicité n'affecte pas directement le revenu mais elle est la source de prestige. Et grâce à cela, elle persévère son existence. La publicité ne propose pas une nouvelle chose, elle est routine, familière et négligente mais elle fait comme si elle est nouvelle. Les auteurs expriment que *« Par la langage dans lequel il s'exprime, celui-ci apporte sa contribution au caractère publicitaire de la culture. Plus le langage se fond dans la communication, plus les mots qui jusqu'alors étaient véhicules substantiels du sens se dégradent et deviennent signes privés de qualité ; plus les mots transmettant ce qui veut être dit sont clairs et transparents, plus ils deviennent opaques impénétrables. La démythologisation de la langue comprise comme élément du processus global de la raison est un retour à la magie »*<sup>17</sup>.

La déformation de la langue, sa globalisation s'est transformée en une entité totalitaire, et les mots commencent à produire le despotisme. Le plus important domaine moral que l'industrie culturelle a obtenu est la langue. Tous les domaines moraux obtenus par la langue s'aliènent des hommes. Par rapport à cela, l'individualité est anéantie et c'est la victoire de la publicité. À cause de cela les consommateurs doivent s'adapter aux marchandises, de culture. La publicité est un élément manipulateur à l'industrie culturelle.

Un des éléments d'opposition de la culture est la critique. Le total présentant la vérité dans sa fausseté, la culture s'équilibre avec la fausseté. La critique fait la culture son objet. La définition de la culture doit être l'abolition d'objectification au sens marxien. La culture doit se sauver d'être une activité dégénérée et pratique transformée à l'opposition de soi-même. Moins la culture se sauve d'être un moyen servant le consommateur au moins elle reste fidèle à l'homme. Si la culture devient

---

<sup>17</sup> Max Horkheimer-Theodor W.Adorno, *Ibid.* , pp. 172-173

objective et de se transformer en une chose elle va être fétichisée. Et avec cette méthode le fétichisme se démolit avec sa gravité et se transforme en mythologie.

La définition d'être l'ami de la culture est de servir au système. La culture s'est transformée en un moyen servant la guerre et le militarisme en conséquence du milieu politique de l'événement vécu. Dans ce sens, la critique doit être une critique dialectique et non une critique de la culture. La critique de la culture doit être suivie par une négation qui va accomplir le dépassement dialectique. C'est-à-dire qu'une critique de la culture nécessite le concept de dialectique ; sinon ce n'est plus une vraie critique. La définition de l'idéologie est devenue la société en forme d'apparence. D'après cela, l'idéologie ne peut pas se réduire aux profits partiels. Toutes ses parties ont la même proximité par rapport au centre.

La réification dans la société a une croissance : La réification donne lieu à des catastrophes sociales. Aussi la critique de la culture signifie la même chose que la dialectique de culture et de barbarie. Adorno dit dans les *Prismes* qu' : « *Écrire un poème après Auschwitz est barbarie, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. L'esprit critique n'est pas en mesure de tenir tête à la réification absolue, laquelle présupposait, comme l'un de ses éléments, le progrès de l'esprit qu'elle s'apprête aujourd'hui à faire disparaître, tant qu'il s'enferme dans une contemplation qui se suffit à elle-même* »<sup>18</sup>.

Pourquoi Adorno ne fait pas une analyse politique au terme classique devant les problèmes sociopolitiques ? Parce qu'Adorno préfère faire des lectures et des critiques de la culture. D'après Adorno, la politique est insuffisante pour émanciper la société. Sans une critique de culture, une politique d'opposition restera insuffisante. En réalité dans la société moderne, selon Adorno il n'y a plus de conflits de classe et de polarisations au sens classique du terme du XIX<sup>e</sup> siècle. Le capitalisme installe définitivement sa puissance et sa souveraineté dans le domaine de la culture. Le seul domaine de résistance de la culture contre la puissance dominante d'uniformisation est le caractère négationniste de l'art. C'est pourquoi Adorno cherche « la promesse de bonheur » dans le domaine de l'art.

---

<sup>18</sup> Theodor W. Adorno, *Prismes*, trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 2003, p. 26

## Chapitre II

### Marcuse et la société

La particularité de la société industrielle avancée est la création d'une société soi-disant « démocratique » et « libre ». On vit davantage de représenter apparemment les talents individuels du sujet avec l'aide des machines. Grâce à la rationalisation, on perçoit le progrès de la société industrielle tandis que ce progrès finit avec l'exploitation des sources et la légitimation du pouvoir des groupes de souveraineté.

La « liberté » d'entreprise en réalité consiste de fausseté. Cette non-liberté fait naître chez l'individu des sentiments comme l'insécurité, la crainte et la faim. L'individu doit se présenter soi-même au marché comme un sujet économique. Comme il n'y a pas un choix effectif, on ne peut pas parler de la liberté. La société industrielle avancée a pour but de placer la puissance individuelle dans le domaine de la liberté en la sortant de l'obligation avec les processus technologiques de mécanisation et de standardisation. Grâce à cela, l'individu se sauvera des impositions obligatoires mais à cause de l'application de ces processus technologiques ayant pour buts l'économie et la politique, celles-ci se sont transformées à la domination installée sur l'individu. D'après cela, on peut dire que la société industrielle avancée est totalitaire. La puissance politique installe sa légitimation-même hors de la production de machine et d'appareil. Et elle obtient le pouvoir de tenir la sécurité et le contrôle.

L'administration oppressante de la société extrêmement rationnelle, technologique, productive et holistique rend plus difficile la probabilité de délivrance des individus de l'esclavage. Le travail gagne une dimension abêtissante. Cet abêtissement a pour but de se soulager et de provoquer l'individu un sentiment de bien-être. La presse soi-disant libre, manipule les masses et crée une fausse possibilité de choix. Ces biens et services semblant être des choix libres qui

soutiennent la vie sociale établie sur la peine et la peur. Le résultat naturel de cela est l'aliénation<sup>19</sup>.

On essaie de prouver qu'il n'y a pas de distinction de classe dans la société à l'aide des médias de masse et de circulation. Les similarités comme les plaisirs culturels de l'ouvrier avec son patron, leur tendance de mode, ne définissent pas l'aliénation des classes mais leur ressemblance. En effet, cela sert à la protection de l'existence des rangs dominants. Ici, ce que nous souhaitons, c'est créer à travers les médias de masse de circulation une société monotype. L'aspect le plus dérangeant de la société industrielle avancée est celui-ci. Cette structure a pour but de montrer l'irrationalité comme la rationalité. Marcuse affirme celui-ci : « *Cette civilisation produit, elle est efficace, elle est capable d'accroître et de généraliser le confort, de faire du superflu un besoin, de rendre la destruction constructive ; dans la mesure où elle transforme le monde-objet en une dimension du corps et de l'esprit humain, la notion même d'aliénation est problématique. Les gens se reconnaissent dans leurs marchandises, ils trouvent leur âme dans leur automobile, leur chaîne de haute fidélité, leur maison à deux niveaux, leur équipement de cuisine. Le mécanisme même qui relie l'individu à sa société a changé et le contrôle social est au cœur des besoins nouveaux qu'il a fait naître* »<sup>20</sup>.

La société industrielle avancée est plus idéologique car elle offre le domaine d'inégalité comme le domaine d'égalité. Car l'idéologie est elle-même la période de production. Les produits et leurs fonctions sont le lavage de cerveau. Ce nouveau style de vie offre une meilleure méthode de vivre. Et cette nouvelle méthode résiste contre un changement caractéristique. Par rapport à cela, elle devient un modèle de la pensée et d'attitude unidimensionnelle<sup>21</sup>. Cette pensée unidimensionnelle est installée par les dominants de la politique et ce processus fonctionne perpétuellement. Cette idéologie consolide sa place et sa légitimation avec une perception de collectivité qui est utile à la société. Le progrès scientifique et technologique se transforme en un moyen de contrôle de la société industrielle avancée. Le progrès technologique est limité en obtenant un domaine irrationnel et se

---

<sup>19</sup> Cf. Herbert Marcuse, *L'homme Unidimensionnel*, trad. Monique Wittig, Paris, Les Editions de Minuit, 1957, p. 33

<sup>20</sup> Herbert Marcuse, *Ibid.*, p. 34

<sup>21</sup> Cf. Herbert Marcuse, *Ibid.*, p. 36

transforme en un moyen d'exploitation. La principale contradiction de la civilisation est de rendre l'irrationalité rationnelle. La souveraineté oppressante domine tous les domaines particuliers et publics. La rationalité technique a un caractère politique. D'un côté en étant un meilleur moyen de souveraineté pour la société, de l'autre côté elle contrôle comme elle veut à ses souhaits la société et la nature, l'esprit et le corps en créant un univers totalitaire.

La société industrielle avancée est beaucoup plus totalitaire comparée aux anciennes types de société. Ses principales tendances ont une puissance excitante, subsidiaire et contrôleuse. Elle met en évidence les différences des modifications culturelles, dans le domaine militaire et la structure économique. Les plus beaux exemples de cela sont : la distinction entre les ouvriers et les employés, les modifications aux types de leaders, la similarité de la compréhension du temps libre aux rangs sociaux, le resserrement du domaine privée de la famille et le déploiement de ce domaine au public puis l'occupation complète du monde de l'individu des medias de masse de circulation.

Marcuse insiste sur le fait qu'aux Etats-Unis et en Europe, il s'agit d'une relation non-conflictuelle entre les entreprises et les prolétaires. On ignore les combats des rangs au nom des profits nationaux. Les progrès technologiques et les facteurs comme les coopérations internationales éliminent les conflits de la société. On vise à développer les conditions du travail et de la vie pour faire une propagande contre l'«ennemi»<sup>22</sup>.

D'après Marcuse, la mécanisation complète du labeur est une raison qui redouble l'exploitation. La mécanisation crée une exploitation consommatrice, abêtissante et inhumaine. De cette manière, les ouvriers s'aliènent les uns aux autres et à leur labeur. L'homme devient esclave et sa vie est instrumentalisée par la société. Elle entre sous la tendance totalitaire de la technologie et elle réifie. L'individu devient dépendant à la machine. Cette contradiction n'établit pas une dialectique de serf-maître, mais, à l'encontre de cela, se transforme en un cercle vicieux qui entoure aussi bien le serf que le maître. Ce cercle vicieux est une image

---

<sup>22</sup> Cf. Herbert Marcuse, *Ibid.*, p. 47

de la société : fixe d'avance et qui se développe soi-même, qui continue qui se conduit par les besoins qui sont créés, limités et multipliés par soi.

La société unidimensionnelle de l'industrie offre une idéologie oppressante de liberté. Pour parler de la liberté en société il faut d'abord créer un domaine de richesse à l'individu. Pourtant on ne peut que parler du choix quand on est riche. Or l'individu-esclave est privé d'un tel choix. On lui impose les valeurs du système afin qu'il les reproduise pendant sa vie. Ainsi il devient le figurant d'un scénario écrit par les élites de la société.

Marcuse installe contre l'escalade indomptée de la société industrielle avancée et la compréhension de souveraineté, avec le progrès local et la compréhension d'une politique organisée, un modèle de la vie humaine qui développe les modes de la vie traditionnelle et de labeur au fond de soi-même. Il propose d'anéantir les puissances écrasantes et exploitantes. Il souligne que la révolution sociale sera possible grâce à l'utilisation des sources naturelles et locales et pas avec les élans d'industrie. Il faut donner la possibilité aux « producteurs directs » de la formation d'obtenir le talent de transformer leur labeur leur progrès à la production, de régler leur temps libre et de créer les conditions de vie humainement. Il présente un concept d'une société alternative contre la société industrielle mais ne peut pas voir un retour en arrière de cette société qui s'appuie sur l'exploitation et les polarisations. Marcuse porte l'espoir d'une meilleure société<sup>23</sup>.

L'État de bien-être malgré tout son aspect rationnel est un État de non-liberté. Cette société est orientée à travers les publicités et les appareils de la culture par cet État. Ces appareils deviennent les moyens de domination. D'ailleurs, on crée une société qui consomme perpétuellement pour provoquer la production de plus-value. Ainsi la consommation devient le modèle « idéal » de la société.

L'ignorance et l'inconscience redoublent les progrès nationaux. L'armement ou le progrès technologique ne doivent pas être les éléments qui assurent la sécurité mais malheureusement les coordinations économiques et politiques des grandes puissances que joue un rôle important à la fondation de l'empire. Les masses

---

<sup>23</sup> Cf. Herbert Marcuse, *Ibid.*, p. 73

écrasées servent comme esclaves de la technologie. Le motif du bénéfice et les profits privés sont les éléments d’embarras du au progrès. Tout cela attaque à l’espace de vie et aux libertés de l’individu. Il resserre la créativité et détruit les talents.

Les mass médias de circulation ont l’intention de créer une société contrôlée. Avec ce but ils mêlent l’art, la politique, la religion et la philosophie avec les publicités. De cette manière les domaines culturels deviennent marchandise. L’âme de l’art s’anéantit et sa valeur d’échange devient importante. Désormais, ce qui est important c’est la valeur d’échange et non pas la valeur d’usage. Les éléments spirituels et moraux de l’œuvre d’art s’anéantissent et l’œuvre d’art se transforme aux termes et aux problèmes opératoires.

La sublimation protège la conscience de renoncement des oppressions sociales insiste à l’individu. D’après cette idée, le besoin de liberté continue. La sublimation a un caractère insistant par la puissance sociale. Par contre, la conscience malheureuse de cette puissance a une structure surpassant le facteur d’aliénation. La sublimation accepte qu’elle soit un obstacle social au puissant instinctif par contre, elle a la puissance de surpasser cet obstacle. Les libertés assurant la satisfaction dans une société qui n’est pas libre causent la perte de conscience. L’acceptation du mal de la société finit par l’encouragement de créer une conscience heureuse. La sublimation dans les œuvres artistiques est une puissance cognitive qui fait courber la tête à répression. Il y a un malheur répandu et la conscience heureuse est faible. Ce malheur crée la peur, la déconvenue et le dégoût. Et cette malheureuse conscience cause une mobilisation politique et est née une nouvelle vie fasciste. Etant le résultat de la rationalité technologique et la conscience heureuse est discutée. En résultat, la conscience est réifiée. Il y a des nécessités générales et dans ces nécessités ne se trouve pas la culpabilité. Un homme peut donner l’ordre qui sera la cause de la mort des milliers hommes et peut continuer sa vie d’une manière libre et heureuse. C’est-à-dire en résumé, la rationalité technique commence à servir le control. « *La Conscience Heureuse n’a pas de limites –elle organise des jeux où on joue avec la mort et la défiguration, où le travail en équipe, le divertissement et l’importance stratégiques s’unissent dans une harmonie profitable* »<sup>24</sup>. La culpabilité ne peut pas

---

<sup>24</sup> Herbert Marcuse, *Ibid.*, p. 105

s'abriter à la conscience heureuse et ne peut pas devenir un problème personnel. Ce qui est important est de s'unir avec la totalité et s'identifier avec cela.

La conscience heureuse est aussi rationnelle telle qu'elle n'est jamais en avant. Elle soutient la structure sociale qui amène la vie plus arrangée qu'elle était autrefois. Sous le nom de la civilisation, les sociétés sous-développées sont exploitées et la paix soi-disant règne. Cette société a installé une souveraineté sur l'individu. Une société industrielle avancée dépensière anéantit les sources. En apparence la société est dans un bon état.

La société de Bien-être par entremise des médias de masse de circulation fait la publicité des dominants. Les experts de publicité entreprennent l'emploi de la production des scénarios développant les attitudes unidimensionnelles. Cette langue de média entreprend l'emploi de les identifier et de joindre la société. Produisant les types de réflexion et d'attitudes positives, attaquent contre les notions critiques. Une langue magique, dominante, autoritaire et cérémoniale est insistée à la société. La recherche relative au savoir disparaît. La langue parlée quotidien devient de plus en plus monolithique. Par contre, les experts utilisent une langue spéciale relative à leur branche. La langue est mise dans une position impérieuse et organisatrice.

Une des particularités du fonctionnalisme est de communiquer les noms des choses par leur particularité. Les notions ne peuvent pas avoir le contenu différent de ce qui est défini et cela veut dire que les mots deviennent les clichés. La langue étant un cliché installe une souveraineté sur parler et écrire et c'est pourquoi la communication bloque le développement de sens réel. Le fonctionnalisme de la langue ferme les autres domaines d'expression. Et exclue les autres domaines de fonctionnalisme. Les noms entreprennent la fonction d'administration totalitaire. Les discours publics aussi produisent les affirmations analystes et confirmatifs eux-mêmes. Les discours en raison de leur structure analyste sont propagandistes. Elles ont la tendance d'imposer leur réalité personnelle. Une autre particularité de cet univers de discours formée est son caractère conciliant l'antagonisme. C'est-à-dire, elle a une destruction utile. Elle a une capacité d'unir les domaines de vie contraire.



Le domaine de publicité est dominant. Il produit l'effet d'hypnose sur le récepteur grâce à sa structure explicative et répétitive. L'individu ne pense pas à d'autres explications. Avec ce rétrécissement et cette oppression fait penser à la définition qu'il veut. Il y a un élément attaché à la conscience et à l'image et les spectateurs sont contrôlés par les excitants<sup>25</sup>.

Un des techniques de communication avancé est d'accentuer l'individualité par l'intermédiaire de la langue. Il est souligné que les produits sont particuliers. Il n'y a aucune importance si le fait que le client y la croie ou non à la aucune importance. Ce qui est important est que les individus doivent s'identifier avec eux-mêmes et avec les autres avec les fonctions qu'ils effectuent. « *Ces redéfinitions sont des falsifications des concepts qui ont été imposées par les pouvoirs existants et par la force des faits établis ; grâce à elles le faux devient vrai* »<sup>26</sup>.

La langue est l'originalité des pouvoirs autoritaires et s'est transformée en un moyen de control. Elle fait ce control hors des images et non hors des notions. La plus importante particularité de la langue magique et sacrée est que les gens agissent inconsciemment par rapport à elle. D'après toutes ses fonctions oppressantes de la langue, sa présentation au peuple si semble naturelle et divertissante que le peuple ne se rend pas compte de cette imposition avec laquelle il est confronté. L'allure totalitaire que la langue met l'individu dedans est en réalité une tragédie.

---

<sup>25</sup> Cf. Herbert Marcuse, *Ibid.* , p. 117

<sup>26</sup> Herbert Marcuse, *Ibid.* , p. 122

## **Conclusion**

Les constatations de Marcuse et d'Adorno et Horkheimer relatives à la société industrielle ont de sérieux parallélismes. La principale thèse mise en évidence par les philosophes est l'inquiétude et la déception à la nouvelle forme de la rationalité que la société industrielle a apportée. En effet, le principal critique est le critique contre la raison des Lumières. Les Lumières est une promesse soi-disant de libérer l'individu et la société. Mais cette promesse n'a pas pu se réaliser, et les Lumières se sont transformés en moyen qui domine l'individu, la nature et la société.

La société industrielle domine l'individu. Elle isole l'individu et cette solitude l'oblige à obéir à la chose que cette situation lui donne. Le conformisme présenté à l'individu ne sert qu'à l'abêtir, le rend d'incapable et resserrer son imagination. La mécanisation amenée par la technologie, diminue le besoin de main d'œuvre et diminue la communication entre les gens contrairement à son apparence qui renforce le réseau de la communication. La formation technique et la standardisation amenées par elle ne servent qu'à resserrer les domaines de l'individu, et prendre sa liberté. Elle garde le but d'intégration sociale soi-disant avec la division de travail social. En réalité, ce n'est que l'aliénation de l'individu à son labeur. La tendance totalitaire de la technologie amène la réification de l'individu.

L'un des critiques communs des philosophes est la critique de la culture de masse. Cette culture populaire est présente par ses produits. Elle fait invisible les distinctions culturelles parmi les classes sociales. Ainsi on crée un milieu soi-disant démocratique. L'employée et l'employeur parlent la même langue, prennent les mêmes produits de culture et s'habillent des mêmes marques. En assurant les passés conformes à la société, la culture veut anéantir le concept de classe. On montre qu'il n'y a pas une structure hiérarchique avec la division de travail, et tout le monde semble accordant à son talent étant une partie du total. L'utilisation des mêmes produits de culture est créée l'air d'égalité entre tous. C'est grâce à l'action d'État de

Bien-être imposée à la société que tout le monde vit une vie confortable. Et cela se fait avec la participation des medias de masse de circulation et de la publicité. D'après les philosophes tout est faux et ne consiste que d'une illusion. La logique principale est l'exploitation du faible par le fort et la manipulation des masses. La société moderne est imposteurs, dominante et légitime le pouvoir dominant.

Tant que la culture s'industrialise, elle devient reproductible facilement. Elle diminue les prix de ses produits et assure la possibilité d'y accéder facilement. Cependant, le contenu se vide. Sa qualité tombe. Il n'ajoute pas quelque chose au récepteur. Il n'a pas une fonction d'enrichir ou d'intensifier la créativité. Désormais ce qui est important est la quantité vendue et non plus la qualité du produit. Sa place dans le marché est proportionnelle avec sa vente. Le produit sans vente n'a pas pu trouver une place dans le marché.

