

Université de Montréal

Vers une théorie critique du cinéma : la question de l'idéologie

par Ludvic Moquin-Beaudry

Département de philosophie, Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences en vue de l'obtention du grade de
maîtrise en philosophie, option recherche

Août 2013

© Ludvic Moquin-Beaudry, 2013

Résumé :

L'histoire du concept d'idéologie est riche des différentes définitions qui ont tenté de le circonscrire, en tension entre la description de visions du monde et la dénonciation de la « fausse conscience ». Chez les penseurs regroupés sous le nom d'« École de Francfort », l'idéologie en vient à équivaloir au phénomène de l'industrie culturelle, c'est-à-dire la mise au service de la raison technique dans la production de la culture. Le statut du cinéma est intéressant à cet égard : non seulement est-ce un art né à l'époque industrielle et indissociable des possibilités techniques offertes par celle-ci, mais il a été mobilisé pour de nombreuses entreprises propagandistes, plus ou moins subtiles. La question directrice de l'interrogation est donc la suivante : selon la théorie critique de l'École de Francfort, le cinéma peut-il être considéré comme de l'art ou est-il confiné au domaine de l'idéologie ? Autrement dit, le cinéma peut-il revendiquer un statut qui ne ferait pas de lui qu'un support de la domination de l'humain par l'humain ?

Mots-clés : philosophie, théorie critique, idéologie, cinéma, industrie culturelle, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Max Horkheimer, École de Francfort

Summary:

The history of the concept of ideology is rich in different definitions that have attempted to circumscribe it, in a tension between the description of different worldviews and the denunciation of “false consciousness.” For the thinkers grouped under the name “Frankfurt School” ideology comes to equate the phenomenon of the Culture industry, that is to say, technical reason put at the service of the production of culture. The status of film is interesting in this regard: not only is it an art born in the industrial age and inseparable from the technical possibilities offered by the industry, but it has also been used for numerous, more or less subtle, propagandist undertakings. The leading question of our inquiry is thus the following: according to the critical theory of the Frankfurt School, can film be considered as a genuine form of art or is it confined to the realm of ideology? In other words, can film claim a status which would not make it solely a support of human-over-human domination?

Keywords: philosophy, critical theory, ideology, film, culture industry, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Max Horkheimer, Frankfurt School

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	1
<u>CHAPITRE I : UNE CONCEPTION FRANCFORTOISE DE L'IDÉOLOGIE</u>	6
1. Racines marxistes	7
2. Le passage hongrois : Lukács et Mannheim	16
3. Réponses de Horkheimer et Adorno à Mannheim	24
4. Idéologie et <i>Dialectique de la Raison</i>	32
5. <i>Contribution</i> d'Adorno	44
6. Conclusion	52
<u>CHAPITRE II : INDUSTRIE CULTURELLE ET CINÉMA – HÉTÉRONOMIE</u>	54
1. Benjamin : technique, cinéma et perte de l'Aura	55
2. Cinéma et <i>Kulturindustrie</i>	65
3. Kracauer, critique de cinéma de Francfort à New York	76
4. Conclusion	86
<u>CHAPITRE III : UN CINÉMA AUTONOME?</u>	88
1. Le concept d'art autonome	91
2. Le bouclier de Persée –Kracauer dans les années 1950-1960	98
3. «Filmtransparente» : la sortie de l'adolescence	107
4. Boucler la boucle de l'art et de l'idéologie	115
Conclusion générale	117
Bibliographie	vii

*L'auteur dédie ce mémoire à William Ross et Maxime Goulet-Langlois.
Parce que la pensée vivante se nourrit de la camaraderie.*

L'auteur tient en premier lieu à remercier les professeurs Augustin Simard, André-J. Bélanger et Iain Macdonald pour avoir su, à leur manière, nourrir la curiosité et inviter au questionnement.

Et aussi :

Eric Martin, pour l'initiation

Simon Tremblay-Pepin, pour la pratique

Martin Larose, pour les bons indices

Marie-Claire Barbeau-Sylvestre, pour les discussions

Pierre-Olivier Grimard, pour la patience

Ali Jones, pour la compagnie

Barbara Thériault, pour toutes les occasions

Enfin, l'auteur tient à remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et le Centre d'études allemandes et européennes de l'Université de Montréal pour leur soutien financier.

INTRODUCTION

Les images du *Triomphe de la volonté* (1935) sont tristement célèbres. La chorégraphie réglée au quart de tour, la géométrie des corps soigneusement organisée, les discours habilement mis en scène, les sourires d'enfants blonds immortalisés : tout le dispositif cinématographique est mis à contribution dans la production d'une image parfaite. L'œuvre est puissante, elle cimente le triomphe du nazisme dans les esprits. Pourtant, malgré la violence du propos, jamais le spectateur n'est brusqué : le film l'entraîne dans son mouvement, utilisant un langage formel qui fera école par la suite, de sorte qu'encore aujourd'hui, malgré l'horreur et la destruction causées par le nazisme, on vante les qualités d'esthète de Leni Riefenstahl¹. Jusqu'alors, et même depuis, jamais n'a-t-on pourtant connu une récupération aussi directe et décomplexée du cinéma à des fins de propagande idéologique. Bien qu'il s'agisse là d'un cas extrême, il témoigne d'une possibilité bien présente au sein du cinéma et qui sera encore mise à contribution par la suite, avec plus ou moins de subtilité selon les cas. Le cinéma est un objet ambigu.

Rendu possible, d'une part, par la photographie et, d'autre part, par le développement industriel de la fin du 19^e siècle, il est inséparable des conditions technologiques qui lui ont donné naissance – plus que tout art avant lui. Son effet de nouveauté a rapidement polarisé les avis à son sujet, de l'apologie des nouvelles possibilités esthétiques qu'il permet à sa condamnation comme « art inférieur » bon pour la lie de la société. Son instrumentalisation par différentes puissances politiques et économiques (qui elles-mêmes jouissent de l'accélération des communications et du développement économique que permettent

¹ Baillargeon, S., « Décès d'une propagandiste de génie », dans *Le Devoir*, 10 septembre 2003 [consultation en ligne le 21 juillet 2013]

l'électrification des villes et la diffusion du moteur à explosion) arrive très tôt dans son histoire, de sorte qu'il est difficile de départager la forme cinématographique en tant que telle de l'utilisation sociale qui en a été faite. Depuis son avènement, le cinéma pose problème.

L'époque de l'essor commercial du cinéma, contemporaine de la radicalisation des tensions politiques en Allemagne sous la République de Weimar qui mènera à l'instauration du régime national-socialiste, est aussi celle de l'émergence de l'École de Francfort. Sous cette appellation se retrouve un groupe de penseurs allemands regroupés autour de l'Institut de Recherche sociale qui avaient pour objectif commun de donner un nouvel élan à la théorie marxiste, en-dehors de l'hégémonie soviétique. Ils ont connu le 20^e siècle comme peu de gens : ils ont commencé leur travail pendant la période brutale du régime de Weimar, se sont exilés en France, en Suisse et en Angleterre lors de la prise du pouvoir par Hitler en 1933, puis ont pris le chemin des États-Unis au cours des années 1930. Pendant leur exil, ils ont été témoins de l'intérieur du capitalisme américain, à New York, puis à Los Angeles et Hollywood, avant de revenir dans l'Allemagne d'après le traumatisme d'Auschwitz, où ils ont vu les écueils de la dénazification et ont accompagné leur pays dans son difficile apprentissage de la démocratie libérale dans les années 1950 et 1960. Les figures centrales de ce groupe, Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, ont, entre autres choses, élaboré le concept d'« industrie culturelle », aujourd'hui passé dans l'usage courant, dans le but de montrer l'articulation entre le développement socioéconomique et celui de la sphère de la culture à leur époque. Le cinéma, à cet égard, joue le rôle d'exemple paradigmatique des dangers qui guettent la culture dans une société en voie de planification totale, que ce soit une planification fasciste, soviétique ou capitaliste. Et ce rôle est plutôt celui d'un catalyseur que d'un sanctuaire : le cinéma est l'agent de la domination.

La question directrice de notre interrogation est donc celle-ci : dans quelle mesure la théorie critique développée par Adorno et ses collaborateurs est-elle en mesure de reconnaître au cinéma le statut d'art, de sorte qu'il ne tomberait pas entièrement du côté de l'idéologie ? La réponse à une telle question repose sur une constellation de problèmes qui sont eux-mêmes des moments forts des débats intellectuels des 19^e et 20^e siècles, à l'intérieur comme à l'extérieur du marxisme : provenance de la « fausse conscience »; statut du concept d'idéologie comme descriptif ou polémique; possibilité de l'art au sein du marxisme; valeur esthétique du cinéma; question de l'autonomie de l'œuvre d'art et d'autres encore.

La position d'Adorno à l'égard du cinéma a souvent été comprise comme un rejet total, motivé par une conception élitiste, voire bourgeoise, de l'art qui refuse de considérer comme valide la participation de celui-ci à l'effort d'émancipation humaine². Or, le plus souvent, de telles analyses font l'impasse sur une grande partie des textes d'Adorno, pour ne se concentrer que sur les plus connus, c'est-à-dire des ouvrages tels que *Minima Moralia* ou bien *La dialectique de la Raison*. Car, en effet, si l'on s'en tient au texte publié de *La dialectique de la Raison*, il y a lieu de croire qu'Adorno et Horkheimer ne considèrent pas le cinéma comme un art, mais plutôt un outil de plus (et des plus efficace) pour la domination de l'humain par l'humain; *Minima Moralia* d'Adorno, de la même époque, ne venant que confirmer cette impression. Cependant, il y a bien eu évolution dans la pensée d'Adorno, mais cette évolution s'est faite de manière discrète, dans des textes tardifs qui ont connu un rayonnement limité en-dehors de l'Allemagne, des textes tels que *Filmtransparente*, où le constat semble beaucoup plus nuancé. Alors, la question devient : pourquoi un tel changement de position a-t-il eu lieu ?

² Pour un exemple d'une telle réception, cf. Andrae, T., « Adorno on Film and Mass Culture : The Culture Industry Reconsidered », dans *Jump Cut* 20, pp.34-37.

Comment l'expliquer : par des développements internes au cinéma ou bien par un revirement théorique du côté d'Adorno ?

Il convient, à ce moment-ci, d'explicitier les balises de l'exposé. En ce qui a trait aux auteurs traités, nous nous concentrons sur Theodor W. Adorno, figure philosophique la plus importante parmi les penseurs regroupés autour de l'Institut de Recherche sociale de Francfort, et sur ceux avec qui, parmi ses collègues, il a le plus d'échanges intellectuels en ce qui a trait aux questions d'idéologie et de cinéma, soit Max Horkheimer, Walter Benjamin et Siegfried Kracauer. L'absence de Herbert Marcuse de ce portrait pourrait surprendre (et son inclusion contribuerait certainement à dresser un portrait plus exhaustif des débats au sein de cette nouvelle génération de penseurs marxistes au sujet du rapport entre esthétique et politique), mais elle s'explique par le fait que celui-ci n'a été impliqué dans les projets de l'Institut de Recherche sociale que de 1933 à 1942, moment où il a été repêché par l'*Office of War Information*, puis par l'OSS afin de contribuer à l'analyse du national-socialisme pour le compte du gouvernement américain. Plusieurs des contributeurs des premiers temps de l'Institut de Recherche sociale se sont d'ailleurs retrouvés dans une situation semblable : Franz Neumann, Otto Kirchheimer, Leo Löwenthal et Friedrich Pollock ont aussi travaillé au sein du service public américain³. À partir 1942, Marcuse s'est progressivement éloigné de Horkheimer et Adorno, les liens entre eux se résumant à quelques lettres par année. Comme Kracauer, il a préféré demeurer aux États-Unis, où il a connu un certain succès notamment avec *One-Dimensional Man* (1964), mais contrairement à celui-ci, sa correspondance avec ses anciens collègues ne fait pas état d'échanges importants au sujet du cinéma. Or, ce n'est

³ Wiggershaus, R., *L'École de Francfort : Histoire, développement, signification*, Presses Universitaires de France, pp.279-289.

qu'après le départ de Marcuse que les contributions les plus importantes de l'École de Francfort à ce sujet seront publiées.

Notre objectif n'est pas de produire une grille d'analyse qui permettrait de discriminer entre films « idéologiques » et « non-idéologiques » au vu de la pensée d'Adorno et consorts, mais plutôt de cristalliser, de manière temporaire à tout le moins, un concept d'idéologie et d'en montrer l'application dans un champ d'analyse socio-esthétique, de même que les difficultés qui découlent de cela. Autrement dit, cet exposé se veut être une étape préparatoire à l'élaboration d'une théorie du cinéma qui s'inscrirait dans le sillon de la théorie critique de l'École de Francfort : nous tentons de mettre en relief certains des aspects importants qu'une telle théorie devra prendre en compte et de situer la provenance de ces problèmes dans l'évolution théorique des penseurs qui, parmi tous ceux gravitant autour de l'Institut de Recherche sociale de Francfort, ont travaillé le plus longuement la question du cinéma.

L'exposé se divise donc en trois chapitres. Le premier cherche à dégager un concept d'idéologie propre à l'École de Francfort et, pour ce faire, en retraçant les sources chez des penseurs tels que Karl Marx, György Lukács et Karl Mannheim. Le second chapitre porte sur le moment de la pensée d'Adorno où toute possibilité d'un cinéma comme art semble éliminée, tout en mettant cette position en relief avec celles de ses collègues et amis Walter Benjamin et Siegfried Kracauer, qui refusent un jugement aussi radical. Le troisième chapitre, enfin, fait état du « dégel » d'Adorno à l'endroit du cinéma et montre comment celui-ci peut revendiquer un certain statut d'art autonome (dans les termes d'Adorno). Ainsi, les chapitres I et II se situent sur le terrain de l'idéologie, alors que les chapitres II et III développent la question du cinéma.

CHAPITRE I : UNE CONCEPTION FRANCFORTOISE DE L'IDÉOLOGIE

Le concept d'idéologie est l'une de ces créations intellectuelles dont l'usage fort répandu ne rend pas compte d'une définition stable ou partagée. Concept «ouvert» ou «problématique», pour le moins équivoque, il est souvent employé, dans le discours politique aussi bien que philosophique ou scientifique, sans définition explicite et globalement acceptée. Les marques syntaxiques mêmes qui l'accompagnent témoignent de cette pluralité de sens : utilisé au singulier, il acquiert une charge parfois dénonciatrice; utilisé au pluriel, il devient neutre et descriptif. Son parcours historique témoigne aussi de cette ambiguïté : de la dénonciation des faux contenus de conscience chez Francis Bacon et les encyclopédistes, le terme comme tel apparaît pour la première fois chez Destutt de Tracy, qui lui donne une inclination scientifique empiriste (retracer le fil des sens aux idées)⁴. Ce n'est cependant qu'avec l'avènement du marxisme qu'il connaît une réelle diffusion.

Bien qu'ils héritent de Marx une part importante de leur appareil conceptuel, les penseurs de l'École de Francfort, au premier abord, ne semblent pas utiliser cette notion de la même manière que la tradition marxiste, orthodoxe à tout le moins, qui marque toute production d'ordre culturel ou intellectuel ne se mettant pas au service de l'effort révolutionnaire et de la «science marxiste de l'histoire» du sceau funeste de l'idéologie (comprise comme « fausse conscience »). D'un autre côté, leurs interlocuteurs universitaires, Karl Mannheim au premier rang, participent au glissement de sens que connaît le concept vers un usage descriptif plutôt que polémique, autrement dit de la normativité à l'historicisme.

⁴ Adorno, T.W., « Contribution à la doctrine des idéologies », dans *Société : Intégration, Désintégration*, Payot, pp.132-135.

C'est dans le contexte de ce débat, avec le marxisme orthodoxe, d'une part, et les mandarins de l'université allemande de l'entre-deux Guerres, d'autre part, qu'une conception francfortoise de l'idéologie émerge. Nous proposons ici un parcours quasi-chronologique afin de *situer* cette conception par rapport à ses racines chez Marx et son développement chez Lukács et Mannheim, puis d'en montrer le caractère propre qui, au final, nous amène sur le terrain de l'*industrie culturelle*.

Racines marxiennes

Bien que l'apparition du concept d'idéologie précède l'utilisation qu'en fait Karl Marx de quelques décennies, il n'aurait probablement jamais connu un tel rayonnement s'il n'avait été récupéré par le marxisme, courant à la fois politique et scientifique. Pourtant, cette popularité dans l'usage est disproportionnée par rapport à la fréquence à laquelle il apparaît dans l'œuvre de Marx lui-même, s'effaçant rapidement après *L'Idéologie allemande*⁵. Dans cet ouvrage, rédigé en collaboration avec Friedrich Engels, Marx poursuit son effort, amorcé avec la *Critique de la philosophie du droit de Hegel*, de critique des théoriciens de son époque, les historiens et philosophes avant tout, chez qui il dénonce un idéalisme ou un matérialisme « incomplet » : ces théories se trouvent coupables d'inversion du rapport entre pratique et représentation, dont seule une conception pleinement matérialiste peut rendre compte. À travers cela, l'« idéologie » désigne une image du monde fautive, car inversée elle aussi, et les « idéologues » sont ceux qui l'alimentent : enjeu théorique. Cette inversion, ce renversement dont parle Marx est le corolaire de la domination de la classe bourgeoise exercée sur l'ensemble de la société : enjeu politique. Et, en effet, « Critique de la philosophie et critique

⁵ Renault, E., « Philosophie », dans Duménil, G. et al., *Lire Marx*, p.173.

de la politique ont donc en commun de renvoyer tout aussitôt à la critique de la réalité, qui leur fournit leurs conditions de possibilité. Cette articulation mieux précisée donne naissance à l'un des concepts originaux de Marx, celui d'idéologie. »⁶ Toutefois, la véritable originalité de Marx en la matière ne réside pas dans l'utilisation du terme (ni même dans le fait de lui donner un accent à la fois théorique et politique), mais bien dans l'ancrage anthropologique qu'il confère au concept.

La conception marxienne de l'être humain

Chez Marx, l'essence humaine n'est pas un fondement anhistorique, séparé du monde et dont le déploiement suivrait un cours « normal » que seuls des *accidents* viendraient altérer : elle se situe dans une activité, dans un devenir. Il reproche d'ailleurs à ses contemporains jeunes-hégéliens de négliger cet aspect primordial, notamment dans leur critique de la religion qui finit par retomber dans une conception quasi-religieuse du monde. Tel est le sens de la 6^e thèse sur Feuerbach : « Mais l'essence humaine n'est point chose abstraite, inhérente à l'individu isolé. Elle est, dans sa réalité, l'ensemble des relations sociales. »⁷ Et ces relations sociales sont celles par lesquelles l'être humain se fait lui-même (sans tirer son principe d'une quelconque extériorité métaphysique).

La définition de l'être humain que donne Marx dans les *Manuscrits de 1844* insiste ainsi sur l'activité humaine, son activité *générique*, c'est-à-dire qui renvoie au *genre* :

L'homme est un être générique. Non seulement parce que, sur le plan pratique et théorique, il fait de l'espèce, la sienne propre aussi bien que celle de toute chose, son objet, mais encore – et ceci n'est qu'un autre façon d'exprimer la même chose – parce qu'il se comporte vis-à-vis de lui-même comme vis-à-vis d'une espèce réelle, vivante, parce qu'il se comporte vis-à-vis de lui-même comme vis-à-vis d'un être universel, donc libre.⁸

⁶ Garo, I., *Marx, une critique de la philosophie*, p.69.

⁷ Marx, K., « ad Feuerbach » dans *Philosophie*, p.234.

⁸ Marx, K., *Manuscrits de 1844*, pp.113-114.

Cette insistance sur la notion de genre provient de Feuerbach et, dans les termes de l'activité humaine, désigne le fait d'établir une relation entre un objet et son genre. Les relations sociales, donc, sont cette activité générique *en acte* : par leur activité, les êtres humains sont liés entre eux et réalisent leur humanité commune. Autrement dit, les individus ne sont constitués comme individus qu'à-travers un processus commun à tous. Par son activité, l'individu se maintient en vie, mais il *nous* maintient aussi en vie comme espèce.

Ce processus, second aspect important de l'anthropologie marxienne, est une activité, une auto-production, qui, en plus d'assurer la vie individuelle, donne son caractère à l'espèce : « Car, premièrement, le travail, l'activité vitale, la vie productive n'apparaissent eux-mêmes à l'homme que comme un moyen de satisfaire un besoin, le besoin de conservation de l'existence physique. Mais la vie productive est la vie générique. C'est la vie engendrant la vie. Le mode d'activité vitale renferme tout le caractère d'une espèce, son caractère générique, et l'activité libre, consciente, est le caractère générique de l'homme. »⁹ La manière, donc, dont une espèce se (re)produit la distingue des autres. Dans le cas de l'être humain, la vie individuelle est à la fois le moyen de réalisation de la collectivité *et* celui de l'individu.

Cependant, le processus par lequel la vie engendre la vie, engageant toutes les facultés individuelles, pourrait bien être l'essence de toute espèce vivante : Marx sent donc le besoin d'apporter une précision supplémentaire. Ce qui distingue l'être humain, c'est le fait de *prendre conscience* de ce processus :

L'homme fait de son activité vitale elle-même l'objet de sa volonté et de sa conscience. Il a une activité vitale consciente; elle n'est pas une détermination avec laquelle il se confond immédiatement. L'activité vitale consciente distingue directement l'homme de l'activité vitale de l'animal. C'est seulement par là qu'il est

⁹ *Ibid.*, p.115.

un être générique. Ou bien il est seulement un être conscient, autrement dit sa vie propre est pour lui un objet, précisément parce qu'il est un être générique.¹⁰

L'animal, bien qu'il réalise son espèce par son activité vitale, ne peut donc pas souscrire à la définition d'être *générique*, parce qu'il ne peut établir ce lien objet-genre et donc se comporter « vis-à-vis de lui-même comme vis-à-vis d'un être universel » : la médiation opérée par la conscience est ce qui permet le rapport au genre. Soulignons qu'un interstice est ouvert ici par la notion de conscience : l'être humain, Marx note, ne se confond pas avec son activité vitale *immédiatement*. La médiation, autrement dit, permet un décalage entre activité et représentation.

Toutes ces déterminations du concept d'être humain, à ce stade, pourraient faire replonger Marx dans l'abstraction qu'il dénonce pourtant chez ses contemporains. Toutefois, ce serait là négliger le fait que le lieu de l'être humain *est* le devenir historique : « [...] l'homme change au cours de l'histoire dont il est le produit, il se développe et se transforme. L'histoire est la réalisation de l'homme par lui-même, grâce à son travail et à sa production [...]. »¹¹ À chaque époque de l'histoire correspondrait donc une forme d'humanité, qui elle-même est déterminée par les conditions de l'activité productive. Et, le plus souvent, ces conditions ne sont pas celles d'une activité libre et commune. C'est cette atteinte au cœur même de l'activité humaine qui justifie le projet marxiste d'émancipation.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Fromm, E., *La conception de l'homme chez Marx*, p.43.

Travail et aliénation

En effet, l'activité humaine, dans le régime capitaliste, prend l'aspect du *travail aliéné*, c'est-à-dire de l'appropriation des fruits de l'activité de l'individu par un autre sous l'égide de la domination. Cette appropriation prend l'aspect d'un dessaisissement :

Ce fait n'exprime rien d'autre que ceci : l'objet que le travail produit, son produit, se dresse devant lui comme un être étranger, comme une puissance indépendante du producteur. Le produit du travail est le travail qui s'est fixé, matérialisé dans un objet, il est l'objectivation du travail. La réalisation du travail est son objectivation. Dans le monde de l'économie politique, cette réalisation du travail apparaît comme la perte pour l'ouvrier de sa réalité, l'objectivation comme la perte de l'objet ou l'asservissement à celui-ci, l'appropriation comme aliénation, le dessaisissement. [...] Plus cette activité est grande, plus l'ouvrier est privé d'objets. Il n'est pas ce qu'il produit par son travail. Plus ce produit gagne en substance, moins l'ouvrier est lui-même.¹²

L'aliénation, à entendre comme « perte de lien », est perte de l'objet; et la perte de l'objet est celle du genre humain en tant qu'activité : l'ouvrier devient étranger aux objets qu'il produit, à son activité de production en tant que telle, mais aussi à lui-même et à son espèce, donc aux autres êtres humains. Et cela s'accroît à mesure que le travail s'intensifie. Il s'agit d'une véritable *blessure anthropologique* : l'être humain est arraché à lui-même et se retrouve soumis au produit d'un travail qui lui est aliéné.

L'aliénation est *inversion*, d'abord parce que l'être humain produit un monde qui lui est étranger plutôt que de se produire lui-même, ce qui se répercute dans l'ensemble des activités : « On en vient donc à ce résultat que l'homme (l'ouvrier) se sent agir librement seulement dans ses fonctions animales : manger, boire et procréer, ou encore, tout au plus, dans le choix de sa maison, de son habillement, etc.; en revanche, il se sent animal dans ses fonctions proprement humaines. Ce qui est animal devient humain, et ce qui est humain devient animal. »¹³

L'inversion se retrouve donc dans le rapport entre vie individuelle et vie générique. Ainsi, les

¹² Marx, K., *Manuscrits de 1844*, pp.109-110.

¹³ *Ibid.*, p.113.

capacités humaines comprises dans la vie générique se mettent au service de la vie individuelle, de la vie de corps devenus engrenages de la production. L'homme se reproduit pour servir les finalités du travail.

Aliénation et idéologie

Si donc l'aliénation affecte l'être humain jusque dans son fondement, il en va de même pour son activité consciente. Il en tient, avant tout, au postulat matérialiste, défendu par Marx, quant au rapport entre activité et représentation : « La production des idées, des représentations, de la conscience est, de prime abord, directement mêlée à l'activité et au commerce matériels des hommes : elle est le langage de la vie réelle. »¹⁴ Mais, déjà, la conscience, caractéristique humaine fondamentale, de par le fait qu'elle est l'expression d'un rapport non-immédiat entre l'être humain et son activité, permet un hiatus entre les deux. La « fausse conscience » tire donc sa *possibilité* de la médiation à l'œuvre dans la conscience, mais elle est *effectuée* par le dessaisissement de l'activité, qui est le fait de la domination.

Si, donc, l'aliénation est une inversion de l'être générique de l'humain, cela se traduit par une inversion dans l'ordre des idées : « La conscience ne peut jamais être autre chose que l'être conscient, et l'être des hommes est leur processus de vie réel. Si, dans toute l'idéologie, les hommes et leur condition apparaissent sens dessus dessous comme dans une *camera obscura*, ce phénomène découle de leur processus de vie historique, tout comme l'inversion des objets sur la rétine provient de leur processus de vie directement physique. »¹⁵ Il s'agit là du cœur de l'intention polémique qui anime *L'Idéologie allemande* : montrer que le postulat idéaliste voulant que ce soient les idées qui guident le devenir humain est un « reflet inversé »

¹⁴ Marx, K., « L'Idéologie allemande » dans *Philosophie*, p.307.