Une autre particularité de la société industrielle est la fausse individualité. Elle présente les produits pour l'individu qui le font sentir comme s'il était « particulier » et « important ». En effet, seulement sa publicité est particulière à l'homme, elle-même s'adresse aux masses. Le soulignement de l'individualité produit la fausseté. Cette société accepte seulement ce qui est comme lui, et elle isole les autres et les résilie. Et les individus essaient d'écarter la solitude et le sentiment de ne pas appartenir en essayant de s'intéresser à la société. Celui-ci est justement ce que Marcuse appelle l'homme unidimensionnel.

Les critiques de société chez Marcuse, Adorno et Horkheimer sont considérablement les mêmes. Cette société est dominante, n'a pas d'autre fonction que de reproduire ce qu'elle a donné. Il résilie l'autre et ne voit pas sa différence comme la richesse. Elle est illusionniste, produit des produits vides et obsolètes. Elle déforme la culture. L'art perd son unicité à cause de ce type de reproduction culturelle. Cette société crée la prospérité qui est en fait un déterminisme uniformisant. Au dessous de tout cela se trouve la destruction causée par la raison moderne. Il n'y a pas un retour, sous le nom de progrès le monde devient de plus en plus une mauvaise place, l'information se transforme en puissance et retourne l'alentour au terrain de guerre.

Dans cette société unidimensionnelle et cruelle, les philosophes cherchent la réponse à la question : « y'a t il un monde meilleur si oui comment peut-on y l'accéder? » La réponse de celle-ci est le terrain de l'aheurtement, le dernier refuge reste; l'art. L'art est considéré comme la seule possibilité qui désobéit à ce qui a donné la négation. L'autre société est cachée dans l'utopie de l'art.

**DEUXIÈME PARTIE**

**LA CONCEPTION DE L'ART DE L'ÉCOLE DE FRANCFORT**

## **Chapitre I**

### **Adorno et l'art**

Chez Adorno, l'art et la société constituent les deux pôles de sa dialectique négative. Il n'essaie pas de concilier absolument ces deux pôles. Il n'a pas non plus l'intention d'identifier ces deux entités. Selon lui, le social est le domaine de la soumission tandis que l'art est le domaine de la résistance. L'art est l'art car il n'accepte jamais ce qui est préétablie ; alors il est le domaine de l'altérité. L'art représente l'espoir cependant la société signifie le pessimisme. L'art assure au singulier une autonomie dans le général. Il considère la totalité comme une erreur, et soutient le singulier ainsi qu'il préserve l'espoir.

L'autonomie de l'art est importante car elle constitue un domaine de l'être. Son abstraction de l'ordre des choses ordinaires dépend d'abord de cette autonomie. Celle-ci confère à l'art le pouvoir de faire la critique interne et externe. L'art possède un caractère immanent à la société c'est pour cela qu'il a le droit de faire une critique interne et il a un caractère « autre » qui donne la possibilité de la critique externe.

Dans l'œuvre d'art, il ne s'agit pas d'une médiation d'identité entre l'objet et le sujet. Le sujet essaie d'imposer une identité aux objets. De plus, chaque œuvre d'art vise à être identique à soi-même. Pourtant, l'identité esthétique est différente de celle de la logique. L'identité esthétique lutte d'abord contre la violence de l'identité du monde contemporain. Sa lutte tâche de conserver le non-identique contre l'identique. Pour cela, l'œuvre d'art se détache du monde actuel et accède à un degré plus ultime de l'être. L'œuvre d'art a le pouvoir d'éliminer le monde répressif. Adorno soutient que l'œuvre d'art a « une voix interne » qui vient de sa construction. Sa voix interne communique avec le monde extérieur. Ainsi elle arrive à nier le monde actuel.

La négation de l'œuvre d'art est une antithèse de la société : l'œuvre d'art n'affirme pas la société ni la refuse ; sa tâche est de critiquer la société. L'œuvre d'art est à la fois sociale mais aussi au-delà de la société. Elle est sociale d'autant

plus qu'elle s'oppose à la société. Son caractère opposant est assuré par son autonomie. L'autonomie de l'art n'est possible que s'il reste distant par rapport à l'économie de marché. Il perd son autonomie lorsqu'il devient un objet de marchandise pour le marché et un objet de plaisir pour le consommateur.

Lorsqu'Adorno parle de la négation, il n'a cependant pas pour objectif de discuter des oppositions politiques et de classes. Adorno soutient qu'il n'y a plus un sujet collectif et révolutionnaire. Au lieu de celui-ci Adorno propose l'art avant-garde. L'art avant-garde est une « vraie » et « juste » opposition contre le social répressif. La primauté de l'avant-garde utopique est sa résistance devant la domination sociale.

L'art est le moyen d'exprimer la souffrance mondaine. Il est chargé de la lourdeur de cette souffrance. Pour cela, le but de l'art n'est pas de rendre heureux. *« Dans le monde faux, tout plaisir est faux. Pour l'amour du bonheur, on renonce au bonheur. Ainsi survit le désir dans l'art »*<sup>27</sup>. L'art est une expression de plainte et de souffrance donc il est l'expression du négatif. C'est-à-dire que sa nature n'accepte jamais qu'il soit un moyen de divertissement. Une activité qui soulage les gens crée en effet une illusion. Pourtant l'art est un domaine de vérité et non d'illusion. Une activité qui impose ce qui est déjà « donné » et « fait » aux gens, fortifie la légitimité de la société actuelle. L'art qu'on fait pour divertir et prendre plaisir n'est qu'une répétition. Il n'y a rien de nouveau, donc il protège le statu quo.

Adorno explique le fait de la fétichisation de l'art à travers l'exemple de la musique. Cet effort d'Adorno a pour objectif de trouver les racines et les causes sociales de cette fétichisation. L'industrialisation de la musique banalise la musique. La musique populaire réduit tout l'art de la musique à une simple « valeur d'échange ». Autrement dit, la musique est pour la consommation passive. C'est la régression de l'écoute. Les voix artificiels et les effets servent à faciliter l'écoute. Cette facilitation de l'écoute assure la croissance de consommation. L'œuvre qui perd sa valeur d'usage devient une simple marchandise. C'est la perte de la composition générale dans la musique. Le système social montre son effet de standardisation. En fait l'œuvre d'art perd sa particularité d'être un abri.

---

<sup>27</sup> Theodor W. Adorno, *Théorie Esthétique*, trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 2001, p. 31

Selon Adorno, le caractère fétiche apparaît au point où la musique devient marchandise. L'objet de la musique en tant que marchandise crée une illusion : il se présente comme s'il était une valeur d'usage ; pourtant il est une valeur d'échange. C'est la source de ce fétichisme. D'après Adorno « *vénération de ce que l'on fait soi-même, de ce qui, comme valeur d'échange, s'est aliéné aussi bien de son producteur que de son consommateur* »<sup>28</sup>. Pour Adorno l'œuvre d'art musicale commence à constituer une partie du besoin humain. Elle ne possède plus de beauté.

Adorno s'oppose tout à fait à l'idée que l'œuvre d'art doit comporter l'élément du plaisir. Pour lui, celui-ci n'est pas l'art mais au contraire c'est sa vulgarisation. L'œuvre d'art prend son caractère artistique autant qu'il y a peu de choses subjectives. La subjectivité est une qualité qui abaisse le niveau de l'œuvre d'art. Dans l'œuvre d'art la vérité affronte le plaisir. Le récepteur doit la suivre par son caractère de vérité. De ce point de vue Adorno pense que le récepteur n'est pas une partie de l'œuvre d'art mais il y est dissimulé. Grâce à la contemplation de l'œuvre, le récepteur arrive à se cacher. Adorno critique la conception bourgeoise de l'art car elle prétend que l'art est un luxe et que la vie est suppliante. Notre philosophe préférerait le contraire.

L'œuvre d'art est obligée d'exprimer la vérité à travers des moyens et des formes propres à elle-même. D'abord, elle doit reconstruire la forme dans sa forme. Son regard est externe. Elle possède toujours la tension du monde. D'une part l'art s'affranchit de l'empirique d'autre part il a une relationalité latente avec cet empiricité. Cette relation nous affirme que l'élément empirique n'est jamais tel qu'il est dans l'œuvre d'art.

La vérité dans l'œuvre d'art ne se donne jamais immédiatement. L'art ne répercute pas directement ce qui est donné mais il l'exprime d'une façon critique. La vérité de l'œuvre d'art vient de ce filtre critique de l'art, car l'art qui n'imité pas la réalité la possibilité de déployer la vérité. Tant que l'œuvre d'art l'exprime d'une façon propre, elle est un lieu d'être. Son unicité est assurée par l'immédiateté de l'expression artistique. Adorno affirme que « *grâce à son refus du monde empirique –*

---

<sup>28</sup> Theodor W. Adorno, *Le caractère fétiche de la musique*, trad. C. David, Paris, Allia, 2001, p. 48



*un refus contenu dans son concept, non pas une simple esquive, et qui constitue l'une de ses lois immanentes – il en confirme la supériorité* »<sup>29</sup>. L'art transforme le social dans sa forme et il gagne une autonomie grâce à sa forme. La vérité de l'art dépend de sa capacité de faire une critique du social et de l'interpréter. La capacité de critique et d'interprétation est l'occasion d'originalité de l'art. Du point de vue adornienne l'art est une critique, une investigation philosophique, une sociologie et une position politique.

Adorno considère l'œuvre d'art comme le seul moyen d'issue de cette société indigne. La forme de l'œuvre d'art assure d'abord l'autonomie de l'art. Cette forme est également la protection de l'homme contre la société ; elle permet de fonder une utopie. La différence de l'art par sa forme nous prouve que l'art est une attitude politique. La forme nous fournit un autre horizon du monde.

Pour Adorno, l'art est le rêve de la possibilité d'une autre société. L'art est l'abri pendant la construction de l'œuvre. Pour instituer cette construction, l'art prend une distance vis-à-vis de la réalité empirique, bien que cette distance soit problématique. Pour Adorno, cette distance prend la formulation de l'utopie comprise comme « *la pensée de la différence par rapport à ce qui existe* »<sup>30</sup>. L'art éprouve le désir de le construire dans ses œuvres. Le monde serait délivré de ses antagonismes et de ses contradictions. Cependant, l'image de l'harmonie n'est plus possible dans l'art actuel pour Adorno. Le monde est traversé par la misère. L'image donnée par l'art moderne est alors celle de la catastrophe, de la ruine. Mais la mise en image de ces éléments les met à distance; à travers l'œuvre s'opère une sortie symbolique du champ de la société, la possibilité de former quelque chose qui lui échappe en quelque sorte. C'est cette échappée qui est l'espoir, la promesse de bonheur, l'image de l'utopie en ce que l'œuvre dégage de la réalité qui impose les identités pour mieux gérer les équivalences et les substitutions. Par son intermédiaire, on prend conscience qu'il suffirait que les éléments de la réalité soient organisés différemment, selon une nouvelle constellation, à leur propre place, pour qu'une forme de réconciliation advienne. Par sa mise à distance de la réalité, « *L'art possède*

---

<sup>29</sup> Theodor W. Adorno, *Théorie Esthétique*, trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 2001, p. 16

<sup>30</sup> Theodor W. Adorno, *Dialectique Négative*, trad. Group de traduction de Collège de Philosophie, Paris, Payot, 2003, p. 245

*la vérité en tant qu'apparence d'une réalité non-apparente* », il témoigne de la « *possibilité du possible* »<sup>31</sup>.

Adorno établit une relation de négativité envers l'utopie car il soutient qu'une utopie réalisée est un enfer ; alors une utopie est un principe d'espoir non par sa réalisation mais par sa négation. Adorno ne croit pas à une harmonie établie dans la société. La société existe avec ses contradictions. Adorno ne considère pas une synthèse à propos de l'évolution de la société. Selon lui une théorie qui est de dépasser les contradictions dialectiquement afin de trouver une synthèse est vaine car la conception adornienne de la dialectique est toujours négative. La dialectique négative d'Adorno n'accepte pas une conciliation entre les termes contradictoires. Une politique ou bien une théorie politique qui est à la recherche d'une synthèse absolue sera totalitaire. L'utopie adornienne n'épuise pas l'espoir de l'humanité en allant de soi négativement. Pour lui l'accomplissement de l'utopie est également la mort de l'art. L'art est le nom négatif de l'art.

### **Section I- Adorno et la musique**

Adorno attribue un sens crucial à la musique car elle est un des domaines de la critique. Il dégage l'idée que les problèmes techniques de la musique communiquent avec la structure sociopolitique de la société. D'après cette méthode d'analyse radicalement différente on propose une lecture de la société à travers le domaine d'art. C'est une synthèse du travail transdisciplinaire d'Adorno. Il est le premier philosophe qui interprète le social en tant que social d'un point de vue musical. D'après lui, il faut traiter l'histoire de la musique en construisant une dialectique du sujet et d'objet. Dans cette perspective, le terme « étoffe » (Stoff) prend une importance. « L'étoffe de musique » explique à la fois la forme de l'époque, l'orientation musicale du passé et les intentions artistiques du temps. L'étoffe est la matière du compositeur. Elle permet de développer de nouvelles techniques. Adorno

---

<sup>31</sup> Theodor W. Adorno, *Théorie Esthétique*, trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 2001, p. 189

préfère montrer les nouveautés « révolutionnaires » dans le domaine de musique à travers l'école de Vienne et surtout à travers la musique d'Arnold Schönberg.

Adorno apprécie Schönberg. Il affirme qu' « *aux yeux de la conscience publique actuelle, Schönberg est un novateur, un réformateur, voire l'inventeur d'un système. Avec un respect forcé, on admet qu'il a ouvert une voie à d'autres qui ne montrent que peu de penchant à la suivre ; mais on fait comprendre que lui-même n'a pas réalisé son projet et qu'il son projet et qu'il est déjà dépassé.* »<sup>32</sup>. Il détruit la tonalité traditionnelle en la remplaçant par l'atonalité. Il est possible de trouver une similarité entre la philosophie adornienne et la musique de Schönberg : Les deux aussi s'opposent à la tradition d'une façon destructive. Schönberg crée une technique musicale qu'on appelle « la technique de douze sons ». Cette technique est une antithèse et une opposition de la tonalité traditionnelle. On considérait la tonalité comme le langage propre de la musique pourtant l'école de Vienne s'oppose tout à fait à cette idée. Leur intervention est une recherche de création d'un nouvel langage musical. « Le dodécaphonisme » des musiciens Schönberg, Berg et Webern peut être entendu comme un système en soi. La série dodécaphonique est une succession qui permet de faire entendre chacun des douze sons à condition qu'un sens entendu ne se répète pas. L'ordre musical constitue une série immuable d'intervalles. C'est le développement de l'œuvre. Ces intervalles sont en fait des séries de notes. Les intervalles sont « vectorialisés » selon le principe de la « parité intervallique ». Chaque vectoriel a un sens équivoque parmi les autres ; c'est-à-dire il n'existe pas une hiérarchie dans l'écoulement mélodique. Alors, cette technique « atonale » s'oppose aux principes de l'harmonie tonale. La « composition sérielle » de Schönberg met en cause la légitimité tonale des douze sons qui constituent le système musical. Au contraire il arrange un chaos de son en réfutant toute dominance sonore. La composition sérielle de tout morceau sonore sert à une substitution de la tonalité.

Les œuvres traditionnelles établissent une synthèse entre le sujet et l'objet. Adorno soutient que dans la technique de douze il n'y aura pas la nécessité d'établir une synthèse car le sujet et l'objet sont indéfinis. L'irréductibilité du sujet et de l'objet dans la musique atonale empêche le sujet de dominer l'objet. Or cette

---

<sup>32</sup> Theodor W. Adorno, *Prismes*, trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 2003, p. 151

domination du sujet est propre à la musique traditionnelle. La musique traditionnelle est un exemplaire de l'usage de la raison instrumentale. De cette façon le sujet est le représentant de la maîtrise rationnelle. Le système de douze sons empêche le sujet de devenir le maître de la composition.

Schönberg impute une importance à la notion de « répétition ». Il ne s'agit pas des refrains, de répétitions figuratives et mélodiques dans la musique de douze sons. Car chaque série est formée douze sons et une autre série ne commence jamais avant qu'une série achève ses douze sons.

Cette technique rend difficile l'écoute de la musique. Il faut éduquer les oreilles pour écouter la musique atonale. Adorno considère cette musique comme une instance de la dialectique négative. Le langage de cette musique consiste à trouver de nouvelles potentialités contre l'industrie culturelle qui dégage des produits musicaux « légers ». La légèreté des produits industriels vient de leur absence de l'originalité, des mélodies répétitives et de la clôture aux nouvelles expériences. En revanche la musique atonale ne procure aucun plaisir. Elle met une distance entre le récepteur et l'œuvre. Selon Adorno, cette forme de la musique comporte des éléments avant-gardes.

Adorno associe le concept d'aliénation à sa critique de la musique atonale. Adorno soutient que le capitalisme tardif isole l'individu dans la société. L'individu, éloigné de la société, commence à s'aliéner. Dans une telle situation sociologique la musique doit impliquer le contenu d'aliénation au sein de l'œuvre ; autrement dit, l'art doit déchiffrer l'aliénation par ses propres moyens. La musique de douze sons nous offre un tel point de vue car elle, comme une vraie œuvre d'art, a la tâche de montrer ce qui est faux dans la société. Le produit de l'industrie culturelle, au contraire, représente une image illusoire de la vérité qui cache la fausseté de la société. Ce produit est entièrement conventionnel avec le système social, c'est-à-dire il est affirmatif pourtant la musique de douze sons est négationniste.

En conclusion Adorno apprécie la musique de douze sons et ses nouveautés techniques par leur caractère négatif. Dans ce contexte ils consistent aux éléments avant-gardistes. Alors la vérité s'abrite dans cette musique. La musique de

Schönberg et de son école affichent le « dissensus » vrai dans le consensus illusoire de la société actuelle. Cette musique n'accepte pas la réalité telle quelle est ; au contraire elle la nie. C'est pourquoi, pour Adorno elle est avant-garde.

## Chapitre II

### Marcuse et l'Art

Marcuse dans son ouvrage *La Dimension Esthétique* examine l'esthétique marxiste. D'après lui, les thèses principales de l'esthétique marxiste au sujet d'art sont ci-dessous :

*« Qu'il ya un lien déterminé entre l'art les conditions matérielle (la bas), entre l'art et l'ensemble des rapports de production(...)Qu'il y a un lien déterminé entre l'art et classe sociale(...)Qu'en conséquence le politique et l'esthétique, le contenu révolutionnaire et la qualité artistique tendent à coïncider. Que l'auteur a le devoir d'articuler et d'exprimer les intérêt et les besoins de la classe montante (...) Qu'une classe sur le déclin ou ses représentants sont incapable de produire autre choses qu'un art « décadent ».Qu'il faut considérer le réalisme (en des sens divers) comme la forme d'art qui correspond le plus étroitement à la relation sociale, et qu'il est donc la forme d'art « correct » »<sup>33</sup>.*

Marcuse s'exprime sur le fait que la formulation dure de l'esthétique marxiste procréé des résultats destructifs à l'esthétique. La tendance à être idéologique inconditionnelle à l'art, anéanti le subjectivisme, le sentimentalisme et l'imagination. Aussi la tendance à expliquer les éléments de conscience et d'inconscience à l'individu avec la conscience de classe est une des particularités de l'esthétique marxiste. La théorie marxiste est défaite contre la réification contre laquelle elle lutte et qu'elle représente face à la société. La théorie marxiste est déterministe et elle a une conscience qui prend le subjectivisme entre parenthèses pour la révolution. Par rapport à celle-ci, le réalisme est présent comme un modèle d'art progressiste, et le romantisme est recule en tant que réactionnaire. Et les qualités esthétiques ne peuvent pas s'identifier par d'autres termes que les idéologies de classe.

---

<sup>33</sup> Herbert Marcuse, *La Dimension Esthétique*, trad. Didier Coste, Paris, Seuil, 1977, pp. 16-17

La forme esthétique projette la réalité donnée. Dans ce cas, le contenu se formalise. Et dans ce cas aussi, la forme disparaît. C'est-à-dire que la forme esthétique est le retirement du contenu donné par soi-même. Grâce à cette forme esthétique, la fonction critique de l'art se forme, et la délivrance possible s'installe sur celle-ci. Brièvement, la réalité de l'œuvre d'art est identifiée par son contenu qui est la forme. Selon Marcuse, la forme esthétique doit éloigner l'art de l'actualisme de la guerre de classe. Celle-ci doit être un domaine autonome contre ce qui a été donné. On ne peut pas l'appeler la fausse conscience ou l'illusion. Il faut l'appeler la conscience. L'art a un élément qui s'allie l'individu de l'existence fonctionnaliste et des actuels à la société. L'art à part avec l'élément d'aliénation peut gagner une communicabilité avec une autre langue. Elle peut s'exprimer soi-même avec la présentation de réalités non-existantes.