¹⁵ *Ibid.*, pp.307-308.

dû au dessaisissement de l'être humain dans ce qu'il a de plus fondamental – son activité. L'enjeu épistémologique rejoint l'enjeu politique : « En un sens, on pourrait affirmer que Marx amplifie la thèse jeune-hégélienne : ce ne sont pas *seulement* les idées qui dominent les hommes, mais l'ensemble des instances et productions qu'ils ont séparées d'eux-mêmes et dont ils ont perdu la maîtrise, et cela parce qu'ils sont soumis aux contradictions de base de leur organisation historique. »¹⁶ Le concept d'idéologie tire sa charge normative d'un mal bien réel, qui atteint l'être humain au niveau même de ce qui le définit.

Les idées ne sont donc pas indépendantes du contexte (social, économique, politique) qui leur donne lieu, et l'idéologie est l'aspect général que prennent les idées sous l'égide de l'aliénation, elle est complicité entre forme de conscience et domination :

Cette inversion dans la représentation a pour cause l'inversion réelle qui préside à l'organisation de la production et qui consiste d'abord dans la domination de la classe des producteurs par ceux qui monopolisent les richesses produites. Par suite, cette inversion se propage au niveau des relations générales qui s'établissent entre les représentations et le réel : les idées ne semblent mener le monde que parce qu'elles sont l'expression idéalisée des rapports de domination qui le structurent effectivement. L'illusion est d'autant plus difficile à déjouer qu'elle se fonde moins sur le contenu propre de telles représentations que sur leur fonction. Et la notion d'idéologie a pour vocation première de décrire une telle fonction, fondamentalement stable par opposition à des idées qui se modifient rapidement et brouillent superficiellement la perception d'une domination durable.¹⁷

Ici, trois éléments méritent d'être soulignés. Premièrement, le fait que certaines idées plutôt que d'autres soient en position dominante dans un contexte historique donné est le fait qu'elles sont celles de la classe dominante. Cela vaut pour leur diffusion aussi bien que pour leur contenu et leur interrelation :

À toute époque, les idées de la classe dominante sont les idées dominantes; autrement dit, la classe qui est la puissance *matérielle* dominante de la société est en même temps la classe *spirituelle* dominante. La classe qui dispose des moyens de la production matérielle dispose en même temps, de ce fait, des moyens de la

¹⁶ Garo, I., *Marx, une critique de la philosophie*, p.73.

¹⁷ *Ibid.*, p.74-75.

production intellectuelle, si bien qu'en général, elle exerce son pouvoir sur les idées de ceux à qui ces moyens font défaut. Les pensées dominantes ne sont rien d'autre que l'expression en idées des conditions matérielles dominantes, ce sont ces conditions conçues comme idées, donc l'expression des rapports sociaux qui font justement d'une seule classe la classe dominante, donc les idées de sa suprématie.¹⁸

La domination est ainsi d'autant plus grande que les moyens de la production d'idées (pensons aux universités, aux imprimeries) sont entre les mains des «dominants».

Deuxième observation : l'action de l'idéologie telle que décrite par Marx procède à la manière d'un recouvrement. En effet, les idées (dominantes) masquent la réalité de la domination parce qu'elles se présentent comme indépendantes. Faute de pouvoir d'être exprimée dans sa contradiction (vis-à-vis de l'être générique), la domination apparaît alors comme « naturelle », « dans l'ordre des choses ». Il s'agit même d'un double recouvrement : le processus idéologique, de par son isomorphisme avec celui de la domination, efface les traces de son acte d'inversion. Autrement dit, la puissance du renversement idéologique réside dans le fait qu'il n'est pas ressenti comme tel; activité et représentation sont *en phase*, ce qui rend impossible la tâche de saisir la contradiction *à partir des idées* – d'où l'échec intellectuel et politique des jeunes-hégéliens.

Enfin – et c'est là un point crucial –, ce qui importe pour Marx, ce ne sont pas les idées particulières et leurs contenus, mais la « fonction idéologique », c'est-à-dire la façon dont les idées s'inscrivent dans la dynamique sociale :

Les formations brumeuses du cerveau humain sont elles aussi des sublimés nécessaires du processus matériel de leur vie, empiriquement vérifiable et lié à des circonstances matérielles préalables. Par conséquent, la morale, la religion, la métaphysique et tout le reste de l'idéologie, ainsi que les formes de conscience qui leur correspondent, ne conservent plus leur semblant d'indépendance. Elles n'ont ni histoire ni développement; ce sont, au contraire, les hommes qui, en même temps qu'ils développent leur production et leur communication matérielles, transforment, avec cette réalité qui leur est propre, et leur pensée et les produits de celle-ci.¹⁹

¹⁸ Marx, K., « L'Idéologie allemande » dans *Philosophie*, p.338.

¹⁹ Marx, K., « L'Idéologie allemande » dans *Philosophie*, p.308.

L'histoire des idées se ramène donc à celle des formes de l'exploitation; les *idées* changent, mais la *fonction idéologique*, c'est-à-dire l'action de double recouvrement que nous venons de décrire, demeure. Cela permet de tenir en compte le fait qu'il existe plusieurs idées en compétition au sein des sphères intellectuelles et politiques, que le règne des idées n'est pas un bloc uniforme. L'idéologie n'est pas une « pensée unique » en termes de contenu, mais elle l'est en tant que structure.

Vers la transformation du concept

Il y a donc bel et bien une tension dans l'orientation que Marx lui-même donne au concept d'idéologie

On mesure ici l'oscillation qui s'installe à l'intérieur même de la notion d'idéologie, et cela dès le moment de son élaboration : désignant avant tout une logique sociale générale, elle en vient nécessairement à décrire une structure spécifique, celle de la « classe » des intellectuels, puis un contenu déterminé, l'apologie de l'état des choses existant. Décrivant une instance sociale de production de représentations par définition diverses, l'idéologie devient aussi et avant tout le nom d'un certain type d'illusions engendré par cette instance. Pourtant, Marx se voit tout aussitôt contraint de contrarier cette pente propre à la notion qu'il vient d'inventer : l'idéologie a pour vocation première d'être une notion générale qui doit pouvoir englober l'ensemble des représentations, illusoire ou non, et qui doit pouvoir inclure à ce titre aussi bien l'illusion que la science, l'apologie que la dénonciation de l'ordre existant.²⁰

Et, de là à faire de l'idéologie le nom des productions intellectuelles *propres à certains* groupes sociaux, la marge n'est pas grande : il peut exister plusieurs types de contenus idéologiques même si le phénomène d'ensemble demeure le même. Marx lui-même reconnaît la variété de ces contenus qui ont cours dans une société, que plusieurs discours sont en compétition : il s'en prend aussi bien à l'individualisme de Stirner qu'à l'athéisme de Feuerbach, tout en dénonçant le conservatisme des vieux-hégéliens et la conception libérale

²⁰ Garo, I., *Marx, une critique de la philosophie*, p.76-77.

des « droits naturels ». Cependant, toutes ces formes de discours, d'idéologie, ne sont en réalité le reflet de la pluralité de groupes au sein de la classe dominante, autant de produits et de supports de l'aliénation. Et ces groupes auront tôt fait de se coaliser en face d'un ennemi – le prolétariat constitué en classe révolutionnaire, par exemple – qui menacerait leur situation de domination.

Alors que Marx en vient à délaisser le *terme* d'« idéologie » (qui trouvera son équivalent, en maintenant les caractères d'inversion et de recouvrement, du côté du « fétichisme de la marchandise » dans *Le Capital*²¹), le marxisme continue à l'utiliser pour la critique de la fausse conscience, adoptant la forme plurielle de manière de plus en plus marquée.

Le passage hongrois : Lukács et Mannheim

Le marxisme, bien sûr, survit à son initiateur et les concepts élaborés par Marx deviennent à la fois des armes politiques discursives et des outils d'analyse, qui à leur tour font l'objet d'un travail d'élaboration et de critique au sein de l'institution universitaire. C'est au cours des années 1910 que György Lukács fréquente l'université allemande avant de retourner à Budapest, où il dirigera un salon littéraire. La révolution russe et la fin de la Grande Guerre l'entraînent du côté du marxisme, mais d'un marxisme qui conserve les traces d'une formation intellectuelle marquée de figures telles que Dilthey, Simmel, Bloch et Weber (et qui, quelques années plus tard, lui attirera l'opprobre des dirigeants soviétiques). Son œuvre vient à réaliser cette possibilité – déjà présente chez Marx – d'un usage pluriel du concept d'idéologie, legs

²¹ Marx, K., *Le Capital*, Livre I, Presses Universitaires de France, p.82.

qu'il laissera entre autres à son étudiant Karl Mannheim, fondateur autoproclamé de la sociologie de la connaissance, qui radicalisera les implications historicistes du concept.

Lukács, science et conscience

C'est en 1923 que Lukács publie *Histoire et conscience de classe*, où, tout en se revendiquant d'un marxisme « orthodoxe », il travaille les concepts marxistes en insistant sur la notion de conscience, ce qui lui attirera rapidement l'accusation d'idéalisme et à son ouvrage le qualificatif de « livre maudit du marxisme ». En ce qui concerne le concept d'idéologie – qui demeure toujours lié intimement à la question de la conscience –, il en consacre l'utilisation plurielle, notamment lorsqu'il traite de l'« idéologie social-démocrate »²² et des « idéologies nationalistes »²³.

Il demeure toutefois une tension inhérente au concept malgré son acception plurielle. Ainsi, toutes les idéologies ne peuvent revendiquer le même statut dans la lutte politique :

Pour le prolétariat, son idéologie n'est pas une « bannière » sous laquelle il combat, un prétexte sous le couvert duquel il poursuit ses propres buts, elle est le but et l'arme mêmes. Toute tactique sans principes rabaisse le matérialisme historique jusqu'à en faire une simple « idéologie », elle force le prolétariat à une méthode de lutte bourgeoise (ou petite-bourgeoise) ; elle le prive de ses meilleures forces, en assignant à sa conscience de classe le rôle d'une conscience bourgeoise, simple rôle d'accompagnement ou de frein (donc de frein pour le prolétariat), au lieu de la fonction motrice dévolue à la conscience prolétarienne.²⁴

On remarque ici deux utilisations du concept : l'une désignant la conscience politique d'un groupe social donné (le prolétariat) et l'autre, marquée par les guillemets, qui reprend le thème marxiste de la fausse conscience. L'idéologie au premier sens, incarnée par la conscience prolétarienne, est activité, dotée d'un pouvoir causal positif difficilement perceptible chez

²² Lukács, G., *Histoire et conscience de classe*, Classiques des sciences sociales, p.189.

²³ *Ibid.*, p.242.

²⁴ *Ibid.*, p.78.

Marx. Et il s'agit là de l'originalité de Lukács par rapport à ses prédécesseurs et contemporains : le rôle *constitutif* qu'il reconnaît à la conscience, plutôt que la passivité d'un simple reflet de la réalité socioéconomique. Ainsi, « One can find in Lukács an overemphasis of the role which the subject plays through its consciousness in the origin of ideology. »²⁵

Cependant, admettre une pluralité d'idéologies et qualifier de ce nom la conscience prolétarienne ne fait pas l'économie d'une relation à la matérialité de l'ordre social :

Le matérialisme historique est par suite tout autant fonction de l'épanouissement et de la désagrégation de la société capitaliste que toutes les autres idéologies. C'est aussi ce qu'on a fait souvent valoir du côté bourgeois à l'endroit du matérialisme historique. Un argument bien connu et décisif aux yeux de la science bourgeoise contre la vérité du matérialisme historique est qu'il doit être appliqué à lui-même. [...] Je crois que cette objection peut être reconnue comme partiellement valable, sans que, en l'admettant, on diminue la portée scientifique du matérialisme historique. Le matérialisme historique peut et doit, cela est vrai, s'appliquer à lui-même, mais cela ne conduit pas à un total relativisme, ni le moins du monde à la conséquence que le matérialisme historique ne représente pas la vraie méthode historique. Les vérités inhérentes au contenu du matérialisme historique sont de même nature que celles de l'économie politique classique, telle que Marx la considérait : elles sont des vérités à l'intérieur d'un ordre social de production déterminé.²⁶

Ainsi, nous pourrions en conclure que les différentes idéologies qui ont cours au sein d'une société correspondent à différents moments (qui peuvent se chevaucher chronologiquement) de celle-ci, moments incarnés pas les différentes classes sociales. Schématiquement, cela reviendrait à considérer l'idéologie bourgeoise comme la figure consciente du capitalisme en « épanouissement ». Le matérialisme historique, quant à lui, serait la conscience politique de l'épuisement du capitalisme à la veille de son renversement et la force motrice derrière cette tâche. La question de la vérité devient celle de l'adéquation à la situation historique, donc à la configuration sociale de la production, plutôt qu'à une anthropologie fondamentale comme chez le Marx des *Manuscrits* et de l'*Idéologie allemande*.

²⁵ Larrain, J., *The Concept of Ideology*, The University of Georgia Press, p.80.

²⁶ Lukács, G., *Histoire et conscience de classe*, Classiques des sciences sociales, p.203-204.

Par ailleurs, Lukács est l'un des premiers à élaborer une critique de la science en tant que telle (et non des contenus de la science) dans une perspective marxiste : « Lukács started by studying reification in capitalist society and soon found a suspicious harmony between capitalist society and "science". In accepting the immediacy of data as a basis for scientific work, science falls into the typical bourgeois reification which accepts the given as the unalterable foundation of society. »²⁷ Il y a donc adéquation entre la domination socioéconomique d'une classe et l'hégémonie d'un certain type d'explication du monde, qui, dans le cas précis de la « science bourgeoise », est gouvernée par un processus de réification. La congruence de la méthode scientifique et des lois bourgeoises, qui consacrent aussi bien la fixité de la chose que de l'ordre du monde, témoigne de leur participation à la configuration capitaliste des rapports de production. La critique lukácsienne de la science rejoint la question de l'idéologie par le biais de la réification, qui fait apparaître les choses sous la lumière d'une « objectivité illusoire »²⁸.