Dans le réalisme, il y a deux tendances qui ont à se révolter et à se réconcilier. L'une de ces sources est la catharsis. Ici, on peut dire que la catharsis a un caractère sauveur. La catharsis forme la puissance de la forme esthétique. Et c'est la destinée. Cette puissance peu à peu perd son mystère. Avec cette méthode le milieu soi-disant de liberté est créé. Ce qui existe est confirmé et accusé. Cette méthode est la définition de la relation entre l'idéologie et la réalité. Contrairement à cela, dans les œuvres authentiques la confirmation n'enlève pas l'accusation. La conciliation et l'espoir sont cachés dans la mémoire de la passé.

L'autre caractère positif de l'art est Eros. L'art est tributaire d'Eros. Dans ce cas, il reste fidèle à la dispute et se développe contre les oppressions instinctives et sociales. C'est pour cette raison que l'art continue son existence comme une activité qui dure depuis des siècles. La structure autonome et négation de l'art sont en opposition avec la raison de sublimation et de donation de la société existante.

La réification de l'esthétique marxiste, fait perdre la valeur à la réalité, elle la fausse et annule la fonction d'être idéologie de l'art. Dans ce cas, l'autonomie de l'art souligne l'obligation de la modification des choses. Si le but est la délivrance de la nature et de l'homme il faut que l'annihilation et la soumission sociales se brisent. La révolution dans l'œuvre d'art ne forme pas un thème obligatoire. Celle-ci se trouve d'ailleurs dans l'œuvre comme a priori de l'œuvre d'art. Mais dans quel point

son existence dans l'œuvre peut répondre à la misère de l'humanité où peut rompre son lien avec le passé peut être discuté.

La propagande de l'art présente un optimisme unidimensionnel. Par contre, l'art devient pessimiste et cela parfois se confond avec la comédie. Le pessimisme de l'art ne doit pas être identifié comme contre-révolutionnaire. À la conscience heureuse de l'art tous peuvent se régler avec l'anéantissement des guerres de classe. C'est pourquoi, il est obligatoire de mettre en place une contre sommation. Les thèmes discutés par l'esthétique marxiste cause que l'art examine seulement hors des guerres de classes et des relations de produit. Tandis qu'ici le côté invisible est l'interrogation de l'art a des qualités même qui surpassent les conditions précises sociales et la relation avec eux. L'art possède des qualités universelles surpassant le contenu et la forme précise sociale mais l'esthétique marxiste n'étudie pas cette face de l'art.

L'esthétique marxiste considère la privatisation du social, la sublimation de la réalité, la sublimation d'amour et de la mort comme le reflet de l'idéologie harmonique et oppressante et celui des critiques. Ici, les destinées esthétiques et sociales sont devenues courantes à la destinée individuelle. La conscience de classe est anéantie.

L'art s'adresse à une réalité universelle. Il n'appartient pas à une classe particulière. Aucune classe ne peut approprier le domaine de l'art. L'esthétique marxiste réfère au prolétariat comme le fondement de l'art. Le soulèvement de l'esthétique marxiste est hors de capitalisme étant cette classe particulière. Ce prolétariat est la communauté la plus désintéressée à la société capitaliste. Et elle n'accepte pas les valeurs de cette société. Elle se libère de la société et elle est la dernière citadelle pour la délivrance de l'humanité. C'est pour cette raison que le prolétariat doit être aussi la conscience de l'art. Le réalisme de l'art peut être assuré par cette conscience.

La réification de l'esthétique marxiste forme les œuvres qui s'aliènent. Celles-ci peuvent être considérées comme l'élitisme et les signes de la dégénération. Malgré cela, on peut dire que ces œuvres sont les formes réelles des contradictions. Les



œuvres réifient sous le comble de la totalité de société et leurs valeurs deviennent correspondantes à leur productivité économique.

Au cas où l'art doit avoir une obligation de refléter une conscience précise, cette conscience doit être la conscience de l'individu. Et la conscience de l'individu ne contient pas une position de classe. La réalité de l'art est comme Nietzsche dit « *À tous et à personne* »<sup>34</sup>.

Le capitalisme a une structure de société de classes et le prolétariat possède lui-même une place dans cette société. On ne peut pas dire que l'art s'adresse à un secteur précis massif. Si on parle de masse, cette masse est celle qui représentait seulement la classe populaire. Le sujet étant social est anonyme et n'a pas un parallélisme avec le sujet de l'art révolutionnaire. Les classes exploitées entrent également sous le contrôle de la souveraineté et l'art réifie le peuple.

L'art doit avoir un caractère promettant la délivrance. L'art ne peut peut-être pas changer le monde mais il peut changer la conscience de l'humanité qui va le changer. L'art doit s'adresser au peuple sans parler la langue du peuple mais il doit le faire en la changeant. Au fond c'est le peuple qui doit avoir une identité qui fait l'histoire, qui change le monde et soi-même<sup>35</sup>. Le peuple doit être la minorité qui va réaliser le changement et non la majorité de la société.

La réalité de l'art peut s'identifier comme un problème de forme. En réalité il n'y a pas d'antagonisme entre le contenu et la forme esthétique. Dans l'œuvre le contenu et la forme deviennent la même chose. L'annihilation de la forme cause l'affadissement. Le phénoménalisme historial s'identifie à la mimesis. La présentation de mimesis est faite par la réification. Ici, la conscience se démolit et l'expérience est sur le point de se briser. La mimesis s'installe par l'intermédiaire de la langue. À ce processus la langue s'étrangle ou se laisse. L'élément portable ici est la totalité. La totalité est assumée par la langue.

Le convertisseur mimesis démolit l'image de la délivrance par l'intermédiaire d'acte. L'art n'est pas une victoire du bienfait contre la malignité car des thèses

<sup>34</sup> Cf. Nietzsche cité par Herbert Marcuse, *Ibid.*, p. 44

<sup>35</sup> Cf. Herbert Marcuse, *Ibid.*, pp. 46-47

comme celle-ci sont démolies par les réalités historiques. C'est toujours la malignité qui a une place stable vis-à-vis de l'art. Le bienfait se vit par petits morceaux bouts, et se finit le particulier. La réelle fin avec la malignité. Il n'y a pas une fin heureuse. Celui-ci doit être refusé parce que le domaine de liberté est ultérieur de la mimesis. *« La mimesis reste la re-présentation de la réalité, et cette servitude résiste à ce que l'art compte d'utopie: la peine et la manque de liberté se reflètent encore dans les plus pure images de bonheur et de liberté; ces images, elles aussi, recèlent une protestation contre la réalité dans laquelle elles sont détruites »*<sup>36</sup>.

Ce qui détermine l'œuvre, ce n'est pas qu'elle ait une fin heureuse ou malheureuse mais qu'elle soit en totalité. L'œuvre porte les traces du passé. Ces traces peuvent s'enlever avec la résolution du conflit tragique. À côté de cela, le souci du futur continue. La réalité de l'art ne donne pas sa parole mais représente des chances. Et par ici, étant illusion se retourne au concept traditionnel d'art. L'art bourgeois discute la réalité étant propre à l'art et par cette raison la réalité donnée devient dépourvue de sa thèse de la justice.

La révolte de l'art autonome contre l'intégration dans le marché est perçue comme l'élitisme et accuse à être élitiste et à prétendre d'être l'art élevé. Pourtant son caractère est révolutionnaire. Le but de l'œuvre d'art n'est possible qu'avec son autonomie. Par rapport à cela, la forme esthétique obtient une fonction sociale. La forme nie la société oppressante d'une manière caractéristique. Et c'est le refus de marxisme vulgaire.

L'art doit protéger la distance contre la réalité parce que les douleurs veulent se cacher en entrant sous la catharsis et les plaisirs. Avec cette méthode en réalité, l'art est entré sous une culpabilité. L'art engage à soulager les douleurs avec ses méthodes. Si ce soulagement se réalise l'art va finir. La douleur cache comme la mémoire car celle-ci est sa source. De l'autre côté, la réalité crée la déception et la méprise. Mais celle-ci n'enlève pas l'espoir de bonheur, sauf si cet espoir consolide l'idée de délivrance qui soutient la société et la nature tout droit. L'art ne porte pas seulement mais l'espoir en même temps il montre l'action qui va le réaliser.

---

<sup>36</sup> Herbert Marcuse, *Ibid.*, p. 59

L'actualisation de l'art est solidaire de la guerre politique. Dans ce contexte, la négation de l'art peut être considérée comme une affirmation.

La formation esthétique est dans la loi de « beauté ». L'esthétique marxiste refuse la loi de beauté et la trouve solidaire à l'art bourgeois. La catégorie de beauté est créée artificiellement. La beauté appartient au domaine d'Eros et représente le plaisir. Ainsi celle-ci est considérée comme une révolte à la réalité. Ces éléments sont affirmatifs et avancent une image de délivrance. La beauté paraît neutre, et ouverte à l'usage pour les activités artistiques progressiste et réactionnaires. Quand on analyse la neutralité et les éléments cachés de la beauté, on voit qu'elle représente en fait la tricherie<sup>37</sup>.

Le combat de l'art est la liberté et le bonheur de l'individu. Pour atteindre ce but, elle engage dans un effort superflu en tant que changement du monde. Le but de cet effort est résisté contre l'esclavage de l'individu par les puissances productives et le fétichisme.

Le désir de la théorie marxiste est l'espoir d'une société meilleure mais l'individu vivant dans cette société a un défaut c'est la production de l'oppression de soi-même dans la société où il est devenu l'esclave. Comme l'individu n'a pas une tendance de rupture à la réalité donnée, les buts de la théorie marxiste restent au niveau abstrait. Ce n'est pas tout à fait possible d'annihiler complètement les contradictions de la société et de faire par l'intermédiaire des établissements socialistes. « *La révolution est bataillée pour ce qui est impossible* »<sup>38</sup>. Ce n'est pas possible de se débarrasser de la contradiction. L'art est le combat fait par les libertés dans le domaine de la non-liberté de la nécessité. Et c'est grâce à cette guerre qu'elle gagne son autonomie. L'art est le domaine de la négation. La négation pure va être l'utopie « mauvaise ». L'utopie à l'art n'est pas seulement la négation de la réalité mais la cache. Dans ce contexte, on peut dire que la réelle utopie s'appuie sur la réminiscence.

La réification est « l'oublie ». L'art est une bataille. La réalité crée une légèreté à la vie en faisant oublier la douleur et la joie. Tandis que la réminiscence est

<sup>37</sup> Cf. Herbert Marcuse, *Ibid.*, p. 74

<sup>38</sup> Herbert Marcuse, *Ibid.*, p. 82

une puissance impulsive qui va assurer la défaite de la douleur et la continuité de la joie. Mais la joie est ombragée par la douleur. « *Si la souvenir des choses du passé pouvait devenir une force motrice dans la lutte pour changer le monde, cette lutte servirait une révolution qui a été réprimée dans les révolutions historiques connues jusqu'à présent* »<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Herbert Marcuse, *Ibid.*, p. 83

## Conclusion

Adorno et Marcuse s'opposent complètement aux éléments déterministes et réificateurs de l'esthétique marxiste. Ils critiquent la conception de l'esthétique et de la sociologie qui essaie d'expliquer la société par les relations de production. Ils font également une objection à la réduction de la forme au contenu car ils pensent que l'art n'est l'art qu'à travers sa forme. La forme de l'art n'a point de mission de répercuter la société. Aux yeux de nos philosophes, la répercussion de la société cause la réification de l'œuvre d'art. La forme est la marque de l'art. C'est la forme qui fournit une résistance contre ce qui est donné.

Chacun des deux penseurs insistent sur l'effet d'aliénation de l'art. Tant que l'art s'aliène de ce qui est donné, il devient autonome. De ce point de vue nos auteurs critiquent le réalisme social qui donne une importance au concept de « catharsis ». D'après Adorno et Marcuse, la catharsis est une illusion car il crée un sentiment faux de soulagement. La liberté illusoire de la catharsis enferme en fait le récepteur à l'ordre existant. Alors on affirme l'ordre et l'est un faux soulagement. Adorno donne l'exemple de la musique de jazz pour justifier son raisonnement. Le jazz apparaît comme s'il est la musique de révolte des noirs ; en effet il exprime la soumission car il ne questionne pas sur la quiddité de statu quo. La musique jazz ne crée pas un domaine de liberté. Mais Marcuse diverge d'Adorno lorsqu'il soutient que le jazz est libérateur. Adorno et Marcuse sont d'accord conceptuellement sur le contenu de la catharsis pourtant ils bifurquent sur le sujet de jazz. Marcuse considère le jazz comme un domaine de libération. Adorno semble traiter ce sujet plus minutieusement et donc son raisonnement semble supérieur.

Une autre critique envers l'esthétique marxiste c'est la critique de totalité. Nos penseurs attribuent un sens à la singularité de l'œuvre d'art. L'art a déjà une existence en soi lorsqu'il est créé ; c'est-à-dire qu'il n'y a pas une autre médiation pour être art. Or l'esthétique marxiste prétend que l'art est pour la société. Il est possible de dériver à partir de cette prétention que la création artistique est en fait une

production faite au nom de la conscience de classe. Alors on instrumentalise l'art chez l'esthétique marxiste. Pour nos philosophes, Adorno et Marcuse, l'art est une fin en soi; il ne peut jamais être instrumentalisé.

Les porte-paroles de l'esthétique marxiste accusent souvent l'art autonome qui intègre avec le marché d'être « élitiste ». Adorno et Marcuse s'opposent tout à fait à cette idée car la perte de l'autonomie de l'art veut dire sa soumission au marché. Or, l'autonomie de l'art n'est pas un élitisme mais c'est sa liberté. Grâce à cette liberté, l'œuvre d'art est une capacité critique et politique. Selon nos philosophes une œuvre d'art soumis au marché n'est qu'une valeur d'échange. Donc ce n'est pas une véritable œuvre d'art.

La négation de l'art est important pour les théories esthétiques d'Adorno et de Marcuse parce que cette négation est le seul moyen de construire une nouvelle société. La négation a un sens affirmatif pour ces philosophes. Pour émanciper, il faut d'abord apprendre et développer notre capacité critique de négation. Comme on essaie de montrer, il s'agit de plusieurs points communs chez ces penseurs: L'idée de l'autonomie de l'art, la considération de l'émancipation politique par l'art, l'importance du particulier contre le général, l'opposition à l'esthétique marxiste, la critique de la réification de l'œuvre, l'importance du courant moderniste.

**TROISIÈME PARTIE**

**LES DÉBATS SUR L'ESTHÉTIQUE**

Jusqu'à ce point on a traité les effets de l'art sur la société et le modernisme. La destruction de la raison rend ce domaine comme le seul moyen d'émancipation. Cette destruction ne permet plus l'existence d'une société juste ; pour cela il faut aller au-delà de cette société. L'art consiste à faire cet aller-retour. Selon les philosophes de l'école de Francfort, l'art est le seul moyen d'émancipation de la société.

Le marxisme et le modernisme constituent un point d'entrevue à partir des dernières années de la République de Weimar. La défaite du marxisme orthodoxe prépare un tel rencontre. Surtout après les années 1920, les écrits et les polémiques d'Adorno, de Benjamin, de Brecht et de Lukács composent la base théorique de cette rencontre. Le modernisme est un courant artistique qui se propage dans différentes branches d'art. Nos philosophes mettent en valeur cette diversité afin de philosopher politiquement. Ainsi ils font une contribution au développement de l'esthétique marxiste.

Le marxisme orthodoxe considère l'art comme un moyen politique. Pourtant nos penseurs parient un double jeu ; d'une part ils critiquent le marxisme orthodoxe d'autre part ils restent fidèles aux principes de l'esthétique marxiste<sup>40</sup>. Celle-ci affirme que l'art progressiste appartient à la classe dominée, alors l'artiste doit protéger les intérêts de la classe. Mais les penseurs de Francfort s'opposent à cette vision d'esthétique car l'art est un domaine autonome. La lecture marxiste de l'art le réduit à un simple objet des relations économiques. L'art est l'art par sa forme non par sa situation sociale. Les penseurs marxistes, après les défaites, commencent à chercher les voies d'émancipation dans les questions culturelles. L'idée que l'art peut être révolutionnaire est adoptée par les philosophes de Francfort. Adorno montre la dimension révolutionnaire de l'art dans ses ouvrages consacrés à des analyses minutieuses. Benjamin à travers le concept de « reproductibilité » scrute une virtualité émancipatoire. Marcuse annonce les œuvres de Kafka et Beckett comme les rédempteurs du siècle. Ces philosophes désignent le marxisme non comme une

---

<sup>40</sup> Cf. Eugene Lunn, *Marksizm ve Modernizm*, trad. Yavuz Alogan, İstanbul, Alan yayıncılık, 1995, p. 7



idéologie mais comme une méthode. C'est pour cela ils s'élèvent contre certaines vulgarités du marxisme.

L'essence du marxisme, aux yeux de nos auteurs, est la critique « radicale » de la société. Après la première guerre mondiale les penseurs mettent en question le prolétariat et un éventuel rôle émancipatoire. Ils estiment que l'art et l'expérience esthétique peuvent déclore l'obstruction de la société entre le sujet et l'objet, l'idée et la nature. D'après eux, l'art en tant qu'un domaine élevé consiste à développer la possibilité d'une libération.

Le marxisme orthodoxe se considère comme la seule théorie qui arrive à expliquer et à comprendre le capitalisme moderne. Cette explication et compréhension fixent toutes ses analyses sur l'économie. Selon cette conception, l'analyse économique suffit « tout » à expliquer. Ce modèle propose la classe opprimée comme la seule possibilité de résoudre les problèmes sociaux. La dictature de prolétariat est conçue le Dieu incarné qui va décider du jugement dernier. En revanche les théoriciens de Francfort réfutent entièrement ces idées parce qu'ils constatent des autres modèles de compréhension et d'autres façons d'agir. Leurs analyses culturelles et esthétiques ouvrent la voie de différents types de réflexion sociale. Aux yeux de nos penseurs la critique du marxisme n'était pas fautive mais ce qui est faux c'était l'insuffisance du modèle économique pour saisir la logique « spirituelle » du capitalisme. Le capitalisme se reproduit effectivement dans les domaines de la culture. Dans le domaine de la culture, on crée l'illusion que les classes existantes n'existent pas. Le capitalisme rationalise le « comme si » ; c'est-à-dire qu'il dissimule les choses existantes comme si elles n'existaient pas. On fait comme si l'individu est libre lorsqu'il gagne de l'argent. En vérité la liberté et l'économie sont des termes contradictoires. L'économie est un « faire » nécessaire pour survivre mais la liberté est un agir dans la vie. Le discours de l'État de bien-être (Welfare State) crée une fautive image de sécurité et de sérénité. Les critiques des modernistes se focalisent à décrypter les codes du capitalisme. Ces critiques ont pour tâche de comprendre le pouvoir politique dans les appareils idéologiques et culturels comme les médias, la publicité, l'art. Les appareils idéologiques du pouvoir politique transforment l'individu à une psyché unidimensionnelle. Ils éliminent le sujet agissant et objectivent la société au nom du rationnel. Les modernistes insistent sur la

conscience et la psychanalyse afin d'interpréter les psychés unidimensionnelles de l'individu moderne. Cette attitude théorique est une objection radicale au monopole d'explication du marxisme orthodoxe. Ceci crée une nouvelle déclinaison dans la compréhension politique. Dans ce contexte les modernistes contribuent d'une façon prégnante à la critique de la modernité.

Le modernisme apparaît dans des divers courants et dans plusieurs sortes d'art. C'est pourquoi il s'agit de différentes interprétations artistiques parmi les penseurs de l'école de Francfort : Le modernisme consiste aux courants comme le cubisme, le surréalisme, l'expressionnisme, l'avant-gardisme etc. Les intellectuels profitent de ces courants différemment ; alors pour cela il est très difficile de donner une définition claire et nette du modernisme. Au lieu de donner une définition par tâtonnement, on préfère de dévoiler ses dimensions émancipatoires. Il faut comprendre le modernisme dans sa pluralité et ambiguïté. La pluralité et l'ambiguïté ne sont pas des contradictions inhérentes à la structure du modernisme mais au contraire elles sont ses principes constituants. Tous ces courants dits « modernistes » affirment à leur façon que la raison des Lumières détruit l'univers et qu'il faut résister contre cette destruction. Le modernisme est une fuite et une nausée contre la domination du capitalisme. Dans ce mémoire, on essaie d'interroger le regard du marxisme à propos de l'art et de comprendre le rôle de l'art dans la société du point de vue de modernisme. Dans la critique marxiste notre référence est le courant du « réalisme social ». Au cours de la mémoire les idées réalistes sociales de Lukács seront comparées aux les théories modernistes des philosophes de l'école de Francfort. L'œuvre de Franz Kafka constitue notre analyse spécifique afin de saisir les dynamiques internes de ce débat.