Au final, sans retirer du concept d'idéologie la fonction de dénonciation de la fausse conscience, Lukács effectue néanmoins certains déplacements conceptuels qui préparent le terrain pour une récupération théorique du concept à l'extérieur du marxisme, de la normativité à l'historicisme.

Mannheim : vers une sociologie de la connaissance

Les années 1920 et 1930, aussi bien en Allemagne que dans le reste de l'Europe, sont le théâtre d'une fragmentation extrême de la sphère politique : les factions se multiplient, reposant toutes sur des groupes particuliers et disposant de partis, de journaux et de

²⁷ Larrain, J., *The Concept of Ideology*, The University of Georgia Press, p.175.

²⁸ Lukács, G., *Histoire et conscience de classe*, Classiques des sciences sociales, p.90.

théoriciens. Les institutions politiques ne se voient plus capables de canaliser le débat politique, qui déborde sous la forme violence civile et propagandiste. De cette situation de désintégration (à prendre au sens littéral de dés-intégrer, « perdre l'intégration »), Karl Mannheim tire un constat et un projet. Le constat est celui de la perte d'un socle commun de l'expérience politique, et le projet est celui de la sociologie de la connaissance.

Considérant prématurée toute prétention à la systématisme complète²⁹ – ce refus de la systématisme se faisant l'écho de la fragmentation radicale du spectre politique et s'exprime dans le caractère essentiellement fragmentaire d'*Idéologie et utopie* – Mannheim fonde son projet sur le postulat d'un enracinement social de la pensée qui confère son orientation au travail disciplinaire : « [...] we define the sociology of knowledge as a discipline which explores the functional dependence of each intellectual standpoint on the differentiated social group reality standing behind it, and which sets itself the task of retracing the evolution of the various standpoints [...] »³⁰ En quelque sorte, Mannheim reprend l'idée de Lukács d'appliquer le matérialisme historique à lui-même, mais il reprend aussi la critique bourgeoise qui en est à l'origine : la pensée marxiste, aussi bien que les autres, est le produit d'une certaine configuration sociale et, à cet effet, on peut en retracer la filiation. Et cette tâche, selon l'orientation première que Mannheim veut lui donner, se met au service de deux objectifs, l'un épistémologique et l'autre politique.

L'essai central d'*Idéologie et utopie* pose la question de la possibilité de la science politique, à laquelle viendrait répondre, selon Mannheim, la sociologie de la connaissance. Ainsi comprise, la sociologie de la connaissance en tant qu'*organon* de la politique comme

²⁹ Kettler, D. et Meja, V., *Karl Mannheim and the Crisis of Liberalism*, Transaction Publishers, p.8.

³⁰ Mannheim, K., « The Problem of a Sociology of Knowledge » dans Wolff, K. H., *From Karl Mannheim*, Oxford University Press, p.115.

science doit, en travaillant à partir des différentes *Weltanschauungen*, amener, par un travail de synthèse, un regard scientifique sur la situation historique présente que tous peuvent accepter. Notons ici que le libéralisme de Mannheim se fait saillant : la raison discursive préside à la configuration du politique tout en maintenant une pluralité de points de vue traités de manière égale³¹. Et, en effet, la politique comme science est possible, selon Mannheim, à partir du moment où l'on se rend compte de la *complémentarité* des points de vue en compétition³². Cette « réconciliation » se veut aussi politique : la « synthèse » à laquelle doit travailler la sociologie de la connaissance permettrait, à terme, un apaisement de la crise politique de l'époque. Mannheim revendique aussi cette orientation pratique et fait de la classe des intellectuels, caractérisée par son déracinement relatif, la dépositaire de cette tâche, qui est, au final, une médiation.

Cette tentative de faire de la sociologie de la connaissance l'*organon* de la science politique dans le but d'une synthèse politique échouera – tant au plan épistémologique que politique –, et Mannheim poursuivra sa carrière d'intellectuel dans le monde anglo-saxon en portant plutôt le projet, « minimal » celui-là, de développer cette discipline en tant que spécialisation de la sociologie suivant une formule davantage descriptive. Dans les deux cas, le concept d'idéologie demeure central.

Le concept d'idéologie total général

Dans le contexte de désintégration politique de l'entre-deux Guerres, le terme d'idéologie est récupéré par les différents groupes en jeu comme arme discursive visant à délégitimer la position adverse. Mais, à la fois, Mannheim observe que l'accusation mutuelle

³¹ Kettler, D. et Meja, V., *Karl Mannheim and the Crisis of Liberalism*, Transaction Publishers, p.76.

³² Mannheim, K., *Idéologie et utopie*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p.123.

d'idéologie entraîne une auto-relativisation du point de vue de chacun : on se rend compte de la partialité de son propre point de vue et on en vient à reconnaître sa propre « vision du monde » comme une idéologie. Faisant de ce concept l'outil central de l'opération diagnostique et synthétique de la sociologie de la connaissance, Mannheim en retrace l'évolution afin d'expliquer son usage actuel, d'abord, d'où il tire ensuite une nouvelle acception pour son entreprise intellectuelle.

La signification du concept d'idéologie, jusqu'à Marx, évolue entre deux pôles. D'un côté, « Nous avons affaire à un concept régional lorsque le terme désigne simplement le fait que l'on ne veut pas accrédi-ter *certaines* "idées" ou "représentations" de l'adversaire. »³³ De l'autre côté, le concept « total » renvoie à « la particularité de la *structure totale du champ de conscience* [...] de ce groupe, ainsi que sa conformation propre. »³⁴ Ce qui distingue les deux acceptions, au final, est le degré de radicalité de l'ancrage et la portée du phénomène de fausse conscience. Avec Marx, c'est cette dernière acception qui triomphe tout en se radicalisant : alors qu'auparavant, l'affaire en était une de *fraude*, consciente ou inconsciente, dont se rendait coupable l'adversaire, « Maintenant, en revanche, l'offensive se fait plus pressante en ce qu'on lui enlève jusqu'à la possibilité d'une pensée juste – on discrédite la structure de sa conscience, et ce dans son intégralité. »³⁵

Ainsi formulé, le concept révèle toute sa force en tant qu'arme discursive dont le marxisme politique n'hésitera pas à faire usage. Et c'est parce qu'il est aussi efficace que, selon Mannheim, il en vient à être récupéré par les autres groupes³⁶. Et cette diffusion, comme nous

³³ *Ibid.*, p.49.

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ibid.*, p.59.

³⁶ Mannheim, K., «De la concurrence et de sa signification dans la vie de l'esprit», dans *L'Homme et la Société* 140-141, p.94.

l'avons mentionné, aboutit à une situation où le locuteur vient à inclure sa propre *Weltanschauung* dans le domaine de l'idéologie : d'un concept total *partiel*, qui ne désigne que l'autre, on obtient un concept total *général*. C'est à ce point que le « paradoxe de Mannheim » émerge : si toute position, y compris celle du locuteur et du théoricien, est idéologique, le concept devient auto-contradictoire parce qu'il entame les présupposés mêmes de son usage – il n'y a pas de position « neutre », on succombe au relativisme³⁷. Dans cette perspective, la science peut – au mieux – se contenter de dresser le portrait des filiations entre groupes sociaux et idéologies.

En effet, il y aurait lieu de conclure à un relativisme complet si Mannheim ne *tentait* pas de donner une inflexion axiologique au concept, permettant de réintroduire la notion de fausse conscience. Cependant, la source de cette dernière ne se trouve pas dans une détermination sociale, mais dans un hiatus, une incongruité « vis-à-vis d'un être qui se reconfigure selon des cycles psychiques perpétuellement nouveaux »³⁸ – c'est-à-dire une incongruité de la pensée avec le « mouvement de l'histoire. » Et cela peut se manifester de deux façons : le retard ou l'avance. Mais, comme l'observe Ricœur, cela ne fait que repousser le problème du paradoxe :

Quels sont les critères qui permettent de déterminer cette absence de congruence? Qui sera le bon juge permettant de déterminer la vérité de cette congruence? C'est à nouveau une énigme, car il faudrait ici encore un observateur indépendant, qui pourrait seulement affirmer que « toute idée doit être jugée par son accord avec la réalité ». [...] La réalité, ce ne sont pas seulement des objets, mais cela implique les hommes et leurs pensées. La réalité est toujours prise dans un cadre de pensée qui est lui-même une idéologie. [...] Chaque pas en avant semble ainsi réintroduire la contradiction et requérir un jugement non évaluatif pour décider de la congruence.³⁹

³⁷ Ricœur, P., *L'idéologie et l'utopie*, Seuil, p.215.

³⁸ Mannheim, K., *Idéologie et utopie*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p.78.

³⁹ Ricœur, P., *L'idéologie et l'utopie*, Seuil, p.229.

Mannheim tente bien de se dépêtrer de cette situation en faisant des intellectuels les dépositaires de cette instance « indépendante » (et donc de la tâche de synthèse) en soulignant que leur enracinement social est moins prononcé que chez les autres groupes, voire qu'ils sont « déracinés ». Cependant, faute de démonstration, l'argument ne convainc pas – la tentative d'autojustification de la part de Mannheim paraissant peut-être trop grossière –, et le paradoxe a raison du projet de faire de la sociologie de la connaissance l'*organon* de la politique comme science.

Si l'on doit conserver le concept total général tel qu'élaboré par Mannheim, il faut lui retirer la dénonciation de fausse conscience pour éviter le paradoxe. Mais alors, le concept risque de tomber dans un relativisme nivelant, faute de spécificité. À l'opposé, conserver le rapport à la fausse conscience demanderait de revenir, au moins, au concept « total partiel ». C'est de ce côté, celui d'un retour aux racines marxiennes, que se rangent les interventions des représentants de l'École de Francfort dans leur débat avec Mannheim.

Réponses de Horkheimer et Adorno à Mannheim

Le retour de la question de l'idéologie dans les débats théoriques en Allemagne dans les années 1920 et 1930 n'est donc pas étranger aux convulsions politiques de la République de Weimar. C'est aussi ce contexte qui voit naître l'Institut de Recherche sociale à Francfort, sous l'impulsion de Felix Weil, héritier industriel bourgeois voulant assurer en Allemagne les bases d'un marxisme théorique, scientifique. Au tournant de la décennie 1930, Max Horkheimer prend la direction de l'Institut, qu'il engage sur la voie de l'élaboration d'une *Théorie critique* de la société. C'est aussi à ce moment que Karl Mannheim quitte Heidelberg pour Francfort, ce qui donne rapidement lieu à des échanges entre eux, avec l'idéologie comme

enjeu central du débat. Ainsi, « Si l'on voulait trouver néanmoins un dénominateur commun de la gauche intellectuelle qui se constitua vers 1930 à la faculté de philosophie, il faudrait alors dire que c'est là que pour la première fois l'idéologie et la critique des idéologies devinrent un thème spécifique d'études, autrement dit que la relation des idées au sens le plus large avec la base sociale fut examinée. »⁴⁰ Même plusieurs années plus tard, en 1966, Theodor W. Adorno juge bon de réserver une section de sa *Dialectique négative* à une critique de la sociologie de la connaissance : bien que contradictoires – ou bien en vertu de ce fait –, les thèses de Mannheim ont joué un rôle déterminant dans la formulation d'un concept « francfortois » d'idéologie.

La critique de Horkheimer

En 1930, tout juste un an après la parution d'*Idéologie et utopie*, Max Horkheimer signe le texte « Un nouveau concept d'idéologie? », qui constitue l'un de ses premiers gestes intellectuels à titre de directeur de l'Institut de Recherche sociale. Tout le texte est consacré à une critique du concept d'idéologie tel que formulé par Mannheim dans son ouvrage et, par la bande, à un démontage de la sociologie de la connaissance. L'accusation est grave : Mannheim inverse le geste de Marx, ce qui donne lieu à nombre de contradictions et d'incohérences théoriques, dont celle de la réintroduction d'un concept de vérité absolue par-delà le relativisme – ou « relationnisme » – apparent. Autrement dit, Horkheimer, en tant que représentant autoproclamé de la théorie marxiste, accuse Mannheim de s'en tenir « à une version affadée de l'idéalisme allemand classique »⁴¹.

⁴⁰ Korn, *Lange Lehrzeit*, cité dans Wiggershaus, R., *L'École de Francfort : Histoire, développement, signification*, Presses Universitaires de France, p.104.

⁴¹ *Ibid.*, p.51.

Le fait d'intégrer les outils conceptuels marxistes dans les sciences humaines comporte le risque de les voir perdre leur charge polémique, de les neutraliser. L'article de Horkheimer est programmatique à cet égard, car il envisage le travail de l'Institut, à ses débuts, comme celui d'un tel développement scientifique du marxisme, et c'est pourquoi il cherche à se positionner contre les tentatives de ne garder de Marx que les armes, sans égard au projet qui a démontré leur efficacité. Autrement dit, ce ne sont pas autant de notions *flottantes* qui peuvent être innocemment séparées de l'entreprise intellectuelle et politique qui leur a donné vie :

Avec le concept d'idéologie, Marx avait tenté d'ébranler le prestige de la métaphysique. En ne se contentant pas de l'employer mais en l'approfondissant, en le généralisant, en le pensant jusqu'au bout et en le rendant plus souple, la nouvelle sociologie veut en même temps le réconcilier avec la façon de penser dont il devait briser l'efficacité. Marx voulait à bon droit se débarrasser de la conviction selon laquelle il y aurait un être régissant les époques et les sociétés qui leur conférerait un sens. C'est justement ce trait de la philosophie hégélienne qui lui paraissait être une illusion idéaliste.⁴²

Le risque, donc, qui réside dans le fait de récupérer les concepts de Marx sans en conserver la visée émancipatrice est celui d'une dérive idéaliste faisant écho aux figures mêmes contre lesquelles il a forgé le concept d'idéologie. Ainsi, Mannheim se livre à un nivellement des contradictions sociales, laissant l'impression qu'il ne s'agit que d'une opposition entre systèmes de pensée, entre *Weltanschauungen*⁴³.

Le relativisme apparent de la thèse de l'enracinement de la pensée dans l'être, lorsque celle-ci est mise en rapport avec le projet d'une synthèse des différents points de vue, révèle en fait une profession de foi essentialiste au sens fort. Ainsi, selon Horkheimer, la sociologie de la connaissance présuppose « une substance humaine qui ne serait pas conditionnée par l'histoire », ce qui implique que « la recherche historique authentique doit devenir

⁴² Horkheimer, M., « Un nouveau concept d'Idéologie? » dans *Théorie Critique*, Payot, p.42-43.

⁴³ *Ibid.*, p.53.

connaissance de notre propre essence »⁴⁴. Le fondement de l'histoire se situerait donc à l'extérieur de celle-ci, et ainsi

[...] l'idée directrice de cette sociologie reste la croyance vague selon laquelle tous « les points de vue et contenus de la pensée... sont partis d'un devenir signifiant qui les dépasse » [...] Malgré tout ce qu'il a de vague, ce sens de l'histoire est circonscrit plus précisément. Il est « cet innommable – qui est toujours entendu par les contemplatifs ». Donc, si nous comprenons bien, il s'agit du divin. On ne peut pas le nommer directement ni l'exprimer, mais il se trouve « en une sorte de relation » avec ce qui advient.⁴⁵

Cette « sécularisation du divin » qui découle de l'hypostase du moi entrerait néanmoins en contradiction avec la doctrine de l'idéologie de Mannheim : en quoi ne serait-elle pas, au final, qu'un autre point de vue particulier, idéologique? Par ailleurs, cette acception de l'idéologie comme « inadéquation à la vérité éternelle »⁴⁶ a également un versant (anti-) pratique, car « Underlying it all [is] a quasi-Hegelian, harmonistic belief that one could reconcile all perspectives, a belief whose implications for social change [are] quietistic. »⁴⁷

Nous l'avons noté plus haut, Mannheim élabore le projet de sociologie de la connaissance sous les auspices du libéralisme : les différents points de vue politiques sont traités également et n'ont droit de cité qu'à partir du moment où ils empruntent les canaux des institutions parlementaires, garantissant ainsi une « paix sociale » définie par le respect des « droits humains ». Ainsi, l'objectif de « consolation », « la considération la plus élevée qui puisse résulter de l'effort intellectuel en général »⁴⁸ selon Mannheim, doit être considéré comme une réponse libérale à l'éclatement et la brutalisation de la vie politique de l'époque weimarienne. Horkheimer oppose à cet objectif réconciliateur la dureté de la perspective marxiste : « C'est parce que les destinées des hommes, à des époques différentes ou à la même

⁴⁴ *Ibid.*, p.40.

⁴⁵ *Ibid.*, p.41.

⁴⁶ *Ibid.*, p.49

⁴⁷ Jay, M., *The Dialectical Imagination*, University of California Press, p.64.

⁴⁸ Horkheimer, M., « Un nouveau concept d'Idéologie? » dans *Théorie Critique*, Payot, p.43.

époque, voire au sein d'un même peuple, sont hautement dissemblables et ne manifestent aucune signification d'ensemble univoque, qu'il ne faut pas, d'après la théorie marxiste de l'"Idéologie", rassurer sur leurs souffrances réelles les classes économiquement défavorisées, par l'affirmation d'une telle cohérence. »⁴⁹ Ainsi, plutôt que de rassurer, l'intellectuel qui utilise le concept d'idéologie doit le faire précisément pour relever les contradictions, les rendre plus aiguës, saillantes : si résolution il doit y avoir, ce sera en travaillant à *partir de* ces contradictions et non *contre* elles en tentant de les apaiser. Et cela implique un projet politique transformateur, et non le maintien à tout prix d'un ordre social épuisé.

Dans un contexte marxien, le travail des contradictions présuppose une théorie de la division des classes sociales, dont Horkheimer déplore l'absence chez Mannheim. Ainsi, ce dernier ne ferait que constater qu'il existe différents groupes et que leur pensée serait « liée à leur être », sans expliquer quel est cet être, de quoi il procède : « Sans une telle théorie, l'expression "lié à l'être" reste complètement vide de sens et avance jusqu'à une proximité inquiétante du concept d'être du début de la logique de Hegel, où il a la tendance dialectique à se retourner en celui de néant. »⁵⁰ Et, donc, l'idée de « conformité à l'époque » apparaît comme arbitraire, dans la mesure où elle n'est, elle non plus, pas supportée par une « théorie expressément scientifique de la société », d'où l'accusation de « spiritualisme » que porte Horkheimer à l'endroit de son collègue. Au final, dans la sociologie de la connaissance, « Tout le travail se limite presque exclusivement à une "analyse de la conception du monde immanente", une analyse du "vécu", une analyse de la confluence des différents styles de pensée et autres, semblable à des dissections de configurations spirituelles. »⁵¹

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ *Ibid.*, p.50.

⁵¹ *Ibid.*, p.53.

Concepts «évanescents», portée pratique nulle, idéalisme : en négatif, Horkheimer laisse l'impression d'un rejet complet de la doctrine de Mannheim au profit d'une réhabilitation de la doctrine marxienne, sans amendement. Cependant, son insistance sur le critère de scientificité d'une théorie laisse ouverte la question du positionnement épistémologique de l'Institut de Recherche sociale. L'intervention d'Adorno dans le débat apporte des éléments de réponse à cet égard.

La réplique d'Adorno

De son côté, Adorno prendra quelques années avant de répondre à Mannheim, dans l'article « La sociologie de la connaissance, forme de conscience » datant de 1937, soit après l'effondrement de la République de Weimar dans la foulée de l'accession au pouvoir du national-socialisme et l'exil de l'Institut aux États-Unis. Son propos reprend plusieurs éléments de la critique de Horkheimer, mais il en prolonge le travail en insistant sur le positivisme de Mannheim et sur les conséquences de celui-ci par-delà le « scepticisme inoffensif » qui « remet tout en question et ne s'attaque à rien »⁵².

Ainsi, Adorno reprend l'idée d'un nivellement des antagonismes sociaux chez Mannheim, ce qui empêcherait de saisir, d'une part, leur caractère constitutif de la société et, d'autre part, leur rôle moteur dans l'histoire. Et cela est dû au parti-pris épistémologique de Mannheim : « La tendance est "positiviste" : les phénomènes sociaux sont acceptés "en tant que tels", puis classés selon des concepts généraux. De ce fait, les antagonismes sociaux sont virtuellement nivelés : ils n'apparaissent plus que sous la forme de subtiles modifications d'un appareil conceptuel dont les "principes" abstraits s'instaurent souverainement et se livrent des

⁵² Adorno, T.W., « La sociologie de la connaissance, forme de conscience », dans *Prismes*, Payot, p.33.

combats fantomatiques. »⁵³ Ainsi s'instaure un équilibre abstrait où « les antagonismes croissants sont appelés noblement "développement disproportionné des facultés humaines" »⁵⁴. Tout en rejetant la doctrine marxienne de l'idéologie, il en récupère le vocabulaire, les concepts se neutralisent et, ainsi, se font le support muet de l'ordre existant : « Dans sa neutralité, l'ordre généralisant des concepts mannheimiens est bien intentionné à l'égard de l'ordre réel : il se sert de la terminologie de la critique sociale tout en la privant de son aiguillon. »⁵⁵

En amont de la méthode, c'est aussi au motif qu'Adorno s'en prend : Mannheim, représentant de l'élite intellectuelle, déplore la « dégradation de l'ésotérisme » causée par un excès de démocratie – c'est la « crise de la culture ». Ce thème, profondément réactionnaire aux yeux d'Adorno, est le signe d'un accord des élites sur l'essentiel, malgré les divergences dans les discours, et repose sur un postulat problématique : « Son recours aux hommes constitutifs d'un groupe – [...] les représentants de la culture – suppose de façon quasi transcendante l'identité entre l'être social et individuel, dont l'inexistence est l'un des thèmes centraux de la Théorie critique. Cette dernière n'est théorie des relations entre les hommes que pour autant qu'elle est aussi théorie de l'inhumanité de leurs relations. »⁵⁶ Pour Adorno, une théorie de la société doit être en mesure de prendre les antagonismes à bras-le-corps, en expliquer les tenants et aboutissants, et non pas simplement en constater l'effet.

Ainsi, le positivisme de Mannheim a pour conséquence de faire de concepts originellement dialectiques des concepts classificateurs, ce qui participe au nivellement des contradictions – l'harmonie règne au sein de la grille d'analyse. Ainsi, le passage d'un mode

⁵³ *Ibid.*, p.33-34.

⁵⁴ *Ibid.*, p.34.

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ *Ibid.*, p.39-40.

d'organisation de la société à un autre apparaît sous la forme d'un simple changement dans le mode de pensée, guidé par un sujet social homogène, ce qui, en fait, « fait abstraction des conditions du pouvoir social réel dont dépendent ces modes de pensée. »⁵⁷ Comme Horkheimer, Adorno déplore l'opération de vidage du sens des concepts à laquelle s'adonne Mannheim. Cela s'explique par le fait que « For epistemological positivism the notion of essence is a metaphysic relic which must be liquidated; appearance is what there is. For sociological positivism the corollary is that an objective concept of society is a metaphysical relic. »⁵⁸ Ce « formalisme conceptuel » que dénonce Adorno, en plus d'occulter les phénomènes qui se trouvent au fondement de la pluralité d'idéologies observée, est encore plus problématique quant à ses conséquences au plan politique.

Penser ainsi la société à partir de ses symptômes – les idéologies au premier rang – ne peut plus que déboucher, d'abord, sur la répétition de ce qui existe déjà, l'historicisme :

Chez Mannheim, l'irrationnel semble conférer aux idéologies une substantialité qui subit certes la remontrance paternelle, mais n'est pas détruite par une révélation de ce qui s'y dissimule. Or, l'acceptation positiviste des symptômes, le respect discret devant la prétention des idéologies sont apparentés au matérialisme vulgaire de la pratique dominante : cependant que la façade demeure intacte à la lueur de la considération accommodante, le mot de la fin de cette sociologie consiste à dire qu'à l'intérieur de la maison aucune impulsion ne peut naître qui en déborde sérieusement l'enceinte [...].⁵⁹

Rien de nouveau ne peut plus émerger : nous serions déjà dans la fin de l'histoire (ou nous devrions y être). Mais, en même temps, il y a « la crise ». Alors que Horkheimer voyait chez Mannheim un appel au maintien de l'ordre libéral, Adorno amène cette logique à sa conclusion logique. Ainsi, ce maintien de l'ordre libéral appelle son contraire présumé, l'autoritarisme :

Les réflexions de Mannheim, nourries par un bon sens de vieux libéral, reviennent à recommander la « planification » sociale sans percer à jour le fondement de la

⁵⁷ *Ibid.*, p.40.

⁵⁸ Jarvis, S., *Adorno: A Critical Introduction*, Polity Press, p.67.

⁵⁹ Adorno, T.W., « La sociologie de la connaissance, forme de conscience », dans *Prismes*, Payot, p.48-49.

société. Il s'agit d'apaiser par en haut, par les représentants du pouvoir, les conséquences de l'absurdité manifeste, que Mannheim ne perçoit qu'à la surface, en tant que « crise de la culture ». Cela signifie que le libéral qui ne voit pas d'issue se fait le porte-parole d'une organisation dictatoriale de la société dans le moment même où il prétend s'y opposer.⁶⁰

Plus grave encore, donc, l'aveuglement conceptuel dont procède le concept mannheimien d'idéologie se fait le complice – ironiquement – d'un ordre social éliminant la pluralité qu'il devait « organiser ». C'est ainsi qu'Adorno résume l'état des lieux : « La sociologie de la connaissance crée pour les intellectuels sans abri des camps de rééducation destinés à leur apprendre à s'oublier eux-mêmes. »⁶¹

En somme, Mannheim ne problématise pas la cause de la perte d'un socle commun d'expérience politique, qui est pourtant déterminante dans la formulation de sa thèse à propos de l'idéologie; il l'admet en tant que donné sans l'interroger à la racine. Cela le condamne donc à une « pensée de symptômes » aux accents positivistes qui se fait complice d'un renversement du libéralisme dans l'autoritarisme. Ce thème, de même que la critique du positivisme et de l'impossibilité de penser la différence, se retrouvera, quelques années plus tard, ramené à l'idée de *Dialectique de la Raison*.

Idéologie et *Dialectique de la Raison*

Le trouble politique de Weimar ayant débouché sur la dictature du NSDAP, l'Institut de Recherche sociale se voit contraint à l'exil, d'abord de manière provisoire à Genève, ensuite aux États-Unis, à New York puis à Los Angeles. Ce sont ces années qui marquent le rapprochement de Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, que rien ne saurait mieux illustrer que l'ouvrage *La dialectique de la Raison*, paru pour la première fois en 1944. Toutefois, le

⁶⁰ *Ibid.*, p.50.

⁶¹ *Ibid.*, p.51.

livre final ne rend qu'une partie de l'intention originale des auteurs d'arriver à une critique globale de la société, accompagnée d'études empiriques et où l'idéologie se retrouve au centre des considérations :

Par idéologie, on entend non seulement la conscience, mais encore la constitution des hommes dans leur phase actuelle [...]. L'attaque contre l'idéologie dominante doit consister en une analyse critique autant des milieux intellectuellement décisifs que de la culture de masse. La réussite de telles analyses dépend avant tout de leur orientation vers des aperçus concrets sur les développements économiques les plus récents. Car l'ensemble vise à dépasser la stagnation politique.⁶²

Ainsi, l'analyse se marie à un projet d'émancipation politique, qui n'est, cependant, que rarement évoqué dans le texte.