## Chapitre I

### Les débats entre le réalisme et l'art avant-garde

#### Section I - Le réalisme et Georg Lukács

Dans cette partie, on essaie de traiter le réalisme social dans le sens général et mettre en question le modernisme et le réalisme social chez Lukács. Lukács, d'abord explique le réalisme social et puis discute le modernisme. Lukács fait des lectures sur Kafka et sur Mann en partant des ses propres théories philosophique. Lukács critique le modernisme dans le contexte de sa théorie.

On peut définir le réalisme social comme la transformation des consciences des hommes ordinaires en dévoilant l'essence avec une approche scientifique. C'est la possibilité de l'action de l'homme. On peut catégoriser le réalisme social en trois points; « la priorité de l'essence et la réalité », « le romantisme révolutionnaire et le type affirmatif comme son processus naturel, et « l'intention et la partialité ». Selon le réalisme social, l'art doit être créateur et répétiteur<sup>41</sup>. Le problème du dévoilement et le reflet de l'essence dans cette théorie montre qu'il y a un lien fondamental avec le positivisme et qu'il identifie l'histoire de la connaissance et de l'histoire du sujet. Le but de l'art est d'aboutir à la connaissance de la réalité en tant que science.

Selon le réalisme social l'essence a une priorité sur la forme. Cela veut dire qu'il possède les éléments idéalistes. L'œuvre doit refléter la réalité directement. Le réalisme social critique l'expressionnisme car il pense que l'expressionnisme déforme la réalité et déchire la totalité dans l'acte artistique. La réalité est la totalité. Et l'expression réaliste est la seule possibilité de cette totalité. La réalité est unique. Et puis, il enveloppe la forme. Le réalisme social refuse la déformation de la réalité par la totalité. Lukács admis lui-même comme une réaliste social. Après une brève

---

<sup>41</sup> Cf. Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, Ankara, BFS yayınları, 1986, p. 143

explication du réalisme social, on essaie maintenant de montrer la compréhension de Lukács du réalisme social et modernisme.

Lukács en évaluant le modernisme, disait que le critère fondamental qui va être la mesure d'évaluation n'est pas le technique de l'œuvre mais la vision du monde de l'écrivain. La vision du monde qui se trouve dans l'œuvre doit être le point focal de la mesure de l'évaluer. D'après Lukács, le style n'est pas une qualité formelle mais c'est l'essence soi-même. L'essence précise la forme.

Lukács traite le problème de psychopathologie dans la littérature moderniste. Celle-ci avait été lui sujet de débat pendant la période de naturalisme. La maladie mentale a été perçue comme une évasion de la monotonie de la vie. Cette maladie est soutenue, en réalité, de l'insipidité du system capitaliste. En outre, c'est une rebelle morale contre le capitalisme.<sup>42</sup>

Lukács signifie abstraitement cette réputation de la réalité comme une fuite de la psychopathologie. D'après lui, la négation de la réalité est complètement une attitude subjective. Cette attitude est insuffisante par essence. Le conflit affiche par le courant moderniste n'a pas un sentiment de perspectif. Les écrivains des réalismes sociaux considèrent la psychopathologie comme un porteur idéologique de l'état historique.

D'après Lukács, le sentiment de « perspective » manque dans le courant moderniste. De l'autre côté, Lukács considère le sentiment de perspective comme un élément très important dans l'œuvre. D'après lui, c'est le perspectif qui détermine l'essence de l'œuvre. Le perspectif constitue la liste d'idée dans l'expression. Il fournit la décomposition des éléments cruciaux et temporaires.

---

<sup>42</sup> Cf. Georg Lukács, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, trad. Cevat Çapan, İstanbul, Payel yayınları, 2000, pp. 33-34

### **Sous-section I - Franz Kafka ou Thomas Mann?**

Lukács discute le modernisme et le réalisme. Il n'y a pas de différences définitives qui séparent les deux d'une façon précise. Il pense que tous les styles ou bien sortent du réalisme ou bien ils s'attachent de manière très importante au réalisme et il donne Kafka comme exemple pour cela. Dans les œuvres Kafka les détails les plus inconvenables semblent vrais. Le détail réaliste est la chose nécessaire pour transmettre une absurdité. D'après lui, Kafka n'est pas un antagoniste du réalisme directement. Dans les œuvres de Kafka la compréhension, la structure et la présentation du sujet sont spécifiées par le processus. Il n'y a pas des pôles extrêmes, ne pas causer la tension avec les passages irritables.

D'après Lukács, le concept du temps du courant moderniste n'est pas tout à fait loin de la vie moderne. Il faut considérer la littérature moderniste comme le résultat des moyens qu'annonce la gravité du monde très moderne au lieu de comprendre la déformation de la réalité. Dans ce contexte, les formes modernistes aussi comme tous les autres formes reflètent la réalité sociale et historique même si celle là est d'une façon déformée.

Les modernistes critiquent le refus de forme, la simplification du thème de la réalité et du style, la tendance d'écrire une fin avec une perspective socialiste du dogmatisme staliniste<sup>43</sup>. Lukács donne raison à une telle critique mais n'est pas d'accord avec la thèse selon laquelle le réalisme social est un obstacle à la liberté de création. Le courant moderniste a une inclination de créer une originalité et une formalité. De l'autre côté, parce qu'il le considère comme une barrière pour la liberté de création. D'après Lukács, le courant moderniste a une tendance de créer une nouveauté formelle et une originalité empruntée. Par rapport à cela apparaît un dogmatisme subjectif.

---

<sup>43</sup> Cf. Georg Lukács, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, trad. Cevat Çapan, İstanbul, Payel yayınları, 2000, p. 56

Il y a des différences entre les courants réalistes et les modernistes. Et ces différences ne sont pas des différences si faciles. Aussi il y a des contradictions entre eux. L'exemple le plus précis de ceci est la polarisation d'essence et de forme.

D'après Lukács, les modernistes utilisent le temps pour donner la réalité directement. Par ailleurs, les réalistes l'utilisent plutôt dans leurs romans pour définir les héros précis. Ici, il y a une différence précise : Les écrivains modernistes donnent une image courbée de la réalité en considérant la vie subjective équivalente avec la réalité elle-même. En ce cas, les réalistes avec leur neutralité considèrent la vie moderne en la plaçant dans un cadre large, dans une totalité plus grande et plus objective<sup>44</sup>.

La donation du détail du courant moderniste provoque un n'importe comment et celui-ci cause le naturalisme. Lukács trouve ce problème compliqué chez Kafka. Il dit que Kafka est sélectif au sujet du détail et du non-naturel<sup>45</sup>. Il n'est pas différent d'un écrivain réaliste d'après l'utilisation du détail d'une façon formel. Sa différence avec un écrivain réaliste apparaît par rapport aux principes qui définissent l'élection et le rang des détails. Ces principes sont la croyance à une puissance transcendante. (Néant) C'est pourquoi les allégories nihilistes abîment l'unité artistique.

Les illusions créées par Kafka sont les illusions de la vie bourgeoise. D'après lui, la vie elle-même est irréaliste au monde. L'unité du monde s'est brisée. La réduction des gens à l'objet par le capitalisme impérialiste fait peur. La vie subjective devient un être objectif. Lukács sépare Kafka des autres écrivains modernistes. D'après son style d'art il le considère de la même classe d'après sa façon de montrer la vie. Ceci est une allégorie du nihilisme transcendant<sup>46</sup>.

D'après Lukács, le réalisme social a pour but de surpasser le chaos et la nausée. Au courant modernisme qui considère le monde comme chaos n'a pas un perspectif social humaniste. Par rapport à cela, les réalistes sociaux disent que la littérature moderniste est dans un obstacle et a un bizarre et controversé bigoterie.

---

<sup>44</sup> Cf. Georg Lukács, *Ibid.*, p. 58

<sup>45</sup> Cf. Georg Lukács, *Ibid.*, p. 58

<sup>46</sup> Cf. Georg Lukács, *Ibid.*, p. 59

Selon Lukács les modernistes ne peuvent pas trouver une réponse à l'absurdité des événements. La nausée est le produit de la vie du monde extérieur. Il est subjectif par rapport à son essence. Et le chaos est le résultat de la nausée. Aussi la nausée est le produit de la vie l'homme à ce cas accepte la nausée et le chaos comme un destin.

Lukács pose les concepts de dialectique de « l'homme en tant qu'un individu » et « l'homme en tant qu'un être social » à la discussion de l'homme du détail. Il y a les conflits et les tensions qui se trouvent à l'homme et à ce qui est social au réalisme social. Là c'est ce qu'on discute est la différenciation de ce qu'est « normal » et ce qu'est « déformée »<sup>47</sup>. Selon Lukács, l'administration de l'art qui rétrograde la dialectique de la totalité dans la vie de l'homme à la relation entre la société et l'homme en tombant à l'aléatoire naturaliste ne peut pas découvrir la déformation. D'après Lukács, l'incapacité de voir la déformation à l'art prouve que le courant modernisme est incongru à l'art. Selon Lukács, le courant modernisme est manqué devant la réalité.

Lukács considère Kafka comme un exemple des écrivains modernes qui ne sait quoi faire en face d'une nausée furieuse et effrayante. Il a trouvé une méthode directe et simple pour expédier la vie principale. Selon Lukács, dans un essai l'essence précède la forme : La forme doit être toujours secondaire. Dans ce cas, Lukács considère Kafka avec les grands écrivains réalistes. En même temps, on peut l'accepter comme un des grands écrivains grâce à la méthode de parler d'une manière concrète la nouveauté du monde.

D'après Lukács, le sujet principal de Kafka est le mal du monde capitaliste et la faiblesse de l'homme. Le monde lequel a rendu enfer n'est pas le monde fasciste mais le monde de l'Empire des Habsbourg. Cette spectrale et indevinable nausée est le plus convenable contenu du monde intemporel et anhistorique.

D'après Lukács, les écrivains modernistes ayant but de discuter l'image de ce qui est intemporel et anhistorique, font des essais formels mais en faisant cela, ils les rendent à une forme énigmatiques et ne parlent pas de tous. Par contre, la crédibilité de Kafka ne cache pas la qualification allégorique. Lukács qualifie la puissance

---

<sup>47</sup> Cf. Georg Lukács, *Ibid.*, p. 84

d'association de Kafka comme extraordinaire. Les détails ont une réalité qui surpasse soi-même. Aussi il fait cela avec une stylisation intemporelle. Tout cela suggère la phase complémentaire du développement de l'impérialisme. La différence de Kafka avec le réalisme est qu'il n'y a pas une intersection entre la vie individuelle et sociale en discutant les détails. L'augmentation de la puissance d'association de ses détails dans ses œuvres cause l'approfondissement de la falaise et l'espace allégorique entre le sens et l'être marqué.

Lukács compare Kafka et Mann. Dans le monde de Mann il ne s'agit pas de l'intention de transcendance. Dans ses œuvres l'espace et le temps et tous les détails sont liés à des faits historiques et sociaux. Mann raconte son perspectif socialiste avec sa simplicité elle-même. La raison principale de son perspectif déterminé est son accordance entre les dimensions de l'art. Le monde tracé par Mann est le monde où on vit. Il donne place aux détails mais fait cela sans être naturaliste « *Il montre la difformité comme est, en recherchant ses sources concrètes* »<sup>48</sup>. Lukács dit que : « *La nausée doit être considéré comme un concept concret ou doit surpasser? Le considérer une réaction entre les diverses réactions ou un facteur. Ce qui est important est que l'homme ne sauve pas du monde où il vit au monde abstrait(...) L'homme est une victime contre les forces supérieures incompréhensibles ou un membre qui joue le rôle même petit pour le changement et l'avancement de la communauté* »<sup>49</sup>.

Le dilemme de l'art moderniste est le conflit entre le but individuel et l'urgence objective. L'art moderniste en but de révolter contre le capitalisme contredisant à l'esthétisme est directement révolte à l'art. Lukács affirme que l'art moderniste aboute au nihilisme. Lukács pense que l'art moderniste a l'intention de créer une fausse objectivité pourtant cet intention donne lieu à la perte d'association créative. La littérature confère un domaine de vérité subjective pour cette vie nihiliste. La crise de la nausée moderne rend indispensable la critique. Lukács soutient que la littérature est privée d'une telle puissance de critique car elle ne fait qu'accepter ou refuser cette nausée.

---

<sup>48</sup> Georg Lukács, *Ibid.*, p. 89

<sup>49</sup> Georg Lukács, *Ibid.*, p. 90



Lukács dernièrement résume ce qui est à la côté du modernisme ou du réalisme critique: « *Le dilemme réelle de notre siècle n'est pas le conflit entre le capitalisme et socialisme mais est le conflit entre la paix et la guerre. La première mission de l'intellectuel bourgeois est à adhérer à l'effort délivrance de l'humanité soi-même en refusant la nausée fataliste qui devient universel au lieu de réaliser la phase socialiste. L'écrivain bourgeois étant confronte a un tel choix se trouve dans une situation meilleure qu'autrefois de trouver une solution au dilemme où se trouve aujourd'hui. Le problème est de faire un choix entre les modernistes séduisants à l'égard d'esthétique mais dégénère et le réalisme positif critique. Et ce choix sera entre Kafka et Mann* »<sup>50</sup>.

## **Section II - La théorie avant-garde**

Dans cette partie, on va définir la théorie d'art avant-garde, discuter ses particularités.

La théorie avant-garde a commencé comme un courant de l'effort d'être autonome en se débarrassant au mandat de l'église et du palais. En suite, elle est intervenue à la culture de masse et de marché. Le problème d'autonomie à l'art est remonté au sommet au début du XX<sup>ème</sup> siècle avec l'esthétisme et le symbolisme. Dans le domaine de l'art avant-garde le contenu se transforme à la forme. Dans ce contexte, l'art présente soi-même avec sa forme et ses institutions.

Premièrement, l'art avant-garde est de créer une impression de choc au récepteur. Deuxièmement, l'art avant-garde attribue une importance à la forme. Dans la II<sup>ème</sup> moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, avec la consolidation de la souveraineté politique de la bourgeoisie, la dialectique de forme-contenu dans l'art prévaut au côté de forme. Les moyens d'art anéantissent complètement la catégorie de contenu. Et celui-ci

---

<sup>50</sup> Georg Lukács, *Ibid.*, p. 103

rappelle cette thèse d'Adorno : « *La clé du contenu de tout sort d'art se trouve à sa technique* »<sup>51</sup>. La raison de la formulation de cette thèse est encore accentuer la forme dans le problème de forme et contenu.

L'art avec les courants d'avant-garde historique commence à critiquer soi-même et non plus les écoles d'art antérieures à lui. L'art en tant qu'une institution et son progrès à la société bourgeoise sont critiqués. Ici, l'art avant-garde s'oppose même à l'appareil de distribution à laquelle l'art est dépendant et même au statut d'autonomie à la société bourgeoise. L'autocritique faite par l'art permet la compréhension objective relative aux précédents. Le principe de l'art, se forme par les conditions de la période, mais celui-ci ne peut pas être compté comme une valeur de vérité concernant toutes les périodes. Parler de la totalité de la période du progrès obtient une clarté seulement avec la phase d'autocritique. Et ce principe de progrès de peut être réalisé que par l'arrachement de l'art de la pratique de la vie réelle de la société bourgeoise et s'il se transforme une expérience la chose pour soi.

### **Sous-section I - Le Problème de l'autonomie de l'art**

L'avant-garde en définissant l'art de la société bourgeoise utilise la catégorie de l'autonomie. En dépit de cela, comme cette catégorie ne déroule pas la détermination sociale cause une déformation idéologique. En parlant de l'autonomie de l'art on peut traiter ses deux définitions. L'une des deux est « l'art pour l'art » et l'autre est « la compréhension positiviste montrant l'autonomie seulement comme l'idée subjective du producteur de l'art ».

On discute le problème de l'autonomie comme on a défini dès le début sur deux principaux thèmes. Le premier est la rupture du lien de l'art avec la pratique de vie vécue et le deuxième s'il y a ou non un lien entre cette période et l'indétermination des conditions historiques.

En discutant l'autonomie de l'art, on traite ses catégories de fonction, de production, de réception. Par exemple, l'art du moyen âge a la fonction de l'objet de

---

<sup>51</sup> Adorno cité par Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, trad. Erol Özbek, İstanbul, İletişim yayınları, 2004, p. 59

culte. Au Moyen-Âge, la production artistique est collective et anonyme. Sa manière de recevoir aussi se transforme collectivement à un établissement. De l'autre côté, l'art du palais a une fonction précise, définitivement, représentante, et fait partie de la vie de la société du palais. Le producteur devient l'individu – non une collectivité. La réception est encore collective mais le contenu de l'acte n'est plus religieux mais elle socialise. Dans l'art bourgeois, la fonction est la description de l'aperception de la bourgeoisie elle-même. La production et la réception sont individuelles<sup>52</sup>.

Les courants d'avant-garde en Europe peuvent être considérés comme une ruée à la société bourgeoise. Cette ruée n'a pas la forme de l'art mais l'institution de l'art qui n'a pas gardé un rapport avec la vie pratique. Les avant-gardistes demandent que l'art devienne pratique mais celui-ci ne porte pas une obligation à se transformer le contenu social. Les avant-gardistes défendent l'opinion qu'à la société bourgeoise la particularité dominante de l'art est sa distance de la pratique de vie. La raison de cet éloignement est que l'esthétisme se transforme à un élément qui définit l'art étant une institution et sa transformation au contenu de l'œuvre. Les avant-gardistes donnent raison aux élitistes qui refusent le monde et la rationalité instrumentale. Leurs différences sont la recherche d'une nouvelle pratique de vie dont la fondation s'appuie à l'art. C'est pourquoi l'esthétisme devient la chose nécessaire pour l'avant-garde.

L'œuvre d'art peut se définir généralement comme l'unité de l'universel avec le particulier. Cette unité est médiante à l'œuvre avant-garde. Par ailleurs, dans les œuvres d'art réaliste cette unité est immédiate. Ce qui crée cette unité est le récepteur. Même dans les places où l'art est en discordance et disharmonie il y a une harmonie. Grâce à cette unité existe aussi l'harmonie. Les œuvres avant-garde ne nient pas tout à fait cette unité. Ils nient une sorte d'unité spécifique. L'œuvre d'art, à lui seul, n'est pas un objet de critique. Si et seulement si l'œuvre d'art appartient à une institution, il peut être un objet de critique.

Adorno dans *La Théorie Esthétique* prétend que l'art peut être compris sous de l'art moderne. Au centre de la théorie de l'art moderne d'Adorno trouve la

---

<sup>52</sup> Cf. Peter Bürger, *Ibid.*, pp. 101-102

catégorie « *nouveau* »<sup>53</sup>. Il y a déjà aussi le concept « nouveau » dans les traditions antérieures d'art mais ce « nouveau » s'exprime la rupture de la tradition non le progrès des théories. Et avec cela, toute la tradition d'art est niée.

## Chapitre II

### **Les débats autour de l'art de l'École de Francfort : E. Bloch-G. Lukács -T. Adorno**

Dans cette partie, on va problématiser des discussions théoriques traités par les philosophes de l'école Francfort sur les débats du réalisme et du modernisme. Ils s'appuient à la discussion faite hors de l'expressionnisme d'Ernst Bloch en 1938 avec George Lukács. À l'article écrit par Bloch défendant l'expressionnisme Lukács a répondu en écrivant un article de polémique contre lui. Plus tard, Adorno, W. Benjamin, B. Brecht et les autres philosophes de l'école ont aussi participé à ce débat. On parle de Bloch, Lukács et Adorno.

Les expressionnistes ont montré l'activité principalement entre les années 1906 et 1920, et puis, ceux qui occupent des arts visuels, de la musique et de la littérature ont participé à eux. Ils ont montré l'activité jusqu'à 1930 mais en réalité, l'expressionnisme est un courant relatif aux années antérieures de la première guerre mondiale. S'il faut élargir un peu la frontière de l'expressionnisme; *Les jours derniers de l'humanité*<sup>54</sup> de Karl Kraus et les premiers œuvres de Bertolt Brecht aussi peuvent être compris dans ce courant. Le plus important événement qui a épuisé la longévité de ce courant est la première guerre mondiale. « La Ligue des Nations » a été un rêve d'humanité tout neuf pour eux mais l'insuccès de ce rêve les ont déçus. D'ailleurs, l'apparition des courants plus radicaux comme le dadaïsme et le

---

<sup>53</sup> Cf. Peter Bürger, *Ibid.*, p. 119

<sup>54</sup> Cf. textes réunis par Fredric Jameson, *Estetik ve Politika*, trad. Ünsal Oskay, İstanbul, Eleştiri yayınevi, 1985, p. 12

surréalisme a affaibli ce courant. Pour l'expressionnisme on peut dire qu'il est un courant initial et inoubliable qui s'est présenté en Allemagne.