La critique de la Raison au cœur du premier essai de l'ouvrage est l'occasion d'une reprise de la critique de la science sous l'auspice du concept de réification, telle que l'avait entamée Lukács, mais aussi d'une observation critique des conséquences de l'*Aufklärung* quant aux perspectives politiques et aux sphères du langage et de la culture. L'essai à propos de l'industrie culturelle examine plus à fond la pénétration du domaine culturel par la raison calculatrice et permet de se rapprocher d'une vision proprement francfortoise de l'idéologie. Notons cependant que le terme d'« idéologie » est utilisé à maintes reprises dans la *Dialectique de la Raison* sans que soit fournie une définition : nous considérons les contextes de son utilisation comme autant de déterminations non exhaustives du concept.

Le concept de Raison

La peur qu'inspire la nature aux premiers humains les pousse à développer une quantité d'outils afin d'assurer leur survie : la connaissance se développe et se renforce dans le

⁶² « Mémoire sur les parties du Programme de travail de Los Angeles qui ne peuvent être menées à bien par des philosophes » cité dans Wiggershaus, R., *L'École de Francfort : Histoire, développement, signification*, Presses Universitaires de France, p.302.

processus de survie de l'humanité dans un monde imprévisible, hostile – à mesure qu'elle croît, elle permet d'expliquer, éventuellement de prévoir. C'est ainsi qu'émerge le mythe en tant qu'explication : le monde est animé d'essences, de forces dont la connaissance doit suivre le mouvement – par imitation, *mimesis*. Le mythe comporte donc déjà un « élément théorique »⁶³. Cependant, la nature demeure source de crainte, car elle semble procéder d'un ordre qui ne peut être atteint par la majorité des êtres humains. La sédentarisation, par la suite, mobilise le mythe dans la double fonction d'explication du monde et de justification de l'ordre social que requiert cette nouvelle forme de vie. Cet ordre social sépare le monde humain entre dominants et dominés, et cette domination présidera au développement d'un nouveau type de connaissance, dont l'objectif est d'éliminer l'inconnu source de crainte : la Raison (*Aufklärung*). C'est en cela que Horkheimer et Adorno considèrent que la Raison émerge du mythe. Mais, elle y replonge aussitôt : « De même que les mythes accomplissent déjà l'*Aufklärung*, celle-ci s'empêtre de plus en plus dans la mythologie. Elle reçoit toute sa substance des mythes afin de les détruire, et c'est précisément en exerçant sa fonction de juge qu'elle tombe sous leur charme. Elle prétend échapper au processus qui implique destin et représailles, en exerçant des représailles sur ce processus même. »⁶⁴ Le problème réside dans le fait que la Raison triomphante est aveugle à cet égard, elle demeure « une métaphysique, un rideau idéologique »⁶⁵ alors qu'elle prétend éclairer – le thème marxien de l'idéologie comme voilement revient à la charge.

Ainsi, la Raison, selon Horkheimer et Adorno, est domination. La connaissance se mesure à l'aune de la capacité de manipulation de la nature et des hommes qu'elle confère à

⁶³ Horkheimer, M. et T. W. Adorno, *La dialectique de la Raison*, Gallimard, p.26.

⁶⁴ *Ibid.*, p.29.

⁶⁵ *Ibid.*, p.18.

celui qui la possède. Une distance se creuse entre le sujet et l'objet, reflétant celle entre dominant et dominé, et croît à mesure que le développement de la connaissance suit son cours, jusqu'à culminer dans un système de lois abstraites où les objets d'origine, à proprement parler, n'existent plus :

A priori, la Raison ne reconnaît comme existence et occurrence que ce qui peut être réduit à une unité; son idéal, c'est le système dont tout peut être déduit. [...] La logique formelle fut la grande école de l'unification. Elle offrait aux partisans de la Raison le schéma suivant lequel le monde pouvait être l'objet d'un calcul. L'assimilation des idées aux nombres qu'effectue le savoir mythique dans les derniers écrits de Platon exprime la nostalgie de toute démythologisation : le nombre est devenu le canon de l'*Aufklärung*. Les mêmes équations dominent la justice bourgeoise et l'échange des marchandises. [...] La société bourgeoise est dominée par l'équivalence. Elle rend comparable ce qui est hétérogène en le réduisant à des quantités abstraites. [...] De Parménide à Russell, la devise reste : Unité.⁶⁶

Au sommet de la connaissance, les objets sont subsumés dans des catégories et ne sont plus connaissables qu'en tant qu'ils peuvent y être rangés, l'individualité disparaît au profit de la capacité d'exercer une fonction dans un système – tout est à la fois familier, car reconnaissable dans les grandes catégories abstraites⁶⁷, et étranger parce qu'aliéné à-travers la domination. Cette « fongibilité universelle » est aussi celle qui est à l'œuvre dans la dynamique de marché telle que décrite par Marx : la marchandise n'existe en tant que marchandise que par le fait qu'elle possède une valeur d'échange, qui la place à égalité avec toute autre⁶⁸.

L'inconnu étant éliminé – nié –, la crainte devrait se dissiper. Or, celle-ci revient à la charge sous une forme sublimée, plus forte encore : « La Raison est la radicalisation de la terreur mythique. L'immanence pure du positivisme qui est son ultime produit, n'est rien d'autre que ce que l'on peut qualifier de tabou universel. Plus rien ne doit rester en dehors, car

⁶⁶ *Ibid.*, p.25.

⁶⁷ Roberts, J., «The dialectic of enlightenment», dans *Cambridge Companion to Critical Theory*, Cambridge University Press, p.63.

⁶⁸ Marx, K., *Le Capital*, Presses Universitaires de France, p.39-95.

la simple idée du "dehors" est la source même de la terreur. »⁶⁹ Ainsi, le positivisme, de même que la science en général, participent au processus de domination-réification de l'*Aufklärung*, en tant qu'ils visent un système de connaissance totalisant, éliminant ainsi toute source d'incertitude, donc de peur. La fixité des outils conceptuels, l'immobilité des catégories de la connaissance, est projetée sur le monde, au point où l'on vient à considérer l'immédiateté des « faits concrets » comme fondement sûr du savoir, « La science devient en effet le monde, sa duplication idéologique, sa reproduction docile. »⁷⁰ *Il faut rassurer*. En cela, la critique de l'École de Francfort hérite de celle adressée par Lukács à l'endroit de la science, critique qui décelait déjà une harmonie suspecte entre la science et l'ordre capitaliste qui tend à enfermer le devenir humain dans une répétition de ce qui existe déjà.⁷¹

Cette observation du *fatalisme de l'existant*, que l'on retrouvait déjà dans la critique adressée à Mannheim, concerne aussi bien l'image fixe de la nature que rendent les concepts scientifiques que les possibilités humaines : « [...] the assumption that nature repeated itself eternally was projected onto man, whose historical capacity for development, so closely bound to his subjectivity, was denied. For all its progressive intentions, this " scientific " view of man implied the eternal return of the present. »⁷² Autrement dit, la rigueur de la science commande le renoncement de l'émancipation : si l'on veut connaître, il faut abdiquer tout désir que les choses soient différentes. Et, plus encore, la rigueur scientifique participe à la reproduction de ces conditions : « Le fait a le dernier mot, la connaissance se contente de la répétition, le penser se réduit à une simple tautologie. Plus la machinerie intellectuelle se soumet à ce qui existe, plus elle se contente de le reproduire aveuglément. C'est ainsi que la Raison rejoint la

⁶⁹ Horkheimer, M. et T. W. Adorno, *La dialectique de la Raison*, Gallimard, p.33.

⁷⁰ *Ibid.*, p.35.

⁷¹ Larrain, J., *The Concept of Ideology*, The University of Georgia Press, p.175.

⁷² Jay, M., *The Dialectical Imagination*, University of California Press, p.257.

mythologie dont elle n'a jamais su se libérer. »⁷³ La fatalité « rationnelle » finit par ressembler à la fatalité mythique : inébranlable et indiscutable⁷⁴.

La connaissance n'est pas la seule victime complice de ce processus : le langage, la culture et la pensée en général se voient vidés de leur capacité d'exprimer le singulier, ce qui déborde de l'appareil catégoriel fixe de la Raison triomphante. L'exigence de « clarté » adressée aux domaines de l'art, de la philosophie, de la littérature est symptomatique de la limitation ainsi imposée à la pensée : « Tandis que ce concept réproouve tout traitement négatif que [le] penser inflige aux fait ou aux formes dominantes comme obscur et compliqué, pour le déclarer finalement tabou, il condamne l'esprit à une cécité croissante. »⁷⁵ Ainsi, le langage se trouve dans l'impossibilité d'exprimer ce qui n'est pas déjà présent, tout comme il ne sert plus de dépositaire du sens – il devient un autre vecteur de domination, sociale dans ce cas-ci⁷⁶.

Si le portrait de la Raison que dressent Horkheimer et Adorno est sombre, ils se gardent bien de suggérer la régression vers le mythe ou l'irrationalisme comme alternatives : si la Raison échoue, c'est par *manque de rationalité* dans un sens plus fort qui ferait place à l'autoréflexion. Ainsi, si par moments « Raison » et « idéologie » semblent désigner le même phénomène, il subsiste dans la première la promesse d'un autre état possible. Cependant, elle en demeure pour le moment au stade idéologique, aidée en cela par le progrès technique mis au service de la production des idées – l'industrie culturelle.

⁷³ Horkheimer, M. et T. W. Adorno, *La dialectique de la Raison*, Gallimard, p.43.

⁷⁴ Jarvis, S., *Adorno: A Critical Introduction*, Polity Press, p.25.

⁷⁵ Horkheimer, M. et T. W. Adorno, *La dialectique de la Raison*, Gallimard, p.16.

⁷⁶ Jay, M., *The Dialectical Imagination*, University of California Press, p.263.

La production industrielle des biens culturels

L'arrivée du processus industriel, lui-même paradigme de l'*Aufklärung* dans la production matérielle, dans le domaine de la culture vient à modeler celle-ci selon le canon de la Raison et vient renforcer la domination à son autre extrémité. Ainsi, comme le soulignent Horkheimer et Adorno dans l'introduction à la *Dialectique de la Raison*, « Le chapitre sur l'industrie culturelle montre la régression de la Raison dans l'idéologie, qui trouve une expression à sa mesure au cinéma et à la radio. Dans ce cas, la Raison est avant tout calcul de l'effet dans la technique de production et dans la diffusion : conformément à son contenu proprement dit, l'idéologie s'épuise dans l'idolâtrie de l'existence et du pouvoir qui contrôle la technique. »⁷⁷ La cécité de la Raison en vient à s'étendre au domaine qui pouvait encore résister à celle-ci. L'art et le divertissement, les deux pôles inconciliables de la culture, sont mis au service de cette entreprise⁷⁸ qui, en même temps qu'elle liquide toute négation, entraîne les êtres humains au rythme d'une vie où ils doivent se satisfaire de leurs conditions.

L'industrie culturelle est d'abord standardisation des procédés, ce qui a pour effet d'uniformiser la culture. Ceci est vrai aussi bien pour la plastique de l'œuvre que pour sa relation à l'ensemble de la sphère culturelle et sociale : tout se ressemble, tout forme un système où même les oppositions politiques viennent à parler le même langage esthétique⁷⁹ – elles peuvent s'opposer entre elles mais n'ont pas les moyens (sémantiques, symboliques) de remettre en question la rationalité technique qui est devenu leur principe. Cette ressemblance des produits culturels est, en effet, annonciatrice d'une intégration dans la sphère politique – l'opposition politique dans les pays libéraux n'est, au final, qu'un phénomène de surface, lui-

⁷⁷ Horkheimer, M. et T. W. Adorno, *La dialectique de la Raison*, Gallimard, p.18-19.

⁷⁸ *Ibid.*, p.144-145.

⁷⁹ *Ibid.*, p.129.

même apparenté à l'industrie culturelle. La logique de l'œuvre en vient à se fondre à celle du système social⁸⁰ : on ne vient à penser celui-ci que par la voie qu'il indique déjà.

Par-delà la simple familiarité, ce qui, dans l'industrie culturelle, facilite l'identification du spectateur à un contenu qui reproduit la logique de la domination présente est le fait que le rôle « schématisant » du sujet lui est confisqué :

Le formalisme kantien attendait encore une contribution de l'individu à qui l'on avait appris à prendre les concepts fondamentaux pour référence aux multiples expériences des sens; mais l'industrie a privé l'individu de sa fonction. Le premier service que l'industrie apporte au client est de tout schématiser pour lui. [...] 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 premières mesures, deviner la suite du thème et se sent satisfaite lorsque tout se passe comme prévu.⁸¹

Cet aspect rassurant du film (ou de tout autre produit culturel-industriel) repose sur la quantification préalable du public : celui-ci est découpé, analysé statistiquement, de sorte que ce qu'on lui montre correspond à ce à quoi il est déjà habitué. La classification des œuvres reflète celle de la population, et la standardisation se raffine dans l'agencement des procédés; l'apparente spontanéité du consommateur est un élément du système qui en démontre la précision⁸².

Plus encore qu'une impression familière qui oriente la consommation, le schématisme de l'industrie culturelle agit à la manière d'un dressage au rythme de la production. Le loisir ne sert plus tant à échapper à celui-ci qu'à s'y accoutumer :

L'industrie culturelle reste néanmoins l'industrie du divertissement. Elle exerce son pouvoir sur les consommateurs par l'intermédiaire de l'amusement qui est finalement détruit, non par un simple *diktat*, mais par l'hostilité – qui lui est inhérente – envers ce qui serait plus que lui. [...] La vérité dans tout cela c'est que le pouvoir de l'industrie culturelle vient de ce qu'elle s'identifie au besoin produit et ne s'oppose pas simplement à lui, même si cette opposition signifiait qu'elle est toute-

⁸⁰ *Ibid.*, p.130.