Le caractère le plus important de l'expressionnisme d'après Bloch est les routines schématiques qui réduisent la valeur de l'art et la secousse du fond de l'académisme. Il tire l'attention grâce à cette analyse formelle au fait de l'homme et son existence. D'après lui, l'expressionnisme est un fait neuf et imprévisible. Mais on ne peut pas dire qu'il n'a pas un rapport avec aucune tradition ou qu'il ne peut pas s'associer avec aucun courant au passé. Il a des traits communs avec le Baroque, et l'art primitif. Il est un courant qui examine le passé et qui est la réminiscence. « *Son passé littéraire peut être prolongé jusqu'au courant « Sturm und Drang » des 1770* »<sup>55</sup>. Bloch en même temps n'accepte pas que l'expressionnisme est un courant orgueilleux et réifié aux hommes quelconques. L'expressionnisme a introduit dans le soulagement pointu de l'art nouveau décoratif nordique et ils commentent cet art comme une sorte de gothique tradition secrète.

L'article que Bloch a écrit sur l'art de peinture fait commencer la discussion. (Tandis que l'esthétique de Lukács est plus faible dans ce domaine). Il a touché aux produits plus riches et permanents de l'expressionnisme et il a fait une ruée contre Lukács. Bloch, dit que Lukács ne mentionne aucun nom des peintres expressionnistes. Qu'il n'a pas fait une recherche à lui-même, même au sujet du œuvres modernes du géant de musique Schönberg. Il a développé son point de critique sur la littérature mais il a négligé que le principal domaine de l'expressionnisme, était la peinture. En outre, Bloch accuse Lukács de critiquer en utilisant les sources secondaires et compétentes. Lukács interprète les œuvres des peintres expressionnistes comme la dégénération de l'Ouest. Il dit que le contenu de ces œuvres est vide, eux-mêmes ne portent pas une valeur essentielle, seulement portent une valeur d'une manière subjective et qui ont des détails superficiels.

Bloch dit que l'expressionnisme s'oppose à la guerre impérialiste et par rapport à cela qu'il est idéologiquement à la ligne juste, et dit que la bourgeoisie traîne dans la résolution et la catastrophe et aussi le prolétariat est dans un période de passage

---

<sup>55</sup> textes réunis par Fredric Jameson, *Estetik ve Politika*, trad. Ünsal Oskay, İstanbul, Eleştiri yayınevi, 1985, p. 28

non développée. Il a essayé de subvenir aux critiques d'élitisme et de nihilisme culturel dirigés par ce courant en exprimant la volonté de ne pas se rompre à la ligne populaire et traditionnelle dans les travaux d'art et de décoration et avec l'humanisme implicite se trouvant au profond de ce courant. Lukács ne les a pas répondus.

D'après Lukács, la raison de la grandeur de leurs contenus et de leurs profondeurs des écrivains réalistes est la mise en évidence nettement la vérité de la grandeur des faites. Ce qui est important d'après lui est en traitant le problème, de traiter les catégories d'esprit et de sensibles dans une totalité<sup>56</sup>. L'essence du problème est de comprendre justement l'unité de la dialectique d'apparence et d'essence. Lukács conçoit sa thèse en donnant l'exemple sur deux écrivains de littérature. Il compare le raffinement bourgeois de Thomas Mann avec le surréalisme de Joyce. Il trouve dans tous les deux écrivains les reflets de la vie de décomposition, existant au siècle d'impérialisme, de la discontinuité, de rupture et de fendues. Il critique aussi la thèse appartenant à Bloch d'après ce point: il voit l'idée à l'esprit de l'homme moderne étant une et même chose directement avec la réalité. Dans ce contexte, l'image de la réalité et la réalité elle-même sont considérées comme une et même chose et cela est aussi une erreur<sup>57</sup>. Bloch fait la même chose à l'art comme les expressionnistes et les surréalistes.

Un autre point que Lukács critique chez Bloch est l'importance principale donnée par lui à la technique de montage. D'après Bloch, les grands écrivains de son temps viennent d'un passe expressionniste. Ces groupes aussi ont formé leurs œuvres grâce à la technique de montage. D'après Lukács, Bloch n'a pas admis une place sérieuse aux écrivains réalistes à sa critique littéraire.

Lukács continue à critiquer Bloch via Thomas Mann. Mann a des thèmes modernes comme Joyce. Par contre, il n'utilise pas la technique de montage. Car il est un vrai réaliste. Un écrivain réaliste sait que les expériences, les sentiments, les idées étant dans toutes les parties de la vie sont le compassant total de la réalité. Lukács trouve Mann très réussi d'après sa mise en évidence nettement de la vie bourgeoise et la critique de cela.

---

<sup>56</sup> Cf. textes réunis par Fredric Jameson, *Ibid.* , p. 13

<sup>57</sup> Cf. textes réunis par Fredric Jameson, *Ibid.* , p. 42

Lukács reproche les romantiques comme morbide ; il accuse les expressions d'être des morbides incurables. Premièrement, Lukács accuse la littérature avant-garde de détacher la vie de la réalité. C'est pourquoi elle considère la vie comme un perspectif limité et elle a une attitude subjective. En revanche, selon Lukács le réalisme social a un perspectif étendu les hommes et la société à la vie. En outre, Lukács pense que l'avant-garde est incompréhensible puisqu'il reste subjectif. Deuxièmement, Lukács accuse la littérature l'avant-garde qui utilise la technique de montage car il l'identifie à un monologue interne et fragmenté<sup>58</sup>. Ces techniques expriment un formalisme. D'après Lukács, la littérature avant-garde ignore la réalité sociale.

Lukács critique la littérature moderniste à cause de la faute de son ontologie. Il pense que l'individu moderne dans la littérature moderniste est seul et asocial. Pourtant Lukács a tort de ne pas comprendre l'individualité comme une médiation sociale et historique. La solitude des individus dans la société consiste à des éléments résistances et révolutionnaires.

Lukács écrit les critiques du politique rigide sur l'expressionnisme. D'après Lukács, la contradiction politique dans l'Allemagne de Wilhelm donne lieu au chaos du monde philosophique. C'est pourquoi, l'expressionnisme prend une importance. Pour Lukács, l'expressionnisme est une mythologie irrationaliste<sup>59</sup>. D'après lui, l'expressionnisme ne saisit pas l'essence de la réalité. Seulement, les expressionnistes manifestent leurs passions individuelles. Les expressionnistes s'opposent à la guerre. Mais ils ne s'opposent pas à la domination bourgeoise et ils n'ont pas une conscience de classe. Pour lui, les expressionnistes ne peuvent pas critiquer la bourgeoisie impérialiste. De plus, ils se considèrent comme l'avant-garde de la bourgeoisie. C'est pourquoi, Lukács accuse les expressionnistes d'être fascistes et décadents.

Lukács traite la philosophie moderniste comme un mode de pensée « irrationnelle ». Alors celui-ci est représenté dans le domaine politique par les courants fascistes et réactionnaires. Adorno pense que la critique faite par Lukács

<sup>58</sup> Cf. textes réunis par Fredric Jameson, *Ibid.*, p. 85

<sup>59</sup> Cf. textes réunis par Fredric Jameson, *Ibid.*, p. 19

échappe la réification dans la vie. Lukács, aux yeux d'Adorno, fait une critique soi-disant « radicale » mais il profite de tous les clichés de la pensée bourgeoise. Adorno conçoit que la connaissance acquise par l'art ne peut pas être identique à celle de la science ; l'art produit ses connaissances grâce au style, à la forme et à la technique. Or, Lukács ne perçoit pas cette différence entre la science et l'art. Au contraire, il accuse l'art moderne de donner beaucoup d'importance au style. Lukács ne voit pas dans la différence de l'art et de la science que l'art est une entité instable et interchangeable. Le phénomène empirique dans le domaine d'art gagne un sens objectif avec le but subjectif et les intentions.

Lukács est contre de l'utilisation des concepts l'image et l'essence dans le domaine esthétique car il les trouve idéalistes. On pense que Lukács a tort d'avoir supposé que les catégories esthétiques et le monde soient « un » et « identique ». C'est entièrement faux. Ces deux domaines sont très différents. Sans doute, l'art gagne une existence dans le monde réel. Ces domaines s'attachent entre eux ; mais l'art est une antithèse du monde réel. Elle a une fonction en tant qu'une antithèse. Le contenu de l'œuvre d'art n'est pas la même chose avec le contenu de la réalité sociale. L'art reproduit le monde réel, mais elle n'a pas la réalité immédiate du monde. La réalité existentielle de l'art est différente de la réalité empirique. L'image et l'essence consiste de l'œuvre d'art<sup>60</sup>. Mais, cela ne montre pas ce qu'il est idéaliste. Lukács critique les artistes d'avoir adopté la philosophie l'idéaliste. Mais le contenu de leur œuvre ne s'attache pas à la philosophie l'idéaliste. Si le devoir de l'art est d'être l'art, celui-ci doit avoir l'essence et l'image des réalités<sup>61</sup>.

L'art ne doit pas accepter les objets empiriques tels qu'ils sont au contraire il doit poser ses lois. C'est-à-dire que l'art doit être autonome. De plus, l'art ne doit pas répercuter la réalité comme un appareil de photo. Il doit contempler le mystère de la vérité. Celui-ci n'est possible qu'à travers l'autonomie de l'art. L'art est la conscience négative du monde actuel. On entend par cette conscience négative, la prise d'une distance esthétique contre l'existence empirique. Alors, l'existence ne refuse pas l'existence empirique mais grâce à cette distance, l'art devient art, il crée des œuvres. Cette distance constitue la conscience négative de l'art.

---

<sup>60</sup> Cf. textes réunis par Fredric Jameson, *Ibid.*, p. 41

<sup>61</sup> Cf. textes réunis par Fredric Jameson, *Ibid.*, pp. 241-242



Lukács, en raison de sa fidélité au réalisme, critique les œuvres avant-gardistes et les accuse d'être décadents. Et Adorno, élève l'avant-garde au niveau d'une norme historique et accuse le réalisme de la réaction. Pour lui, le réalisme bourgeois peut être possible même au vingtième siècle. D'après Adorno, les œuvres avant-gardistes sont le seul port du monde moderne à se réfugier. Adorno considère l'œuvre avant-gardiste comme un antidote de la société tardive capitaliste. Par contre ; d'après Lukács, la réification définie par l'art avant-garde est une définition de l'intellectualité bourgeoise et ne porte pas des valeurs pour la transformation de la société socialiste. D'après Adorno, l'art réaliste ne s'arrête pas seulement mais en même temps sa particularité idéologique est imprécise. Les œuvres réalistes, au lieu de discuter des contradictions de la société, créent même en raison de sa forme, une illusion entière du monde.

Ces deux théories de culture s'affrontent d'une manière antagoniste. D'après Adorno le capitalisme tardif a obtenu la stabilité et les espoirs attachés au socialisme se sont terminés avec l'insuccès. Dans ce contexte, l'art avant-gardiste est une révolte radicale contre les conciliations fausses. Le réalisme social, aux yeux de Lukács, est la seule forme légitimement historique. Lukács accepte que l'avant-garde soit une révolte mais il pense que cette révolte est abstraite et manque de la perspective historique<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> Cf. Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, trad. Erol Özbek, İstanbul, İletişim yayınları, 2004, p. 165

### Chapitre III

#### Kafka et le Modernisme

##### Section I - Kafka et son œuvre

Dans les œuvres de Kafka, le monde réel et le monde imaginaire ne sont pas très différents. Dans les romans de Kafka, il s'agit d'une description de la perte de l'humanité et de la nausée. Les caractères sont réifiés dans le monde. Kafka est à la recherche d'une lumière dans ce monde-ci qui est la cause de la réification<sup>63</sup>.

D'après Benjamin, aucun caractère des œuvres de Kafka n'a une place stable ou une silhouette invariable<sup>64</sup>. Tous représentent le commencement d'une période longue et fatiguée. L'un des faits dans les œuvres de Kafka est le fait d'aliénation. Cette aliénation est l'aliénation de l'homme à son corps-même et au monde. Son corps est presque son ennemi. Étant étranger de l'homme devient presque son maître.

Dans les traités de Kafka, il y a des différents commentaires; un des ceux-ci est l'effort de comprendre Kafka d'après la théologie sur le mysticisme juif. L'autre est celui du marxisme qui commente Kafka non comme un socialiste mais comme une révolte bourgeoise en train d'être démolie dans un pessimisme. Une autre catégorie est de lire Kafka d'après l'existentialisme. Cette dernière interprétation apporte à Kafka une perspective psychoanalytique. La multitude des interprétations sur Kafka vient de la richesse de sa littérature. La raison des interprétations venant de différents courants est que ses romans sont des œuvres fermés. Ces œuvres fermés forment un domaine l'ouvert à chaque l'interprétation. Un tel hermétisme forme un domaine ouvert à toute sorte de commentaire. Tous ces efforts de compréhensions

---

<sup>63</sup> Cf. Roger Garaudy, *Esthétique et invention du futur*, Paris, Union Générale d'éditions, 1968, p. 333

<sup>64</sup> Cf. Walter Benjamin, *Œuvres II*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz & Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 420

sont une des escales qui vont à la vérité de Kafka mais aucune des celles-ci ne peut être la vérité elle-même toute seule<sup>65</sup>.

Kafka quitte les désespoirs et les valeurs. Mais on ne sait pas qu'il soit existentialiste. Au contraire le but de Kafka est de s'enraciner au monde et il attache une importance seulement à ce grand but. Cela ne sera pas vrai de qualifier Kafka comme un écrivain obscur. En réalité, il veut s'intégrer avec l'idée d'un homme heureux, sain, et normal. Il a une utopie positive concernant l'homme. C'est sa nostalgie. Mais il ne sait pas réaliser cette nostalgie. Mais, la réalisation d'une telle nostalgie est une énigme.

Adorno pense que Kafka ne fait pas part du courant existentialiste. Cette interprétation est une interprétation simple pour comprendre Kafka. Adorno apprécie Kafka en tant qu'un écrivain qui s'exprime dans les problèmes de l'existentialisme. Adorno s'oppose à la préposition de l'existentialisme que l'homme a perdu son salut, que sa vie est obscure exposée au néant.<sup>66</sup> En sortant de ces thèses, il prétend que Kafka n'est pas compris. L'appréciation de Kafka comme un existentialiste sera une simple réduction. Il faut le traiter dans une catégorie différente comme il est un artiste extraordinaire. Le commentaire de ses œuvres est difficile d'après Adorno. Ces œuvres invitent le lecteur à faire des commentaires mais en même temps ne les acceptent pas. Selon Benjamin la particularité des œuvres kafkaesque est « parabolique ». Son style donne lieu au malaise dans la relation entre le lecteur et l'œuvre. C'est pourquoi ses œuvres sont difficiles. Et cela rend difficile sa lecture. Adorno soutient à propos des œuvres de Kafka que : *« C'est en raison de ce principe que le surréalisme peut à juste titre se réclamer de lui. Il est Turandot faite écriture. Le lecteur qui s'en rend compte sans prendre la fuite doit payer de sa personne, ou plutôt essayer d'enfoncer le mur la tête première, au risque de connaître la même sorte que ses prédécesseurs. Loin d'avoir un effet dissuasif, leur sort ne fait qu'en augmenter l'attrait, de la même façon que dans le conte. Tant que le mot de l'énigme n'a pas été trouvé, le lecteur n'est pas quitte »*<sup>67</sup>.

<sup>65</sup> Cf. Roger Garaudy, *Esthétique et invention du futur*, Paris, Union Générale d'éditions, 1968, pp. 334-335

<sup>66</sup> Cf. Theodor W. Adorno, *Prismes*, trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 2003, p. 258

<sup>67</sup> Theodor W. Adorno, *Ibid.*, p. 259

Benjamin dit que si on lit les œuvres de Kafka avec une méthode surnaturelle cela sera une lecture fautive. Ainsi il pense que des approches psychanalytiques ou théologiques manquent le point fondamental de son roman. Il est plus convenant de préciser des motifs spéculatifs au lieu de faire des établissements de ses motifs dans ses passages.

Parmi les critiques de Kafka, on considère son expérience comme une expérience psychologique et dans ces critiques on précise que Kafka a une mentalité paranoïaque. Adorno traite ce critique comme un commentaire exagéré. Adorno traite ces commentaires psychologiques sur Freud, et il défend qu'il ne serait pas juste de lire Kafka sur ce commentaire : « (...) *selon la quelle tout chez lui pourrait être interprété par la psychanalyse, sauf que cette interprétation en appellerait alors d'autres ad indefinitum-pas plus que la morgue pleine d'onction, la résistance idéologique la plus récente au matérialisme, de tels jugements ne doivent induire à affirmer que Kafka n'a rien à voir avec Freud. La profondeur dont le crédit aurait peu d'envergure si elle reniait les réalités souterraines. La conception de la hiérarchie ne diffère guère chez Kafka et chez Freud* »<sup>68</sup>.

Adorno pense que les œuvres de Kafka montrent par excellence l'expérience du choc et il le considère être surréaliste. Adorno ne trouve pas une ressemblance entre le surréalisme kafkaïen et la théorie psychologique du rêve : « *Les créations des surréalistes ne sont guère que des analogons du rêve, dans la mesure où elles invalident la logique habituelle et les règles du jeu de l'existence empirique, tout en respectant néanmoins les choses isolées, éclatées, et même en rapprochant tout leur contenu, et tout particulièrement leur contenu humain de la forme des choses. On démolit, on regroupe autrement, mais on ne supprime pas. Bien sûr, le rêve ne procède pas autrement, mais le monde des choses y apparaît malgré tout incomparablement plus voilé, moins posé comme réalité concrète que dans le surréalisme, où l'art vient ébranler l'art. Le sujet, qui opère bien plus ouvertement et plus librement dans le surréalisme que dans les rêves, emploie justement son énergie à se supprimer lui-même, ce qui dans le rêve n'exige aucune énergie ; mais par là tout devient pour ainsi dire plus objectif que dans le rêve, où le sujet, absent au départ, reste en coulisses pour investir tout ce qu'il rencontre et lui donner d'autres*

---

<sup>68</sup> Theodor W. Adorno, *Ibid.*, p. 264

*couleurs... Ce n'est pas l'en-soi de l'inconscient qui apparaît dans le monde en ruine des surréalistes. Si on mesurait leurs symboles selon leur rapport à l'inconscient, ils se révéleraient bien trop rationalistes. Ce genre décryptage, s'il se contentait de ramener la richesse foisonnante du surréalisme, à quelques catégories bien insuffisantes comme le complexe d'Œdipe (...) »<sup>69</sup> C'est pourquoi Adorno ne pense pas que les romans de Kafka sont psychologiques. Ils sont surréalistes.*

Il y a des héros faibles chez Kafka. Dans ses œuvres il y a toujours des individus qui écrasés par le capitalisme. Adorno dit que ses œuvres sont des décodeurs du capitalisme. Les œuvres de Kafka passent dans les secteurs implicites. Car il y a beaucoup d'éléments imaginaires. Adorno estime les œuvres de Kafka comme l'image de la modernité infantine : « (...) *Il a saisi l'image de ce qui révèle l'histoire aux enfants, qui ont affaire aux déchets du monde historique : l'image de la modernité infantin* »<sup>70</sup>.

Dans le monde que le roman de Kafka crée, les individus sont décrits comme inhumain, réifié et comme une partie d'une machine adaptée aux ordres de l'esprit rationnel<sup>71</sup>. Dans cette société anonyme et divisée selon les classes, l'homme perdant sa personnalité est déshumanisé. Tous les domaines où il va prétendre d'être comme soi-même sont limités, même anéanti par la société, et il tombe dans une situation inhumaine. Et c'est pour cela que les héros de Kafka s'animalisent.

Kafka proteste l'Empire des Habsbourg. En même, son critique est intemporel. Selon lui, les hommes s'exploitent et s'écrasent par la société. Ce que Kafka veut exprimer est la désespérance de l'homme. Mais il ne montre pas une proposition pour la solution de cette désespérance car il est artiste. Il n'a pas un souci d'être politique seulement, il secoue le lecteur avec les chocs créés dans ses romans. Dans ce contexte, on peut le traiter comme un artiste d'avant-garde car même l'avant-garde veut faire exactement la même chose à l'art. Au lieu de donner des messages politiques et d'écrire une bonne fin, c'est une méthode plus efficace de secouer le lecteur et de faire penser avec l'impression instantanée du choc vécu.

<sup>69</sup> Theodor W. Adorno, *Notes sur la Littérature*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1974, p. 66

<sup>70</sup> Theodor W. Adorno, *Prismes*, trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 2003, p. 273

<sup>71</sup> Cf. Roger Garaudy, *Esthétique et invention du futur*, Paris, Union Générale d'éditions, 1968, p. 336

Selon Adorno, Kafka détache ses œuvres de l'histoire. A cause de la première guerre, l'œuvre kafkaïen ne profite d'une historicité et cette guerre provoque chez lui l'ennui. Cet ennui approche Kafka à l'expressionnisme. Les douleurs après la première guerre mondiale apportent Kafka dans une situation détachée de l'histoire et ses œuvres parviennent à un contexte expressionniste. Il a une compréhension de la subjectivité différente et insouciant. Son intérieur vit si et seulement si son extérieur devient extrinsèque. Adorno contrairement à Benjamin traite Kafka comme « hétéïrique\* »: « *Il est tout sauf hétéïrique. La suspension des règles de la société patriarcale en révèle le secret, celui d'une répression direct, barbare* »<sup>72</sup>.

Dans les œuvres de Kafka se trouvent les uns dans l'autres; le révolte et la croyance, la soumission et la nausée, la négation et la nostalgie, l'absurdité et le problème<sup>73</sup>. Ce rencontre et ce conflit assure un caractère dialectique à ses œuvres et ses œuvres portent au dos la société avec ses problèmes particuliers et universels.

Dans cette indécision, l'individu essaie de trouver une place à lui-même à la vie. Dans les romans, les hommes luttent contre beaucoup de chose. Mais la fin de la guerre est indéfinie et l'individu est désespéré. L'individu cherche un abri dans cette lutte ; le soi de l'individu devient son abri.

Le monde kafkaïen n'est pas un monde que l'humanité est en train de vivre : L'Intérieur de l'individu est en fait une représentation de l'image catastrophique du monde actuel. Le monde est un espace négatif chez Kafka. Il n'a pas des grandes assertions comme lutter contre le monde de négation mais il a un but de le montrer. Kafka est le témoin en face de l'histoire. Il n'est pas un révolutionnaire par ailleurs, il est stimulant. Son œuvre n'est ni un producteur d'utopie ni la copie du monde. Kafka montre seulement la situation du monde.

La relation de Kafka avec la croyance religieuse est compliquée. Il est détaché de la croyance mais comme il traite ce détachement comme détachement de ses racines et de ces liens il souffre. Son affection à l'identité, à la croyance et à l'état

---

\* Ce mot signifie la communauté mystique qui consiste d'un caractère politique.

<sup>72</sup> Theodor W. Adorno, *Prismes*, trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 2003, pp. 280-281

<sup>73</sup> Cf. Roger Garaudy, *Esthétique et invention du futur*, Paris, Union Générale d'éditions, 1968, p. 336

d'appartenir est obscure et celui-ci est la vraie raison de sa désespérance. La souffrance de toutes les valeurs perdues se présente comme une désespérance chez lui. Il a la capacité d'avoir la liberté à la mesure de la relation de l'individu avec ses liens. Si cette relation se détache de ces liens, la liberté de l'homme se transforme à l'esclavage. À sa pensée ces liens symbolisent ce qui est sublime<sup>74</sup>.

Le thème principal de *Procès*, le héros du livre est « l'oublié ». Le point principal de ce héros est oublié soi-même. Le suspect dans son œuvre est une figure muette. Benjamin pense que cette figure vient du Judaïsme. Ici la mémoire joue un rôle mystérieux comme la dévotion. « *L'acte la plus saint ... du rite... consiste à effacer les péchés du livre de la mémoire* »<sup>75</sup>.

Au *Procès* de Kafka l'espoir est l'ajournement. C'est-à-dire l'ajournement du futur. Il désire que cet ajournement ne devienne pas à un jugement. Kafka finit son roman *Procès* avec les paroles : « (...) *c'était comme si la honte dût lui survivre* »<sup>76</sup>. Sa honte est le sentiment le plus puissant chez Kafka. Cette honte peut être envers lui-même ou envers les autres. Il défend que l'honte dirige la vie et la pensée et c'est pourquoi l'homme ne peut pas atteindre sa liberté. Dans les cours de Kafka, il y a des lois mais les gens ne peuvent pas les voir. Ils peuvent les violer et errer comme s'ils ne les voyaient pas. Cela est un jeu du destin. Dans ce contexte, le destin cause le déclin et la rupture. Chez Kafka même le résultat du cas est l'acquittement pour le défendeur le résultat est le désespoir. Kafka pendant la conversation avec son camarade Brod dit : « *infinie d'espoir mais pas pour nous* »<sup>77</sup>.

Au fond des relations sociales et de sa relation avec le Judaïsme se trouve le conflit qu'il vit sous le père mais ce n'est pas une relation pathologique comme les psychanalystes affirment. Il faut le traiter comme une continuation de complexité d'Œdipe. Parce que dans cette relation, dont on parle sont des éléments créés par la conscience et non pas par la subconscience. Le conflit vient de la différence de point de vue du monde. Kafka fait le parricide car il s'oppose à la figure du père qui est en

<sup>74</sup> Cf. Theodor W. Adorno, *Prismes*, trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 2003, pp. 286-287

<sup>75</sup> Walter Benjamin, *Œuvres II*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz & Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 441

<sup>76</sup> Franz Kafka, *Le Procès*, trad. Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1957, p. 367

<sup>77</sup> Walter Benjamin, *Œuvres II*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz & Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 417

même temps le symbole du Judaïsme. Kafka a la conscience que l'autorité paternelle est puissante mais il n'a jamais l'intention d'être aussi puissant. Il voit le père comme le représentant de l'exploitation sociale et les institutions de la domination. Il désire de fuir à un autre monde car son père ne le laisse pas tranquille et dominant. En cause de cela il s'éloigne de l'autorité. Spécifiquement, l'autorité est le père. Généralement, elle est la société. C'est pourquoi son monde intérieur est sa patrie. Comme Kafka ne veut pas s'identifier avec le monde créé par le père, il vit une aliénation, et ni appartient pas aux relations sociales et religieuses. La distance au père, à la société et à la religion est son obscure. Kafka a des sentiments ambigus envers le « Père » : Il l'aime, il se révolte contre lui, il a peur de lui etc.

Benjamin fait une analyse profonde sur la forme et les caractères créés par lui. Il qualifie le monde du Kafka; « *le monde des archives, des chambres obscures et moisis* »<sup>78</sup>. Il analyse le caractère « père » dans les romans du Kafka. Il définit le père comme « (ce qui est) punitif et dominant » par rapport à la relation entre le père et le fils. Le caractère plus courant dans ses romans est aussi « le fonctionnaire » Kafka. Il installe une relation entre les caractères « père » et « fonctionnaires ». Au point de cette semblance; tous les deux caractères ont des qualifications : mutisme, méfait et saleté. Dans les caractères ceux qui sont figurés comme père ont leurs façades toujours sales et ceux qui sont figures comme fonctionnaires ont leur vie sale. Les pères sont figures comme ils prennent leur droit à la vie, et en même temps qui les punissent et qui les poursuivent. Benjamin affirme que : « *La faute dont il accuse son fils semble une sorte de péché originel. De fait, la définition que Kafka donne de celui-ci ne s'applique à la personne mieux qu'au fils : « Le péché originel, cette vieille injustice que l'homme a commise, consiste dans le reproche que l'homme fait et auquel il ne renonce pas, à savoir qu'une injustice a été commise à son égard, qu'il a été victime d'un péché originel. » Mais qui est accusé de ce péché originel - le péché d'avoir engendré un héritier- sinon le père par le fils? Le pécheur serait donc le fils. Du principe posé par Kafka on ne peut pourtant conclure que l'accusation est un péché parce qu'elle est fautive. Nulle part il ne dit qu'elle est portée à tort. C'est un procès toujours pendant, et aucune cause ne reçoit une plus*

---

<sup>78</sup> Walter Benjamin, *Ibid.*, p. 412



*trouble lumière que celle dans laquelle le père invoque la solidarité de ces fonctionnaires, de ces greffiers des tribunaux»<sup>79</sup>.*

Kafka montre la suspicion empruntée par les romans policiers. Il démontre le coupable au lecteur. Selon les penseurs des Lumières, Kafka approche à la mythologie. Il y a une représentation cabaliste incessante. En réalité dans ses œuvres, il y a une minceur mystique et illuministe. Le mysticisme est son antinomie.

D'après Adorno, Kafka élimine les lois cachées patriarcales dans son œuvre. Les femmes sont des moyens réifiés, simples sexuels et aux sociales dans son œuvre<sup>80</sup>. En utilisant la technique expressionniste à la littérature, il installe son expressionnisme lui-même. Le siècle expressionniste est un paradoxe. Ce siècle raconte ce qui ne peut pas être raconté. Le sujet ne pense qu'à lui-même. Il est construit sur un fond qui n'existe pas. L'idée de l'inexistence de l'histoire se pose sur la loi d'internalisation. Elle construit une chose qui n'existe pas. La dialectique expressionniste de Kafka se pose sur des épisodes.

Dans un monde aliène et faux, même être compétent en réalité est être incompetent. L'individu moderne est insuffisant contre la vie. Il y a un jeu dont le scénario est prêt et les individus sont obligés de le jouer. Ils n'ont pas le pouvoir de changer. Ils ne peuvent pas changer la vie. Il n'est qu'un courrier, un coupable, un accusé. Les romans de Kafka sont toujours composés sur cette culpabilité. Cette culpabilité cherche toujours son juge mais il ne peut jamais le trouver. Et l'individu ne peut jamais s'acquitter.

Il y a trois thèmes dans les œuvres de Kafka. Ce sont « la bête », « la quête » et « l'inachèvement ». Le thème d'animalité est en relation avec la renaissance. La quête de la renaissance de la vie brutale continue habitudes. Le thème d'animalité en relation avec la renaissance est le plus apparent. Les hommes se réveillent la vie brutalement. Les hommes recherchent le chemin de réveille. Chez Kafka l'animalité commence en famille où l'homme n'atteint pas la responsabilité, la sociabilité et l'investigation. Ici, il y a une ironie piquante. Le passage à l'animalité de la situation humaine commence par une renaissance et la distinction de soi-même. Cette

<sup>79</sup> Walter Benjamin, *Ibid.*, pp. 414-415

<sup>80</sup> Cf. Theodor W. Adorno, *Prismes*, trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 2003, pp. 280-281

renaissance est le premier processus qui interroge l'aliénation. Avec ce processus, l'homme détache des liens sociaux et humains et devient animal, devient un être dégoûtant et insupportable. L'identité de cet animal est un autre monde. Avec le passage à la vie animale, la mission de l'individu finit et devient néant. Il s'animalise et en fin il mort<sup>81</sup>.

Dans les romans de Kafka, envelopper les personnes sous les silhouettes d'animal est en rapport avec cet « oublié ». C'est la vie déformée. Cette vie déformée dans les caractères de Kafka, se figure comme un bossu. C'est là où les héros acceptent le crime. « « *Petit bossu* ». *Ce petit homme est l'habitant de la vie déformée, il disparaîtra avec la venue de Messie dont un grand rabbin a dit qu'il ne changerait pas le monde de force, mais remettrait seulement les choses un tout petit peu en place* »<sup>82</sup>. Dans les romans de Kafka, les gens perdent leur route.

Le thème de quête, en changeant la réalité, veut arriver à une délivrance ultérieure des apparences extérieures. En recherchant, on traite un thème de labyrinthe qui rend difficile cette quête. Ces obstacles qui compliquent les chemins sont les labyrinthes fatigants de la ville comme les machines, la bureaucratie, la hiérarchie. Le thème de labyrinthe tombe sur l'œuvre comme un cauchemar et prend une situation difficile. Cette recherche exprime la désespérance et la souffrance de l'individu qui cherche la loi pour être jugé justement. Les causes se terminant avec les jugements inhumains aussi finissent avec la peine de mort. Le thème de quête aux romans de Kafka aussi finit avec une triste fin.

Kafka exprime le monde par le moyen des images. Dans son œuvre, le rêve et le montage s'intègrent avec une totalité indivisible. En utilisant le désir d'aller au loin des idées philosophiques et religieuses assure l'existence d'association des idées. La réalité à laquelle Kafka est témoin, sa victime et son juge est aussi incroyable de mythe et de magie. Le thème d'inachèvement même s'exhibe de pouvoir échapper l'esclavage apparemment contre l'esclavage d'une fois, exprime que ses traces vont continuer pendant toute la vie. Même cette vie réifiée est pleine d'événements qui abandonnent l'individu. Pour sortir en dehors de ce monde, pour échapper cela, Kafka réveille son lecteur mais ne lui montre pas comment surpasser. Adorno définit

<sup>81</sup> Cf. Roger Garaudy, *Esthétique et invention du futur*, Paris, Union Générale d'éditions, 1968, p. 388

<sup>82</sup> Walter Benjamin, *Œuvres II*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz & Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 445

les œuvres de Kafka comme une vue de l'esprit archétypique au monde plein d'absurdité. D'après Adorno, Kafka essaie de combiner le mythe et le mimétisme avec son ironie. Dans ce contexte, il est très fidèle à la tradition de la raison libérée de l'illumination.

## **Section II - Le traitement du réalisme et du modernisme chez Kafka**

Premièrement, on a essayé de comprendre Kafka dans un sens général et présenté les interprétations des penseurs sur Kafka dans ce chapitre. En suite, on essaie de préciser la relation de Kafka avec la modernité et trouver les éléments modernistes dans les œuvres de Kafka. On peut dire que Kafka montre une image négative de la société moderne si on examine le style, le thème, les caractères et la relation parmi ces caractères dans les œuvres de Kafka.

Kafka raconte l'aliénation dans la société moderne, l'horreur de la bureaucratie de vieux l'Empire des Habsbourg, le fascisme et le totalitarisme. Dans les théories modernes ces qualités ne sont pas des concepts différents et ils sont innés à toutes les sociétés industrielles capitalistes modernes. La société moderne est toujours une problématique dans les œuvres de Kafka. Le visage fluctuant de la vie moderne est toujours représenté négativement. C'est pourquoi les conflits particuliers parmi les hommes sont en cause dans la société moderne. La source de ces conflits est les relations des pouvoirs. Ces relations des pouvoirs qui fonctionnent dans le niveau micro ont une relation immédiate avec la relation pouvoir centrale. Kafka raconte la réification de l'homme et l'aliénation avec une approche microscopique.

Le style des détails est commun dans toutes les œuvres de Kafka, pas les thèmes. Dans les gestes, la tonalité de voix des caractères et les petits éléments du décor qui apparaisse comme un détail nous montre les manifestations des relations micro pouvoirs et la raison instrumentale, qui chosifie l'homme dans les situations particulières dans les romans et histoires. C'est pourquoi le thème et l'écoulement des faits perdent ses importances et la présentation du thème devient le point le plus important. Kafka donne son attention à la présentation des situations particulières.

Les détails sont des antécédents du grand contexte qui prépare la ruine. Les détails de Kafka sont la vie d'un nouvel âge qui forme la vie quotidienne. Les grandes catastrophes se forment et s'assemblent par des détails. La vie quotidienne reproduit le système. Le fascisme et la société de masse se rationalisent dans la vie quotidienne pour Kafka et cette analyse est la plus forte analyse de Kafka.

Le roman *Procès* commence avec une scène de l'arrestation de Joseph K. dans une chambre d'une pension par trois hommes. On ne sait pas qui sont ces hommes, qu'elle est leur position formelle et ils n'expliquent pas la raison de l'arrestation. Le sens drôle qui influence tout le roman apparaît dans la première sentence. « *On avait sûrement calomnié Joseph K., car, sans avoir rien fait mal, il faut arrêter un matin* »<sup>83</sup>. La méthode que Kafka utilise dans ses œuvres est de donner les situations extraordinaires comme des situations ordinaires et puis conventionnelles, et il prend une position froide et garde sa distance. On voit la même méthode dans *Procès*. Kafka relève ce qui est ordinaire et conventionnel à un niveau fantastique. Il nous donne ce qui est habituel comme inhabituel. Le thème de *Procès* est une très simple affabulation. Joseph K. est arrêté à cause d'un crime inexistant et qu'on ne connaît pas. L'arrestation est bizarre au début mais on voit que le caractère continue sa vie quotidienne normalement pendant la prévention.

Tout l'événement est basé sur la recherche du crime de K. L'homme qui est puni ne sait pas la raison de son crime. L'absurdité du crime est invivable et il essaie de vérifier son crime pour la sérénité. Il y a une recherche du crime qui est précédée à la punition. Kafka nous donne plusieurs conflits qui apparaissent dans les relations et les rencontres des hommes. Les positions des hommes contre les institutions sociales, dont ils ont hérité, sont toujours exacerbées. Au premier regard, l'histoire est l'accusation d'un homme qui a un statut dans la société par un système injuste. Dans ce travail d'accusation le système essaie de faire tous les hommes au tour de Joseph K. une partie du système. Kafka analyse cette tragédie dans une perspective réaliste. Tous les hommes au tour de Joseph K. sont dessinés dans les états irrationnels, comiques et s'exagérés.

---

<sup>83</sup> Franz Kafka, *Le Procès*, trad. Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1957, p. 43

Les passages temporeux parmi les chapitres du roman ne sont pas clairs. Kafka passe d'un chapitre à une autre d'un saut. Les situations soient représentées dans une nouvelle place et un temps différent. On peut voir le *Procès* qu'est le nom du roman seulement après l'arrestation et dans le premier court. On peut dire que le *Procès* est comme hors de la vie du caractère par contumace. Mais de l'autre côté, le destin de Joseph K. est lié à la décision du procès. Au lieu de finir le roman avec une fin Kafka préfère de donner les situations détaillée pour montré la répétition quotidienne de la domination du système dans un micro niveau dans les relations des hommes ordinaires. Le système nous est montré comme quelque chose de logique et de raisonnable mais il est en fait le contraire. Kafka utilise l'élément ridicule mais malgré les actions comiques il ne nous donne pas le sentiment de rire parce qu'il prend tous les faits sérieusement. Une méthode réaliste crée la crédibilité. Il existe les éléments fantastiques et illogiques dans le roman. Mais l'auteur ne nous donne pas le sentiment de l'embarras. Les indices de l'âge capitaliste; ce qui sont comiques et horribles sont mélangées.

Les œuvres de Kafka sont contre la domination et le pouvoir ontologiquement. Les caractères du roman sont toujours contre le centre du pouvoir. Ils analysent toujours et refusent les situations comme une rebelle. C'est pourquoi, Adorno compris comme un décrypteur. Il existe une position contre l'acceptation du pouvoir mais il n'y a pas une guerre psychologique contre ce pouvoir. Cette contestation ne vient pas d'une référence religieuse, philosophique, idéologique et politique. Le but de la contestation n'est pas la liberté mais seulement la contestation.

Les individus de Kafka n'ont pas une histoire de vie, ils ne nous montrent pas leurs sentiments ils sont plutôt un individu abstrait. Les individus ne sont pas les reporters d'une partie de la société. Ils essaient de s'occuper des événements malheureux et ils cherchent les solutions ; il n'y a pas une croyance, un espoir ou une motivation dans cette recherche. Il n'y a pas une relation entre les sanctions morale, la philosophie ou politique et cette recherche. On ne peut pas trouver exactement les noms dans le *Procès* mais on les ne connaît grâce à l'identité de l'institution dont ils font partie. L'individualité perd son importance contre l'institution. Les individus sont seulement un élément fonctionnel de l'institution. C'est pourquoi les noms n'ont aucune importance. Les individus dans les romans existent seulement quant ils ont un

période d'action parmi l'un à l'autre. Ils n'ont pas d'histoires ou des noms. Les relations racinées et sociales sont toujours déformées dans les œuvres. L'individu confronte avec le système immédiatement. On peut dire que l'individu devient une partie d'une machine c'est-à-dire le processus de réification. L'absence du nom est à propos de la résolution des toutes relations originaires dans la modernité. Dans les *Cahiers*<sup>84</sup> on ne peut pas trouver une seule relation raciale ou originelle. C'est à cause de l'absence du sentiment de l'identité et l'appartenance de Kafka dans la modernité.

Les héros des romans de Kafka n'utilisent pas d'expressions sentimentales. Seulement le narrateur exprime les sentiments de caractère. Le but de cette méthode est d'éloigner le lecteur de la psychologie des héros. Les héros de Kafka sont des pseudo-individus. Comme la méthode de déshumanisation, Kafka isole le lecteur de la relation de créer le temps, l'espace et l'ambiance. Il n'y a pas beaucoup de références au temps et à l'espace, il existe seulement les états et les états sont le problème de Kafka.

On peut trouver quelque déterminations spatiales et chronologiques dans le *Procès* et on peut dire que Kafka est une partie de modernité mais ce n'est pas définitive, il est effacé. En revanche, l'espace et le temps sont des abstractions. C'est-à-dire la modernité a une valeur symbolique. Les références de Kafka sont comme les références à un seul période mais en fait, ils sont à tous les périodes de la modernité. Le roman de *Procès* de Kafka se doit penser comme une œuvre qui déchiffre la modernité généralement et la rationalité dominante.