⁸¹ *Ibid.*, p.133-134.

⁸² *Ibid.*, p.132.

puissante ou impuissante. Dans le capitalisme avancé, l'amusement est le prolongement du travail. Il est recherché par celui qui veut échapper au processus du travail automatisé pour être de nouveau en mesure de l'affronter.⁸³

L'industrie culturelle ne peut se permettre un amusement « authentique » qui serait évasion, donc négation du monde présent : l'amusement « rationnel » doit être routinier. Ainsi, les ressources esthétiques sont puisées à même celles de la production et de son organisation sociale. Parler du « contenu » d'une œuvre devient superflu : il ne s'agit plus que de signaux choisis dans un registre bien établi et agencés de sorte à produire un effet calculé⁸⁴. Du travail au choix du divertissement, à la consommation de celui-ci, à la réaction, le spectateur est complètement encadré, intégré.

L'industrie culturelle n'agit pas simplement en tant que voile – l'on sait très bien que ses images et sons relèvent de l'illusion –, elle fait plutôt de ses produits les seules satisfactions possibles. Le sujet doit se contenter de l'amusement dont les objets lui sont déjà fournis par les grands producteurs⁸⁵. L'amusement sert la reproduction de l'existant :

Mais l'affinité qui existait à l'origine entre les affaires et l'amusement apparaît dans les objectifs qui lui sont assignés : faire l'apologie de la société. S'amuser signifie être d'accord. [...] Il s'agit, au fond, d'une forme d'impuissance. C'est effectivement une fuite mais, pas comme on le prétend, une fuite devant la triste réalité; c'est au contraire une fuite devant la dernière volonté de résistance que cette réalité peut encore avoir laissé subsister en chacun.⁸⁶

Seul dépositaire de la possibilité d'une action politique transformatrice, le sujet abdique son rôle d'agent. Son régime d'attentes et de satisfaction lui est fourni et, de toute façon, il ne pourrait y en avoir d'autre.

⁸³ *Ibid.*, p.145.

⁸⁴ *Ibid.*, p.146.

⁸⁵ *Ibid.*, p.150.

⁸⁶ *Ibid.*, p.153.

Cette apologie de l'ordre existant ne se fait pas de manière explicite – elle n'a pas besoin de le faire –, préférant plutôt conserver un certain flou qui sera de toute façon interprété selon le schéma habituel :

L'idéologie qui se trouve ainsi contrainte à rester dans le vague ne gagne cependant rien en transparence et agit toujours autant : cette imprécision même, ce refus quasi scientifique de se fixer sur quoi que ce soit d'invérifiable, fonctionne comme instrument de domination et devient proclamation vigoureuse et systématique du *statu quo*. L'industrie culturelle a tendance à incarner des déclarations faisant autorité et à apparaître ainsi comme le prophète de l'ordre existant. Elle se faufile habilement entre les récifs des fausses informations et la vérité manifeste, en reproduisant fidèlement le phénomène dont l'opacité bloque toute connaissance et érige en idéal ce phénomène lui-même. L'idéologie est scindée : d'une part, photographie de l'existence stupide, d'autre 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.⁸⁷

Photographie et mensonge renvoient tous deux au monde comme tel, la première en tant que culte de l'existant (« Est beau tout ce que la caméra représente. »⁸⁸), le second en tant que fatalité. Par ailleurs, si Horkheimer et Adorno n'insistent pas sur la notion de reflet inversé comme c'est le cas chez Marx, ils en conservent néanmoins la trace : « Les travailleurs qui sont les véritables soutiens de la société, sont nourris – s'il faut en croire l'idéologie – par les managers de l'économie qu'en fait ils nourrissent. »⁸⁹ Et la souffrance humaine inhérente au processus de production n'est pas présentée comme telle : elle est récupérée par le tragique sous la forme d'obstacles à surmonter, montrant ainsi toute la noblesse du renoncement que sujet s'inflige, alors qu'il lui est plutôt imposé⁹⁰. Enfin, si l'idée de reproduction, de naturalisation de la domination n'est pas originale à l'idéologie telle que développée par Horkheimer et Adorno, ces derniers orientent le concept non pas vers la production intellectuelle, philosophique de quelques penseurs bourgeois ou vers les « visions du monde »

⁸⁷ *Ibid.*, p.156.

⁸⁸ *Ibid.*, p.157.

⁸⁹ *Ibid.*, p.159.

⁹⁰ *Ibid.*, p.160.

caractéristiques des différents groupes sociaux, mais bien sur la mise à disposition des ressources de l'art au profit d'un divertissement standardisé s'en prenant à l'économie pulsionnelle du sujet : « L'industrie culturelle [réussit] à transformer même l'évasion hors du monde régi par le principe du renoncement réaliste en un élément de ce monde. Elle [sait] donner à un art sans rêve l'apparence d'un accomplissement des rêves, et à un renoncement souriant ou jovial l'apparence d'un dédommagement pour les renoncements. »⁹¹ Et la critique culturelle, alors qu'elle pourrait prétendre à la distance, fait tout autant partie du système.

La critique de la culture

L'article d'Adorno « Critique de la culture et société », écrit en 1949, se fait le complément de la *Dialectique de la Raison* en ce qu'il fait la lumière sur le rapport de la critique de la culture avec l'industrie culturelle et l'idéologie, rapidement esquissé dans l'ouvrage de 1944 en tant qu'« expertise effectuée mécaniquement »⁹². Se satisfaisant de tenir un discours appréciatif sur les produits ou les courants de la culture, la critique, à l'instar de la Raison, échoue par manque de réflexivité quant à sa propre participation à l'industrie : « Le privilège de l'information et de la position [que les critiques] occupent leur permet d'énoncer leur opinion comme si c'était l'objectivité. Mais ce n'est que l'objectivité de l'esprit dominant. Ils contribuent à en tisser le voile. »⁹³ Ainsi, son apparente distance sert de voile à un conformisme qui est le principe même de son existence⁹⁴ : la critique est récupérée, ramenée au statut d'élément du dispositif.

⁹¹ Wiggershaus, R., *L'École de Francfort : Histoire, développement, signification*, Presses Universitaires de France, p.324.

⁹² Horkheimer, M. et T. W. Adorno, *La dialectique de la Raison*, Gallimard, p.169.

⁹³ Adorno, T. W., « Critique de la culture et société », dans *Prismes*, Payot, p.9.

⁹⁴ *Ibid.*, p.12.

En réalité, la critique de la culture telle qu'elle est pratiquée sert une fonction de classification et d'intégration des œuvres au sein des structures du pouvoir, révélant au passage sa complicité avec le détournement des concepts marxistes de leur fonction émancipatrice :

À une époque où la sociologie bourgeoise a, selon l'expression de Scheler, « pillé » le concept marxiste d'idéologie et l'a délayé dans un relativisme général, le danger de méconnaître la fonction des idéologies est moins grand que celui de juger d'œuvres de l'esprit selon des critères abstraits, de façon incompétente et d'un point de vue administratif, en les intégrant tout bonnement aux structures données du pouvoir que l'esprit devrait percer à jour. Comme bien d'autres éléments du matérialisme dialectique, la théorie de l'idéologie est elle aussi devenue, d'instrument de la connaissance, un moyen de la tenir en laisse. Au nom de la dépendance de la superstructure à l'égard de l'infrastructure, l'emploi des idéologies est contrôlé, au lieu que celles-ci soient critiquées. On ne se soucie pas de leur contenu objectif, pour autant qu'elles remplissent leur fonction.⁹⁵

La critique adressée à Mannheim est ici réitérée, en tant qu'elle témoigne d'un processus général de récupération des concepts marxistes à des fins qui leur sont contraires : la critique de l'idéologie est devenue la planification de celle-ci. Or, Adorno laisse entendre que le concept d'idéologie doit néanmoins être un outil de l'analyse de la culture, tout en maintenant une tension quant aux rôles relatifs que viennent jouer contenu et fonction. Cette apparente contradiction entre la reconnaissance de l'importance du contenu des idéologies, d'une part, et l'insistance sur la fonction idéologique, d'autre part – notamment lorsque l'auteur affirme que « ce qui importe ce sont moins les contenus idéologiques spécifiques que le fait qu'il existe quelque chose qui occupe la conscience expropriée en détournant son attention du secret de Polichinelle »⁹⁶ –, doit cependant être comprise de manière dialectique. L'analyse d'une œuvre particulière peut, doit, être faite, mais l'instance critique doit aussi, par là, montrer en quoi celle-ci accomplit sa fonction idéologique en relation à la totalité culturelle et sociale (ou lui résiste). Le contenu est indice de la fonction.

⁹⁵ *Ibid.*, p.23.

⁹⁶ *Ibid.*, p.24.

En tant qu'elle est une « expertise effectuée mécaniquement », c'est-à-dire qu'elle range les produits de la culture selon un schéma d'intégration qu'elle ne remet pas en question puisqu'elle lui est aveugle, la critique de la culture vient renforcer l'idéologie et son fatalisme, qui demeurent au final l'enjeu principal d'Adorno et Horkheimer : « The most pressing target of *Dialectic of Enlightenment* is not a naive faith in progress or in historical necessity but what Adorno and Horkheimer take as an equally blind faith in the merely existent, in the impossibility of change. »⁹⁷ À cet égard, les penseurs de l'École de Francfort restent fidèles au geste de Marx, tout en radicalisant sa portée.

Contribution d'Adorno

Si le concept d'idéologie reçoit plusieurs déterminations dans la *Dialectique de la Raison*, il faudra attendre une décennie encore avant qu'il soit traité de façon plus détaillée par Adorno, soit la « Contribution à la doctrine des idéologies » de 1953. À l'instar de Mannheim, Adorno développe le concept en s'appuyant sur une revue historique, partant de la critique des idoles chez Francis Bacon et culminant avec les débats contemporains. Posant d'abord l'idée que « Dans le mot d'"idéologie", c'est l'autonomie des productions spirituelles – et jusqu'aux conditions de leur autonomisation elles-mêmes – qui est pensée dans son articulation avec le mouvement historique réel de la société. »⁹⁸, Adorno passe en revue les doctrines successives, permettant d'apprécier la part de continuité et de rupture de l'idéologie de l'époque. En fait, tout comme la doctrine de l'idéologie se transforme selon le mouvement historique, le concept

⁹⁷ Jarvis, S., *Adorno: A Critical Introduction*, Polity Press, p.66.

⁹⁸ Adorno, T. W., « Contribution à la doctrine des idéologies », dans *Société : Intégration, désintégration*, Payot, p.131.

et l'objet « idéologie » lui-même sont intimement liés à ce mouvement⁹⁹. Autrement dit, le fonctionnement même de l'idéologie est fonction de l'ordre existant, et la situation contemporaine (dans les pays capitalistes de l'après-guerre) commande une nouvelle théorisation.

Du subjectivisme à l'éclatement

L'histoire des doctrines des faux contenus de conscience remonterait donc au moins jusqu'à la charge livrée par Francis Bacon contre les « idoles ». Cependant, à ce stade, la faute est placée du côté « des hommes », de la nature humaine et d'une quelconque faillibilité qui s'y trouverait et qui la rendrait vulnérable à l'impureté logique : Adorno identifie, au contraire, l'origine de l'idéologie dans « des constellations historiques objectives »¹⁰⁰. Ainsi, il s'approprie l'accent mis sur les conditions historiques dans la doctrine marxienne et remarque que la tendance subjectiviste n'est pas propre à Bacon, mais qu'elle traverse l'histoire du concept, pour se retrouver chez ses contemporains, Theodor Geiger par exemple, mais aussi chez les successeurs de Bacon.

Les encyclopédistes français ont poussé plus loin la recherche en faisant l'étude de la distribution sociale des opinions et faux contenus de conscience, ceux-ci trouvant leur origine le plus souvent dans des manœuvres de la part des détenteurs du pouvoir, mais ils seraient demeuré au stade subjectif en ce qu'ils n'auraient pas, non plus, creusé l'origine et la fonction objective de ces illusions¹⁰¹. Helvétius aurait cependant remarqué le lien de nécessité qui unit les idées et les sociétés, motif repris par l'« école des idéologues », qui, dans le même sillage

⁹⁹ *Ibid.*, p.132.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.133.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.134.

empiriste, traite les idées à la manière d'objets de la nature afin de les décrire, les analyser, les classer. Ainsi, la rigueur de la méthode scientifique serait en mesure de neutraliser les faux contenus de conscience, dans l'optique d'une épuration du débat politique. Toutefois, cet objectif masque, selon Adorno, un idéalisme sous-jacent en ce qu'il accorde un primat à l'esprit, il « reste fidèle à la croyance selon laquelle c'est la conscience qui déterminerait l'être. »¹⁰² Cette doctrine, par ailleurs, présuppose un équilibre des forces sociales, équilibre qui serait troublé par la fausse conscience – une conception libérale.