La nausée et l'ennui dans les œuvres de Kafka ne sont pas les éléments du contenu des romans. Ces éléments sont froids et molasse, ils sont hors d'interaction psychologique et il y a seulement une attitude de transmission et narration donc le lecteur ne peut pas gagner une commodité sentimentale avec les faits. C'est pourquoi Kafka ne raconte pas la tristesse mais son style est triste et étouffant. La tristesse est la position de l'individu contre la vie moderne. L'individu s'autonomise contre les institutions de la vie moderne. C'est pourquoi il y a une tristesse comme un état psychologique. L'expression triste de Kafka est une représentation négative de la

---

<sup>84</sup> Cf. Franz Kafka, *Günlükler*, trad. Kamuran Şipal, Cem yayınları, İstanbul, 2003.

modernité. Le succès de Kafka est la présentation terrifiante d'un période d'un tribunal ordinaire comme l'un des grandes tragédies de l'âge moderne. C'est la représentation de la densité qui a été exprimée par des détails. La position de Kafka contre la centralisation du pouvoir, l'étouffement contre la bureaucratisation nous montre l'oppression de l'individu moderne dans le labyrinthe social. L'individu perd son individualité à cause de cette oppression. Le règne de l'homme sur lui-même devient le règne de ce qui est social.

Le roman de *Procès* de Kafka raconte l'oppression de l'individu dans la société moderne par des institutions. L'effet oppressif de le centre du pouvoir sur l'individu est devient la cause de la disparition du sujet qui essaie de trouver la solution de son condition. En fait, le chaos dans les romans du Kafka est l'étouffement et la tristesse de la modernité. Il existe une recherche de départ mais cette recherche n'a pas un résultat, la recherche de l'individualité cause non-identification; la révolte est comme une protestation muette, il n'y a pas un but de sa révolte. Il n'y a pas un départ de l'oppression. La raison de tous est la nausée de la modernité.

On essaie de comprendre et interprété Kafka à l'aide des interprétations des penseurs. Dans cette recherche de compréhension on préfère Adorno que Lukács. Parce que Lukács ne peut pas comprendre Kafka en son ennui de l'art idéologique. Lukács essaie de voir Kafka comme une réaliste et c'est une réduction. Il faut commencer à une recherche sur la possibilité de réalité dans l'âge de désintégration et du désastre la catastrophe.

Lukács prend Kafka comme une réaliste parce qu'il n'y a pas des caractères réel mais il y a une réalité dans l'expression<sup>85</sup>. Kafka ne raconte pas la réalité mais il raconte dans un style réaliste. Ce n'est pas juste de penser que Kafka est une réaliste parce que la réalité est une illusion dans les œuvres de Kafka. La réalité est déformée et Lukács n'accepte pas cela.

Lukács pense que le contenu est l'œuvre de l'art. Dans cette condition il est vrai de dire que l'œuvre de Kafka est totalement formelle. Le réalisme de Kafka

---

<sup>85</sup> Cf. Georg Lukács, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, trad. Cevat Çapan, İstanbul, Payel yayınları, 2000, p. 55

vient du style de l'expression formelle. Lukács prend l'élément de la déformation comme « l'effort d'être originel qui crée une incompréhensibilité » quant il interprète le modernisme et cela nous montre qu'il ne compris pas Kafka. Il nous donne la réponse dans des œuvres parfaitement. L'intemporalité dans les œuvres de Kafka n'est pas pour la déformation de temps mais pour répandre le temps dans un contexte universel pour rendre visible l'influence de la destruction du modernisme pour tous les temps. Kafka n'essaie pas de créer une incompréhensibilité subjective mais son but est de créer une compréhensibilité universelle. La compréhensibilité de Kafka dans son époque dans l'histoire et l'avenir vient de sa capacité d'écrire intemporelle et qui dépasse l'espace. C'est pourquoi Kafka semble être proche de l'expressionnisme.

Adorno essaie de comprendre Kafka comme Kafka et non pas selon une théorie d'art ou une idéologie. Il essaie de comprendre Kafka dans sa réalité incompréhensible. En le plaçant dans un concernant ou ne peut pas le comprendre suffisamment. Le ton fort de Kafka approche au ton de la gauche radicale et du cabala faisant son texte dialectique mais il n'y a pas une recherche de synthèse. Kafka est le meilleur exemple de la littérature moderniste avec les éléments qui n'abouti pas à une synthèse, avec l'utilisation de l'élément de l'aliénation et avec l'extériorisation de l'espace et le temps. Le dynamisme dans le modernisme de Kafka devient lisible parmi les siècles.

En critiquant l'ordre existant, le réalisme social n'est plus une critique interne, de l'autre côté, le modernisme la négation de l'ordre existant, à la une capacité de regarder le système de dehors et de faire une critique transcendent. Avec la spécialité de refléter ce qui existe comme il existe, il élargi l'espace de son discours et devient universel. Dans ce contexte, le modernisme transcende le réalisme social et tous les autres courants. C'est pourquoi, pour comprendre cette thèse il faut donner la réponse comme Kafka à la question de Lukács « Kafka ou Mann ? ».

Le but de Kafka n'était pas de représenter une idéologie. On ne voit pas la dépression psychologique d'un homme morbide comme un caractère dans les œuvres de Kafka. Ce caractère n'a pas un effort moral ou bien il ne fait pas une philosophie



de religion. Kafka n'est ni un symbole idéologique ni un messie modern ni un homme mentalement malade. Peut-être il est tous ou aucun. Il y a une recherche de l'identité qui vient de sa solitude mais cette recherche ne fini pas et de l'autre côté elle ne peut pas trouver ce qu'il cherche. C'est pourquoi Kafka est appelé l'enfant malheureux de l'époque de lumière.

## CONCLUSION

Dans ce mémoire, on a essayé de comprendre ce que c'est les Lumières, ses nouveautés et ses effets dans la société. En y partant on a questionné sur les dynamiques d'une imagination sociale radicale. Afin de déchiffrer la logique actuelle du monde contemporain, les courants opposants on a recherché la possibilité de la création d'une autre société sans référer à l'économie. Or l'imaginaire social nous sert à dévoiler l'esprit capitaliste. Les trois domaines, la culture, l'art et la psychanalyse sont décrypteurs du monde moderne. On a besoin de la philosophie; car le monde à déchiffrer nécessite des concepts et des réflexions. Les philosophes de l'école de Francfort ont l'intention de faire une philosophie sociale du monde moderne : Ils essaient de le déchiffrer en réfléchissant avec la philosophie et avec l'art. D'après eux, le monde où l'on est en train de vivre est « mal » car il s'agit de catastrophes, des ruines et de guerres. Pour vivre – pas survivre, il faut résister contre ces maux. Pourtant leur résistance n'est pas une lutte à l'intérieur de la société au contraire ils résistent en allant au-delà de cette société. Leur méthode de résistance est la « négation » de la société. Au-delà de la société, l'art est la seule possibilité de résistance. L'art a l'intention de créer une nouvelle société. Il est une « promesse de bonheur » mais il n'est pas le bonheur lui-même. Il ne produit non plus le plaisir et le divertissement ; il ne reflète que la « souffrance » au sens adornien. Le caractère de l'art est la « souffrance » et son caractère positif est l'« utopie ». Cette tension entre les aspects négatifs et positifs de l'art nous donne la « dialectique de l'art ».

La raison des Lumières crée un nouvel ordre mondial. *La Dialectique de la Raison* envisage cet ordre mondial en le critiquant : Cet ouvrage nous montre comment l'individu atomistique de la société est menacé. Dans ce contexte, les philosophes de l'école de Francfort affirment que l'« industrie culturelle » sert à détruire tout l'héritage de l'humanité : La raison, la science et l'art commencent à être détruits. Adorno considère la reconstruction de la théorie esthétique d'une façon avant-garde comme la seule issue de l'impasse entre la théorie et la praxis, car la raison qui est la cause de la destruction commence aussi à se détruire. De plus l'application de la raison objective n'est plus rationnelle. Alors on a besoin d'une issue qui critique cette conception de raison. L'art est l'abri de l'humanité.

La cible de la théorie critique est la création d'un nouvel imaginaire social. Elle soutient un affranchissement aux réseaux du système du marché et à la domination de l'État. Ces deux piliers constituent la motivation de naissance des philosophes de l'école de Francfort. La théorie critique nous montre que la raison des Lumières est au service de la « barbarie » et non de la « civilisation ». L'intention de la théorie critique n'est pas une critique d'économie-politique comme chez les orthodoxes marxistes mais elle vise une critique philosophique et culturelle. Le thème wébérien du « désenchantement du monde » est central encore dans *La Dialectique de la Raison*.

Dans la première partie de notre mémoire, on reprend le concept des Lumières. On examine les formes de dominations qu'apporte la raison des Lumières. L'industrialisation de la culture, la réification de la vie et la domination des mondes de vie par le pouvoir conquérant peuvent être cités comme les formes d'une telle domination. Le but des Lumières est de purifier la raison des passions, sauver la réalité de la fiction et distinguer la connaissance objective de la connaissance subjective. Pour le faire, la raison des Lumières rend secondaire le domaine de l'art. L'art selon la conception des Lumières ne peut être considéré que comme le divertissement des masses. Pourtant au XIX<sup>e</sup> siècle, le premier romantisme allemand qui s'oppose aux Lumières, envisage l'art comme une fin en soi. Selon Adorno, l'initiative de ce courant est estimable mais insuffisante. Alors la théorie adornienne a la tâche de réaliser le projet de cette initiative. Le manque des romantiques est l'absence d'une relation intrinsèque entre la raison et l'art. Ils ont oublié la nécessité de la raison. Or les philosophes de l'école de Francfort surtout Adorno ne s'opposent pas à la raison au contraire ils critiquent sa mauvaise conception. La dualité entre la raison et l'expérience artistique n'existe plus chez nos philosophes. Au contraire ils estiment l'expérience artistique comme une forme dialectique et matérialiste.

Le concept de « raison » des Lumières est un rassemblement de synthèse éclectique. La pensée des Lumières définit l'être comme l'unité. Elle refuse ce qui est le non-identique comme elle favorise l'identique. La représentation de la pensée est faite par l'ordre hiérarchique et par la loi de la logique. Alors la pensée devient pareillement un « instrument » de la domination. La raison instrumentale commence

à produire l'identité et la totalité. Le concept se transforme en un moyen de réflexion ainsi qu'il devient « objet ». Le concept qui est un objet et un moyen ne peut pas faire sa propre réflexion : Il ne peut pas se retourner.

Adorno, pour affirmer l'irrationalité de la raison instrumentale, prête à la philosophie un sens « négatif ». La philosophie doit lutter contre la prépondérance dans le domaine d'abstraction philosophique en se niant à travers le concept. Le point d'appui de la dialectique négative est d'orienter le concept vers le non-identique et de dévoiler la particularité fondatrice de ce qui n'est pas conceptuel ou bien ce qui ne peut pas être conceptualisé. La maîtrise et l'absolutisation du concept rendent la philosophie inefficace, car une philosophie qui ne vise que l'identique perd la possibilité de réfléchir. Adorno propose de délibérer le concept en y contribuant le non-identique et l'inconceptualisable. La libération du concept est l'antidote de la philosophie. La philosophie a besoin de la pensée conceptuelle mais la conceptualité n'est pas un nécessaire absolu : L'essence du concept est immanente pour la philosophie et transcendantale pour l'objet. La tâche de la philosophie est de dépasser le concept à travers le concept.

À l'origine de la connaissance il y a la crainte de l'homme devant l'inconnu. De ce point de vue le mythe et la science ont les mêmes origines. Les fonctions sont expliquer les mystères de la nature à leurs façons. Ces processus d'explication donnent un sens à la nature. Or l'explication nécessite aussi la fragmentation de l'objet. Ainsi la nature est fragmentée en tant qu'un objet. On distingue l'apparence et l'essence. L'idéologie du progrès aggrave cette fragmentation de la nature. De plus elle est au service de la maîtrise de la nature par l'homme et la maîtrise de l'homme par lui-même.

L'art est une issue pour se sauver de cette maîtrise. L'art est l'émancipation de la société. Pour comprendre l'importance qu'Adorno attribue à l'art il faut d'abord concevoir sa critique des Lumières. Dans *la Dialectique de la Raison*, Adorno et Horkheimer critiquent non seulement la maîtrise de la nature mais aussi la destruction de la raison et l'autonomie de l'individu. Ils considèrent ce processus comme un processus de « régression ». C'est pourquoi ils trouvent un parallélisme

entre la raison et le mythe. La raison n'a pas beaucoup de différence du mythe qu'elle veut franchir.

Avec l'époque de reproductibilité technique, la position de l'art dans la société est modifiée complètement. Cette modification a lieu soit dans la fonction de l'art soit dans sa perception. Le changement de l'art se montre mieux dans l'« aura ». L'aura n'existe plus dans le siècle de reproductibilité. Benjamin trouve une virtualité dans la perte de l'aura car la rupture de l'art avec sa tradition est un gain. La perte de l'aura est potentiellement la politisation de l'art. Alors comment faut-il politiser l'art ? C'est la question fondamentale de Benjamin<sup>86</sup>. Un autre effet de la reproductibilité de l'œuvre d'art est que les masses – non une minorité de l'élite d'art, peuvent recevoir l'art. La réception massive de l'art assure une éducation et une libération : elle est une possibilité de rédemption de la société.

Quant à Adorno, la reproductibilité technique de l'art n'a aucune dimension rédemptrice car elle est un produit de l'industrie culturelle. L'art autonome dans une société industrielle n'arrive pas à une dimension émancipatrice. Donc on a besoin d'un autre art. Adorno nous parle du caractère fétiche de l'art, ainsi il évoque que l'écoute musicale est en régression à cause des inventions techniques. La théorie musicale d'Adorno et sa critique de l'industrie culturelle sont compatibles. La marchandisation de la musique et sa reproduction technique endommage l'écoute. Une des conséquences de cette situation est l'élimination de l'individu et son « intériorité ». Selon Adorno, l'industrie culturelle ne fabrique que des produits standardisés. La capacité d'interprétation chez l'individu abandonne. Les répétitions identiques des tonalités musicales n'apportent jamais une nouveauté artistique. De plus la production technique ne permet pas de recevoir l'œuvre d'art dans sa totalité. Cela veut dire que l'œuvre d'art en tant que produit de l'industrie culturelle anéantit la potentialité émancipatrice de l'art. Puisque l'émancipation n'est possible qu'à la perception de la totalité. Adorno critique Benjamin qui considère une possibilité d'émancipation dans la nouvelle mode de production artistique.

Adorno et Horkheimer constatent que l'industrie de la culture transforme le sujet récepteur et interpréteur à un consommateur passif. Puisque l'œuvre d'art est un

---

<sup>86</sup> Cf. Walter Benjamin, *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz & Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, pp. 67-114

objet comme les autres marchandises, l'art n'est plus l'art. Adorno soutient que l'art existe au détail. Pourtant une œuvre intégrée à l'économie de marché est privée aussi du détail. Alors le manque du détail est menace à la dimension émancipatrice de l'art. Lorsque Benjamin affirme les aspects positifs du cinéma, Adorno le refuse complètement parce que selon Adorno le cinéma exprime la banalité, c'est-à-dire il exclut le détail<sup>87</sup>.

Adorno s'oppose à l'idée que « chaque siècle crée sa propre forme », car cela veut dire que l'œuvre n'est qu'un reflet des pouvoirs dominants dans la société. Pourtant il n'existe pas une œuvre d'art indépendant de sa forme. Elle libère autant qu'il s'affranchit de la tradition. Cette rupture n'est possible qu'avec la forme. Selon Adorno, la réalité que l'homme est en train de vivre est la destruction de la raison par le capital et l'industrie culturelle. Il faut forcément dépasser cette réalité obsolète : c'est qu'à travers l'œuvre d'art l'homme a une possibilité de le faire. La société a besoin de la « négation » au lieu du « développement technique ».

L'œuvre d'art n'est l'œuvre d'art qu'il est occasion de l'émancipation. C'est pour cela qu'il faut le recevoir consciencieusement. Le créateur de l'art est chargé une mission énorme car le héros du siècle doit être l'artiste. Or dans le monde actuel c'est la techno-science qui gouverne le monde. Elle devient l'esprit du siècle. D'après Adorno, pour qu'un film soit émancipateur, il doit ne pas avoir une dimension de divertissement. L'art est pour l'art ; autant qu'il est pour lui-même, il est émancipateur de la société.

Pour Adorno, l'œuvre d'art a une « lourdeur » ; s'il n'y en a pas, alors elle n'est pas une œuvre d'art. Elle doit laisser une trace dans le monde. Elle doit aussi charger le fardeau de l'humanité. C'est pourquoi elle est « lourde ». Toutefois les produits de l'industrie culturelle sont « légers » car ils n'assument aucuns problèmes humains. Ils servent à soulager et à divertir. Une vraie œuvre d'art déploie la vérité. Elle ne flatte jamais les plaisirs. Le déploiement de la vérité est toujours indirect ; il s'agit d'une médiation entre la réalité et l'œuvre d'art. Si l'œuvre d'art donne la vérité directement il tombera aux clichés. Elle montre la vérité en allant au-delà de la société. Elle n'utilise pas les moyens de la société. Mais l'intention de l'œuvre d'art

---

<sup>87</sup> Cf. Theodor W. Adorno, *Sur Walter Benjamin*, trad. C. David, Paris, Gallimard, 1999, pp. 166-176

est de comprendre le social et ses problèmes. Cette compréhension, selon Adorno, ne peut réaliser qu'à la forme proprement artistique. L'art qui profite des formes des autres domaines n'est pas une œuvre d'art. L'art se distingue par sa forme. Aux yeux d'Adorno l'art est une utopie et si l'utopie réalise l'art n'existera pas. L'art est l'espoir de ce qui n'achèvera pas. Donc l'art prend sa caractéristique essentielle par sa dimension négative.

Dans la deuxième partie on a mis en question le rôle et le sens de l'art pour la construction de la société. Dans cette partie on a parlé des idées d'Adorno et de Marcuse. On a souligné les différences et les parallélismes entre les philosophes du point de vue de l'esthétique marxiste. Les deux philosophes ont une distance envers la théorie marxiste orthodoxe. Ils le trouvent déterministe et réificateur. Ils soutiennent que l'œuvre d'art doit avoir une autonomie, c'est-à-dire elle ne peut pas avoir la mission de refléter la société telle qu'elle est, mais elle doit la comprendre dans sa propre forme. Nos penseurs attribuent une importance à la forme de l'œuvre d'art. D'ailleurs ils critiquent aussi la théorie marxiste lorsqu'elle surestime le rôle de la totalité comme chez Lukács. Ils préfèrent le « fragment » et le « particulier » afin de comprendre la « totalité ». La lecture de la totalité n'est possible qu'avec le fragment. Autrement dit, les penseurs de l'école de Francfort ne nient pas l'existence de « totalité » mais ils pensent que la totalité ne se donne pas comme la totalité mais entièrement comme le particulier. L'art ne peut pas être un moyen de luttes de classe. Son domaine est tout à fait différent. L'art est toujours en soi-même.

La théorie critique soutient une philosophie d'esthétique qui prend sa part de ce qui est singulier. L'avant-gardisme de nos philosophes insiste sur la coupure entre le sujet et l'objet dans le monde contemporaine. Cette coupure radicale empêche que le sujet et l'objet constitue une relation juste. La polarité entre le sujet et l'objet est indépassable dans la modernité. Chez les penseurs de l'école de Francfort, il n'existe pas un imaginaire d'un sujet « révolutionnaire ». Ils ne traitent pas la théorie comme une supériorité devant la réalité inférieure. Ils jugent les déterminations de la réalité avec les moyens de la théorie. Ils font la quête d'une vie juste. Mais l'attitude d'Adorno diffère de celle de Marcuse dans le domaine politique. Adorno préfère rester apathique devant les manifestations de jeunesse, d'après lui, la croyance de changer le monde n'est pas si facile. Les événements qui se déroulent spontanément

tombent en échec. Adorno est à la recherche d'une épistémologie politique. Au contraire Marcuse favorise l'activisme. Notre recherche soutient la thèse que ces attitudes politiques peuvent être articulées dans le cadre de la théorie critique. La théorie pessimiste adornienne est aussi cruciale que l'activisme utopiste de Marcuse et vice versa. La distance entre théorie et pratique, la pensée et la réalité et le sujet et l'objet est une possibilité pour une philosophie sociale d'émancipation.

Dans la troisième partie, on discute comment peut-on construire une théorie d'esthétique. Les penseurs de l'école de Francfort constatent le courant moderniste comme le modèle d'une philosophie sociale possible. Ils soutiennent une rupture avec le marxisme. Nos philosophes contrairement au modèle marxiste essaient de comprendre le monde moderne dans les produits de culture. Les productions de la conscience sont également important que l'infrastructure. La théorie critique envisage créer une théorie révolutionnaire dans le domaine d'art et de culture. Ni les classes opprimés ni les modifications de l'infrastructure ne peuvent changer la réalité sociale. Parce que la conscience et la culture sont des autres déterminantes de notre réalité. Sans faire une critique emblématique des choses culturelles, une théorie d'émancipation va tomber en échec.

L'interrogation théorique du marxisme orthodoxe commence par le débat entre Ernst Bloch et Lukács. Dans ce débat on met en question l'expressionnisme. Lukács pense que le naturalisme, l'impressionnisme, l'expressionnisme et le surréalisme sont des dérivations de l'esprit bourgeois et décadent. Alors il refuse ces courants en les considérant « formel » et « antiréaliste ». En revanche Bloch favorise l'expressionnisme. Tandis que Lukács évoque l'insuffisance de l'expressionnisme dans sa critique de la bourgeoisie, Bloch le trouve avant-garde. L'opposition de Lukács vient de l'absence d'une critique économique et politique dans l'art expressionniste. Selon Lukács, les expressionnistes n'acceptent pas le caractère objectif de la réalité au nom de la technique d'« abstraction ». Il soutient que les expressionnistes se détachent de la réalité car ils ignorent la relation de l'espace et du temps. Ce formalisme est accusé par Lukács comme « bourgeois décadent ». Pourtant Lukács sous-estime le succès de la technique créative de l'expressionnisme.



Bloch soutient les expressionnistes en affirmant que le débat se déroule entre les classicistes – les souteneurs du réalisme social, et les avant-gardistes. D'après lui, il est inacceptable d'apercevoir une relation interne entre le nazisme et l'expressionnisme comme faisait Lukács. Par contre Bloch a l'intention d'apprécier l'héritage expressionniste dans le cadre la philosophie critique.

Dans la troisième partie, après avoir résumé le débat autour de l'expressionnisme, on traite comment les effets de ce débat articulent dans une théorie d'esthétique. On examine l'écrivain Franz Kafka et ses œuvres dans le cadre du courant moderniste. On propose comme thèse que l'œuvre de Kafka montre par excellence la conception esthétique des philosophes de l'école de Francfort. Ses œuvres révèlent d'une façon efficace les soucis du monde moderne avec un langage philosophique et littéraire. Kafka avait besoin d'écrire pour se sauver des ruines du monde contemporain. La littérature est son abri et sa fuite. Comme Adorno considère l'art comme le lieu de résistance, Kafka reconnaît dans la littérature un abri. La littérature a d'abord le pouvoir de nier le monde puis elle a la capacité de créer ses propres formes pour se sauver.

L'œuvre de Kafka est contaminé à l'anxiété et au souci. Ces deux situations existentielles nous reflètent le chaos du monde moderne. Dans son œuvre, les individus deviennent déshumanisés, réifiés, adaptés à la convention de la raison instrumentale et partie de la machine. Dans la société de classes l'homme perd son caractère et devient déterritorialisé. L'individu se transforme à un néant. C'est pourquoi les antihéros de Kafka commencent à animaliser.

Dans le roman *Procès*, on met l'antihéros devant le tribunal ; il n'y a aucune cause pour justifier ce processus. Pendant ce processus, K. l'antihéros, fait la connaissance avec une femme qui organise l'espace de tribunal. D'une part cette femme essaie de séduire K. d'autre part elle le trompe. Lorsque K. voit cette femme avec un autre, sa frustration et sa méfiance envers la société croît. Kafka écrit ces phrases : « *Eh bien, qu'il file! Et vous, que je ne vous plus ! Dit K. ... K. le suivit lentement ; il reconnaissait que c'était la première défaite irréfutable qu'il essayait auprès de ces gens. Mais il n'y avait pas lieu de s'en inquiéter ; s'il avait essayée, c'était uniquement pour avoir provoqué le combat. S'il restait chez lui et continuait*

*son existence ordinaire, il leur restait mille fois supérieur et pourrait les écarter de son chemin d'un coup de pied »<sup>88</sup>. Ce que Kafka veut dire, ce n'est pas la relation de K. avec une femme mais entièrement la société moderne qui trompe toutes ses membres. Cette tromperie nous démontre que l'individu atomistique n'a pas d'issue sauf rester lui-même. Il est isolé, vaincu, unidimensionnel. Les microanalyses de Kafka sont conciliables avec les analyses philosophiques d'Adorno et de Marcuse. Kafka ne reflète pas la réalité telle qu'elle est mais il la perçoit d'une façon artistique. La relation de ces personnes représente en fait la divagation sociale des individus.*

Lorsque K. voit les livres de procès qui va être les références, il constate que ce ne sont pas les livres juridiques mais ce sont les livres arbitraires du juge. *« Les livres dont il s'agissait étaient de vieux bouquins usés; l'une d'être eux avait une reliure presque en lambeaux dont les morceaux ne tenaient plus que par des fils... Il prit le premier qui se présenta, l'ouvrit et aperçut une gravure indécente... K. n'en feuilleta pas davantage; il se contenta d'ouvrir le second livre à la page du titre; il s'agissait là d'un roman intitulé... « Voilà donc, dit K..., Les livres de loi que l'on étudie ici! Voilà les gens par qui je dois être jugé! »<sup>89</sup>. Cet étonnement de K. devant ces livres personnels nous dévoile que l'individu moderne est en train de disparaître devant l'inhumanité et le caractère arbitraire de la bureaucratie.*

Le juge représente le pouvoir politique. Le juge en tant qu'individu signifie l'appareil étatique. Kafka fait la critique de l'État à travers l'individu. Kafka essaie d'afficher l'arbitraire de loi qui est en vigueur : Kafka nous affirme que la loi est en vigueur mais elle est privée de sens. Le caractère de la loi moderne est son insignifiance. Dans l'État-Nation moderne, la bureaucratie devient l'institution autonome grâce à la loi privée de sens. La médiation de la bureaucratie ne sert à rien sauf lui-même. En effet la bureaucratie devrait être une médiation entre la société et l'État pourtant elle s'autonomise. Elle ne reconnaît que sa propre loi arbitraire. Ainsi l'individu dans la société perd toute sa valeur. L'individu dans le général disparaît. Lukács considère les individus de Kafka comme des individus bourgeois détachés de la réalité, mais ces individus sont par excellence les citoyens de notre monde

---

<sup>88</sup> Franz Kafka, *Le Procès*, trad. Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1957, p. 124

<sup>89</sup> Franz Kafka, *Ibid.*, p. 114-115

moderne. Les lectures mineures sur Kafka de Deleuze et Guattari constituent un parallélisme à celles des penseurs de l'école de Francfort.

Adorno critique radicalement le système social qui ne produit que les inégalités parmi les individus. Cette inégalité assure que l'individu reste un être-vivant intégré aux valeurs et aux usages du système. Dans une telle démarche, chaque individu est identique à un autre. Cela veut dire chacun est interchangeable parmi les autres. Dans la société moderne l'individu a perdu sa particularité et son identité car il n'a aucune valeur en soi. Cet esprit de la modernité exclut ce qui est différent et l'élimine. L'individu déterritorialisé de Deleuze et Guattari est en effet le pseudo-individu d'Adorno. Les individus in-intégrables de Kafka n'arrivent pas à adapter à la société puisque c'est la société qui ne le permet pas. La société préfère harmoniser avec l'identique non avec le non-identique.

Lukács pense que la littérature moderniste en s'enfuyant à la psychopathologie refuse la réalité. Il exprime que leur individu asocial et pathologique restera toujours dans la vanité du néant. D'après lui, cette littérature ne nous propose pas un sens pour se sauver. Mais on dégage l'idée que Lukács n'arrive pas à saisir que ces individus asociaux sont en fait des sujets écrasés par le pouvoir politique. La pathologie vient de la société non de l'individu. Lukács a tort d'avoir critiqué Kafka en affirmant qu'il pousse la vie à une dimension irréelle. En fait, cette irréalité vient du désir qui provoque sortir au-delà de la vie. Selon Adorno, l'individu kafkaesque fait la négation de la vie : Cette négation est possible avec une critique transcendantale.

Le roman de Kafka ne porte pas un jugement de pitié envers son antihéros. L'œuvre ne s'identifie jamais avec le lecteur au contraire on essaie de créer l'effet de l'aliénation. Selon Adorno, le roman de Kafka réalise tout ce qu'une œuvre d'art « doit faire ». L'œuvre d'art ne doit pas exprimer un sentiment ou bien elle doit ne pas amuser son lecteur. C'est le succès de Kafka. L'« expérience du choc » existe dans cette partie du roman kafkaïen : Les événements tragiques, les antihéros qui transforme à un insecte etc. Dans ce contexte le roman de Kafka est avant-garde.

Deleuze et Guattari pense que l'œuvre de Kafka est un produit littéraire « mineur ». D'après eux, la littérature mineure n'est pas une activité d'un langage mineur mais la littérature d'une minorité dans un langage majeur. Deleuze et Guattari fait allusion aux paroles de Kafka : « *impossibilité d'écrire, impossibilité d'écrire en allemand, impossibilité d'écrire autrement* »<sup>90</sup>. Les habitants juifs de Prague sont des « déterritorialisés » de la population allemandes. La langue allemande de Prague est une langue mineure et déterritorialisée.

Selon Deleuze et Guattari, la littérature mineure est essentiellement politique. La question de l'« individu » relie à la politique. Dans la littérature mineure, les espaces de la vie sont lieux basculés et étroits. Les questions transforment à « *d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope* »<sup>91</sup>. Adorno affirme aussi comme Kafka que le regard microscopique exprime la réification et l'aliénation de l'homme. Aux yeux d'Adorno cela constitue l'impasse de la modernité.

Les questions familiales de l'œuvre kafkaïen sont en fait les allégories des problèmes majeurs comme les problèmes de l'économie, de l'État et de la bureaucratie. Les dialogues entre un père et un fils ne sont pas des problèmes de « parricide » mais entièrement des problèmes des programmes politiques. Adorno et Deleuze et Guattari ne considèrent pas que ces problèmes comme un reflet du complexe d'Œdipe. Puisque tous font la référence au social. Ils reflètent les points destructeurs de la modernité. L'œuvre de Kafka exprime celui-ci à travers ses propres fictions.

Une autre particularité de la littérature mineure est que chaque chose a une valeur collective. La chose individuelle ne s'intéresse jamais seulement l'individu. Chez Kafka les catégories traditionnelles du « sujet » n'existent plus. Il réalise un passage du sujet individualisé à la pluralité collective. Alors le sujet est le pseudo-individu.

Deleuze et Guattari montrent que la littérature mineure déterritorialisé la langue : L'individuel relie au politique. Le sujet est aboli. Le sujet de l'œuvre

<sup>90</sup> Kafka cité par Gilles Deleuze-Félix Guattari, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 29

<sup>91</sup> Gilles Deleuze-Félix Guattari, *Ibid.*, p. 30

convertit à une pluralité collective. Les constations d'Adorno et les particularités de la littérature mineure citées par Deleuze et Guattari sont parallèles. Dans notre mémoire, on dégage l'idée que les lectures adorniennes précèdent la théorie de la littérature mineure. Ce qu'Adorno appelle « avant-garde » est presque la même entité que « la littérature mineure » de Deleuze et Guattari.

La psyché kafkaïenne comporte à la fois la soumission, l'hésitation, la destruction personnelle, la prévoyance politique, la volupté, l'intériorité, le regard absurde et la conscience de devoir. Les thèmes dominants sont l'aliénation dans le système social, le Père, l'anxiété, le jugement, la différenciation immédiate, le comique, l'autorité, la femme, la loi et la bureaucratie. En y partant on peut y soutenir l'idée que le labyrinthe de l'œuvre kafkaïen est mineure, avant-garde, nouvelle, innovatrice et immédiatement politique. Son modernisme dégage la critique de notre époque.

En termes de conclusion, dans ce mémoire on fait la critique des Lumières selon les philosophes de l'école de Francfort. On constate que le domaine de l'art est le seul moyen d'émancipation sociale contre les catastrophes du capitalisme moderne. Dans ce contexte les idées d'esthétique des philosophes de Francfort gardent encore leurs actualités. On essaie de montrer que la relation entre la philosophie et l'art peut proposer la possibilité d'une praxis qui vise à établir une société juste. Nos philosophes soutiennent que la modernité est un « projet incomplet ». Une philosophie actuelle a la tâche de produire des idées qui aideront à accomplir ce projet. La critique de nos philosophes s'adresse à la démarche et à l'usage de la raison instrumentale, c'est-à-dire elle vise sauvegarder les profits de la modernité. La multiplication des lectures littéraires et artistiques va offrir une possibilité de réflexion afin d'agir d'une façon politique.

## BIBLIOGRAPHIE

### A

#### Ouvrages spécifiques

- ADORNO Theodor W. , Avec M. Horkheimer, *La dialectique de la raison*, trad. E. Kaufholz, Paris, Payot, 2000.
- ADORNO Theodor W. , *Théorie Esthétique*, trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 2001.
- ADORNO Theodor W. , *L'art et les arts*, trad. Jean Lauxerois, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.
- ADORNO Theodor W. , *Dialectique Négative*, trad. Group de traduction de Collège de Philosophie, Paris, Payot, 2001.
- ADORNO Theodor W. , *Le caractère fétiche de la musique*, trad. C. David, Paris, Allia, 2001.
- ADORNO Theodor W. , *Minima Moralia*, trad. E. Kaufholz, Paris, Payot, 2003.
- ADORNO Theodor W. , *Notes sur la littérature*, trad. S. Müller, Paris, Flammarion, 1999.
- ADORNO Theodor W. , *Prismes*, trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 2003.
- ADORNO Theodor W. , *Sur Walter Benjamin*, trad. C. David, Paris, Gallimard, 2001.
- BENJAMIN Walter, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991.
- BENJAMIN Walter, *Œuvres I-II-III*, Alm. trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz & Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.
- BENJAMIN Walter, *Brecht'i Anlamak*, Alm. trad. H. Barışcan & G. Işısağ, İstanbul, Metis yayımları, 2000.
- BENJAMIN Walter, *Correspondance I-II*, textes réunis par T.W.Adorno & G.Scholem, Alm. trad. Guy Petitdemange, Paris, Aubier, 1979.
- BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, Alm. trad. S.Muller, Paris, Flammarion, 2000.
- BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire*, Alm. trad. J.Lacoste, Paris, Payot, 2002.

- HABERMAS Jürgen, « Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje », trad. Güleğül Naliş, Postmodernizm, textes réunis par Necmi Zekâ, Kıyı yayınları, 1994, pp. 31 – 44.
- HORKHEIMER Max, *Théorie traditionnelle et théorie critique*, trad. C. Maillard et S. Muller, Paris, Gallimard, 1996.
- LUKÁCS Georg, *Aklın Yıkımı I-II*, trad. Ayşen Teşken Kapkın, İstanbul, Payel yayınları, 2006.
- LUKÁCS Georg, *Avrupa Gerçekçiliği*, trad. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Payel yayınları, 1987.
- LUKÁCS Georg, *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı*, trad. Cevat Çapan, İstanbul, Payel yayınları, 2000.
- LUKÁCS Georg, *Estetik I- II*, trad. Cevat Çapan, İstanbul, Payel yayınları, 1999.
- LUKÁCS Georg, *Histoire et Conscience de Classe*, trad. K. Axelos et J. Bois, Paris, Édition de Minuit, 1984.
- LUKÁCS Georg, *Roman Kuramı*, trad. Cem Soydemir, İstanbul, Metis yayınları, 2003.
- MARCUSE Herbert, *La Dimension Esthétique*, trad. Didier Coste, Paris, Seuil, 1977.
- MARCUSE Herbert, *L'homme Unidimensionnel*, trad. Monique Wittig, Paris, Les Editions de Minuit, 1957.

## **B**

### Ouvrages généraux

- textes réunis par BAĞCE H.Emre, *Frankfurt Okulu*, Ankara, Doğu Batı yayınları, 2006.
- BELGE Murat, *Marksist Estetik*, İstanbul, Birikim yayınları, 1997.
- BÜRGER Peter, *Avangard Kuramı*, trad. Erol Özbek, İstanbul, İletişim yayınları, 2004.
- CUSSET Yves-HABER Stéphane, *Le vocabulaire de l'école de Francfort*, Paris, Ellipses, 2002.

- DELLALOĞLU F. Besim, *Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum*, İstanbul, Bağlam yayınları, 1995.
- FISCHER Ernst, *Sanatın Gerekliği*, trad. Cevat Çapan, İstanbul, Payel yayınları, 1995.
- GARAUDY Roger, *Esthétique et invention du futur*, Paris, Union Générale d'éditions, 1968.
- textes réunis par JAMESON Fredric, *Estetik ve Politika*, trad. Ünsal Oskay, İstanbul, Der yayınları, 1985.
- JAY Martin, *Adorno*, trad. Ünsal Oskay, İstanbul, Der yayınları, 2001.
- JAY Martin, *Diyalektik İmgelem*, trad. Ünsal Oskay, İstanbul, Ara yayınları, 1986.
- JIMENEZ Marc, *Adorno et la Modernité, Vers une esthétique négative*, Paris, Klincksieck, 1986.
- KAFKA Franz, *La Métamorphose*, trad. Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1955.
- KAFKA Franz, *Le Procès*, trad. Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1957.
- KAFKA Franz, *Şato*, trad. Kâmuran Şipal, İstanbul, Cem yayınevi, 2005.
- KAFKA Franz, *Taşrada Düğün Hazırlıkları*, trad. Kâmuran Şipal, İstanbul, Cem yayınevi, 1994.
- KAFKA Franz, *Bir Savaşın Tasviri*, trad. Kâmuran Şipal, İstanbul, Cem yayınevi, 1993.
- KAFKA Franz, *Günlükler*, trad. Kamuran Şipal, Cem yayınları, İstanbul, 2003.
- LUNN Eugene, *Marksizm ve Modernizm*, trad. Yavuz Alogan, İstanbul, Alan yayıncılık, 1995.
- MARX-ENGELS, *Sanat ve Edebiyat Üzerine*, trad. Murat Belge, İstanbul, Birikim yayınları, 2001.
- OKTAY Ahmet, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, Ankara, BFS yayınları, 1986.
- OSKAY Ünsal, *Müzik ve Yabancılaşma*, Ankara, Dost yayınları, 1982.
- REIJEN Willem van, *Adorno, Bir Giriş*, trad. Mustafa Cemal, İstanbul, Belge yayınları, 1999.
- SLATER Phil, *Frankfurt Okulu*, trad. Ahmet Özden, Ankara, BFS yayınları, 1997.



- SOYKAN Naci Ömer, *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk*, İstanbul, Ara yayımları, 1991.

## C

### Numéro spéciaux de revues

- *COGITO*, numéro: 36, İstanbul, 2003, «Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe »  
 — *COGITO*, numéro : 52, İstanbul, 2007, « Walter Benjamin »  
 — *TOPLUM VE BİLİM*, numéro: 110, İstanbul, 2007, « Eleştirel Teori'ye Yeniden Bakmak »

## D



### Articles

- ADORNO Theodor W. , MARCUSE Herbert, *Alman Öğrenci Hareketi Üzerine Bir Mektuplaşma*, trad. Ahmet Doğukan, Defter, numéro: 37, İstanbul, 1999, pp. 115-130  
 — ADORNO Theodor W. , *Boyun Eğme*, trad. Kaya Şahin, Defter, numéro: 37, İstanbul, 1999, pp. 135-145  
 — ADORNO Theodor W. , *Geçmişin İşlenmesi Ne Demektir?*, trad. Tarhan Onur, Defter, numéro: 38, İstanbul, 1999, pp. 121-144  
 — ADORNO Theodor W. , BLOCH Ernst, *Bir Şeyler Eksik*, trad. Hakkı Hünler, Defter, numéro: 42, İstanbul, 2001, pp. 151-170  
 — AYMAZ Göksel, *Adorno'nun Devrimci Romantizmi*, Defter, numéro: 37, İstanbul, 1999, pp. 188-198  
 — BLOCH Ernst, *Edebiyatta Şimdiki Zaman*, trad. Kemal Atakay, Defter, numéro: 37, İstanbul, 1999, pp. 167-187  
 — KOÇAK Orhan, *Adorno-Marcuse Yazışmasına Giriş*, Defter, numéro: 37, İstanbul, 1999, pp. 93-114  
 — KRAHL Jürgen-Hans, *Adorno'nun Siyasi Çelişkisi*, trad. Müge Gürsoy Sökmen, Defter, numéro: 37, İstanbul, 1999, pp. 131-134

## TEZ ONAY SAYFASI

**Üniversite** Galatasaray Üniversitesi  
**Enstitü** Sosyal Bilimler Enstitüsü  
**Adı Soyadı** Funda DOĞANAY  
**Tez Başlığı** Les Débats de Modernité Autour de L'esthétique de l'école de Francfort  
**Savunma Tarihi** 18.03.2008  
**Danışmanı** Prof.Dr.Tülin BUMİN

## JÜRİ ÜYELERİ

Ünvanı, Adı, Soyadı	İmza
Prof.Dr.Kenan GÜRSOY	
Prof.Dr.Tülin BUMİN	
Yrd.Doç.Dr.Sibel YARDIMCI	

Enstitü Müdürü

Prof.Dr.V.Mehmet BOLAK