L'idée, d'origine bourgeoise, d'une remise en ordre de la conscience qui se répercuterait dans la société, est en fait elle-même idéologique en tant qu'elle participe à un processus de justification d'un ordre social problématique :

Ce n'est pourtant pas uniquement cette croyance-là qui est bourgeoise, mais l'essence de l'idéologie elle-même. En tant que conscience objectivement nécessaire et en même temps fausse, en tant qu'entrelacs de vrai et de non-vrai, distinct tout autant de la pleine vérité que du simple mensonge, l'idéologie appartient à l'économie urbaine de marché – si ce n'est purement et simplement à la forme moderne de cette dernière, du moins en tout cas à sa forme développée. Car *l'idéologie est justification*. Elle a tout autant besoin de l'expérience d'un état social déjà problématique qu'il s'agit de défendre, que, d'un autre côté, de l'idée de justice elle-même, sans laquelle ce genre de nécessité apologétique ne saurait exister et qui trouve son modèle dans l'échange de ce qui est commensurable. Là où règnent des rapports de forces [*Machtverhältnisse*] nus et immédiats, il n'y a à proprement parler pas d'idéologies.¹⁰³

Ainsi, le phénomène idéologique est lui-même historiquement situé : il n'apparaît que lorsqu'un ordre doit se justifier au nom de certains idéaux alors qu'il est lui-même déjà problématique à cet égard. La société bourgeoise aurait donc donné naissance à l'idéologie à proprement parler. De son côté, le règne féodal, fondé sur la gloire militaire d'une caste, n'avait pas à se défendre au vu de principes tels que la liberté ou la justice : la domination était avouée, le discours la revendiquait. Cette idée de l'idéologie comme justification contredit

¹⁰² *Ibid.*, p.136.

¹⁰³ *Ibid.*, p.139.

partiellement la thèse marxienne voulant qu'elle soit le reflet inversé du monde qui procède de l'aliénation, puisque le fondement social de l'aliénation, chez Marx, précède le capitalisme (qui la rend toutefois plus aigüe). Par ailleurs, cette description ne vaut que pour autant que l'idéologie contient un élément rationnel, explicatif : la critique de l'idéologie est alors « confrontation de l'idéologie avec sa propre vérité »¹⁰⁴ – l'absence de liberté contre la liberté. Les idéologies totalitaires, quant à elles, ne sauraient souscrire aux mêmes critères : elles ne prétendent déjà plus à la vérité et prennent plutôt l'aspect de stimuli dirigés vers les masses dans le but de les contrôler. Le critère rationnel éliminé, la critique a plutôt pour tâche d'identifier les conditions historiques qui ont donné lieu à cette réceptivité, ce besoin des masses pour de tels stimuli¹⁰⁵.

Le portrait global de l'idéologie apparaît donc fragmenté, et, même s'il subsiste un substrat commun, le phénomène idéologique en tant que tel semble s'estomper :

L'idéologie consiste aujourd'hui dans l'état de conscience et d'inconscience des masses en tant qu'esprit objectif, et non dans les piètres produits qui en sont des imitations et en font baisser le prix afin d'assurer sa reproduction. Pour qu'il y ait idéologie au vrai sens du terme, il faut des rapports de force opaques à eux-mêmes, médiatisés et, dans cette mesure, également atténués. De nos jours, la société que l'on réprimande à tort pour sa complexité est devenue trop transparente pour cela.¹⁰⁶

Cependant, alors que l'idéologie (selon cette dernière acception) s'estompe, la recherche sur l'idéologie foisonne, dans un contexte où la possibilité d'une connaissance totale de la structure sociale a été remise en question par Weber : c'est par cela qu'Adorno explique la dégénérescence du concept. En effet, le souci de neutralité axiologique est incompatible avec un concept d'idéologie, qui serait relié à une conception substantive de la société : son passage de la philosophie de la société à la sociologie se paye par le « sacrifice d'une force qui est

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.140.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.141.

¹⁰⁶ *Ibidem.*

inhérente au concept : celle de connaître effectivement. »¹⁰⁷ Ainsi, à force de vouloir se mettre à la mesure du divers des phénomènes, en menant l'idée d'un lien de nécessité entre idées et sociétés jusqu'à l'absurde, la sociologie de la connaissance – doctrine des idéologies devenue branche académique – ne peut plus qu'offrir une image abstraite :

Mannheim sentait bien que le concept d'idéologie n'a droit de cité qu'en tant que concept d'une fausse conscience, mais il n'est plus maître d'un tel concept pour ce qui regarde son contenu : il le postule de manière simplement formelle, comme une possibilité prétendument épistémologique. [...] La doctrine des idéologies se fragmente en un projet total extrêmement abstrait auquel fait défaut toute articulation démonstrative concluante d'une part, et des séries d'études monographiques d'autre part. Dans l'espace vide qui sépare les deux se perd le problème dialectique que constituent les idéologies : à savoir qu'elles sont certes de la fausse conscience, mais qu'elles ne se limitent pas à être tout simplement fausses.¹⁰⁸

Le phénomène idéologique au sens «classique» s'estompe, la doctrine s'égare en abstraction et abdique la démonstration (et la possibilité de connaître réellement), et pourtant, si l'on en croit la *Dialectique de la Raison*, les êtres humains n'auraient jamais été aussi empêtrés dans l'idéologie. En effet, la « société intégrée » donne lieu à une nouvelle figure de l'idéologie, et Adorno propose des éléments de doctrine qui rendraient compte de son caractère dialectique.

Vers l'adéquation idéologie-industrie culturelle

Si la configuration de l'idéologie, de son concept et de sa doctrine dépend d'un contexte historique, si la construction théorique de l'idéologie dépend de ce qui « agit effectivement comme idéologie »¹⁰⁹, il faut alors reprendre l'enquête. Adorno dépeint le contexte de son époque comme un « affaiblissement de l'esprit » qui a cours depuis 1910 environ, affaiblissement qui se traduit dans l'art et les autres sphères de l'esprit; plus qu'une simple « diminution des forces créatrices », il s'agit d'un « mouvement tectonique de

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.145.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.148.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.149.

glissement » entre l'infrastructure et la superstructure¹¹⁰. Ce glissement vient modifier le rapport de dépendance/indépendance entre ces dernières. En effet,

On ne peut parler d'idéologie d'une manière qui fasse sens que pour autant qu'un élément spirituel émerge du processus social de manière autonome et substantielle, doté d'une prétention propre. Sa non-vérité constitue toujours justement le prix qu'il en coûte pour ce détachement, c'est-à-dire pour la dénégation du fond social. Quant à son moment de vérité, il est lui aussi rivé à une telle autonomie, à une conscience qui est plus qu'une pure et simple empreinte de l'étant et qui aspire à pénétrer ce dernier de fond en comble. Le signe auquel on reconnaît aujourd'hui les idéologies, c'est l'absence de cette autonomie, plutôt que le mensonge inhérent à leur prétention.¹¹¹

Ainsi, si les idéologies du passé, par leur relative autonomisation, préservaient un élément de vérité par-delà leur non-vérité, ce n'est plus le cas désormais.

La question du contenu de vérité vient donc tracer la ligne de démarcation entre la forme « classique », libérale, et la forme « contemporaine », positiviste, de l'idéologie. Bien qu'au vu des descriptions de l'idéologie dans la *Dialectique de la Raison*, l'idée d'une telle vérité semble paradoxale, elle doit être comprise sous l'angle du concept « emphatique », qui mélange prescription et description. Ainsi, le concept de liberté, par exemple, projette un idéal qui permet d'évaluer la distance qui le sépare des conditions actuelles : il est faux au plan descriptif, mais conserve une vérité au plan prescriptif¹¹². À ce stade, il demeure quelque chose qui puisse être sauvé, racheté de l'idéologie : l'élément de son dépassement. Or, si l'idéologie, qu'elle soit libérale ou positiviste, est toujours marquée par un fatalisme de l'existant qui épuise la possibilité dans ce qui existe déjà, une « tautologie de l'identité » pour reprendre l'expression de *Dialectique négative*, la seconde forme ne se limite plus qu'à cela :

Yet, while it may imply that what ought to be already exists, and so may legitimate existing conditions by identifying its concepts with them, liberal ideology can be contrasted with positivist ideology because the latter is defined exclusively by such tautological modes of identity-thinking. Whereas liberal ideology still has a truth-content

¹¹⁰ *Ibid.*, p.149-150.

¹¹¹ *Ibid.*, p.150.

¹¹² Jarvis, S., *Adorno: A Critical Introduction*, Polity Press, p.66.

that allows it to be used critically against existing conditions, positivist ideology consists in an uncritical and identitarian reflection – a distorted and pathetic one – of the way things are.¹¹³

Plus rien ne subsiste qui puisse être racheté, puisque les concepts ne sont plus emphatiques. La part de vérité que conférait à l'idéologie son autonomisation à partir du fond social doit être cherchée ailleurs; l'idéologie elle-même a été mise au service de la technique.

De ce fait, la recherche sur l'idéologie n'est plus désormais la mise à nu de « l'esprit autonome et rendu aveugle à ses propres implications sociales », mais bien l'étude de « la totalité de ce qui est confectionné dans le but de capturer les masses, en leur qualité de consommateurs, et, si possible, de modeler et de fixer l'état de leur conscience. »¹¹⁴ La capture des masses, qui vise la reconduction de l'ordre social, ne doit plus se tailler qu'à celui-ci : « La fausse conscience socialement conditionnée d'aujourd'hui n'est plus de l'esprit objectif, y compris dans le sens où elle n'est nullement la cristallisation aveugle et anonyme qui émerge du processus social mais qu'elle est au contraire taillée scientifiquement sur le patron de la société. C'est ce qui se passe avec les produits de l'industrie culturelle [...]. »¹¹⁵ L'industrie culturelle, en tant qu'elle est cette entreprise par laquelle la Raison est mise à contribution dans la planification de la conscience via les produits de la culture, peut donc être considérée comme la figure prédominante de l'idéologie contemporaine.

La transformation que subit la culture dans un tel contexte ne tient pas tant à la présence ou la nouveauté de certains éléments, mais bien dans l'articulation nouvelle des sphères culturelles « supérieure » – l'art au sens fort – et « inférieure » – la culture populaire : « cette dernière est rationalisée et des reliquats délabrés de l'esprit supérieur y sont

¹¹³ Cook, D., « Adorno, Ideology and Ideology Critique », dans *Philosophy and Social Criticism*, vol. 27, no 1, p.10.

¹¹⁴ Adorno, T. W., « Contribution à la doctrine des idéologies », dans *Société : Intégration, désintégration*, Payot, p.150-151.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.151.

intégrés. »¹¹⁶ Cette rationalisation ne laisse rien au hasard; tout est étudié, assemblé minutieusement pour former un système où rien ne pénètre qui n'ait pas été intégré par la méthode, d'où rien ne puisse sortir. « [Les] hommes sont cernés de toute part »¹¹⁷ et cela est d'autant plus vrai que les nouveaux moyens de communication ont donné naissance aux médias de masse, qui agissent en tant que relai de l'industrie culturelle. La présentation des événements « de l'actualité » traverse le prisme des normes et rapports que les humains retrouvent dans la sphère de l'évasion, de manière à assurer une identification des masses à ces mêmes normes et rapports¹¹⁸. Le monde et le spectacle ne présentent plus que la même face.

De cette façon, l'industrie culturelle réussit à prendre l'aspect de l'esprit objectif : elle contient tout, puisque l'élément réfractaire lui est extérieur et qu'elle contrôle soigneusement les canaux de diffusion. Ainsi, en écho du concept marxien d'aliénation, Adorno affirme que « Plus les biens culturels fabriqués sont devenus étrangers aux hommes, plus on leur fait croire qu'avec ces derniers, ils n'auraient au fond affaire qu'à eux-mêmes et à leur propre monde. »¹¹⁹ Cette aliénation de la culture n'est autre chose que le fait de l'Aufklärung en proie à son propre éblouissement. Et s'en dégage, au final, la figure historicisée de l'*éternel retour du même* :

Si l'on voulait condenser en une phrase ce sur quoi débouche en fin de compte l'idéologie de la culture de masse, il faudrait la présenter sous la forme d'une parodie de celle qui dit « deviens ce que tu es », c'est-à-dire comme un redoublement qui, en incluant toute transcendance et toute critique, exalte et justifie l'état des choses qui, de toute façon, existe. Du fait que l'esprit socialement efficace se réduit à ne remettre sous les yeux des hommes que ce qui constitue de toute façon la condition de leur existence [*Existenz*] – tout en proclamant dans le même temps que cette manière qu'a l'esprit d'exister [*Dasein*] constitue sa propre norme –, les hommes se trouvent confortés dans une foi sans foi envers la pure existence [*Existenz*]. Il n'est plus d'idéologie, si ce n'est la reconnaissance de l'existant lui-même, c'est-à-dire des modèles pour un comportement qui se plie à la surpuissance des rapports sociaux.¹²⁰

¹¹⁶ *Ibidem.*

¹¹⁷ *Ibidem.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p.152.

¹¹⁹ *Ibidem.*

¹²⁰ *Ibid.*, p.153.

L'idéologie se réduit au *minimum* tout en déployant un arsenal technique inégalé et en étendant son empire jusqu'à la critique et la transcendance – « Deviens ce que tu es », et sois heureux avec les produits que l'on t'offre pour te satisfaire, car ce seront, de toute façon, les seuls : «*Happy with what you have to be happy with*»¹²¹.

L'idéologie est certes hégémonique, mais en se rapprochant du monde jusqu'à se confondre avec lui, elle perd en substance, elle « n'est plus un voile mais uniquement la face menaçante du monde. »¹²² Et s'il doit subsister un espoir de la percer, la difficulté n'en est pas une de trop grande distance, mais précisément dans le peu de distance qui nous en sépare. Adorno termine son exposé sur cette note en demi-ton : « Mais du fait qu'idéologie et réalité convergent de la sorte l'une vers l'autre, du fait que la réalité, à défaut de toute autre idéologie convaincante, devient idéologie d'elle-même, il ne serait besoin que d'un infime effort de l'esprit pour se débarrasser de l'apparence à la fois toute-puissante et nulle. »¹²³ L'effort exigé est celui d'amener la logique de glorification de l'existant jusqu'à son ultime conclusion, c'est-à-dire la confrontation avec ce qu'elle célèbre. Si près et à la fois si loin.

Conclusion

Le concept francfortois d'idéologie est traversé des tensions qui ont présidé à sa construction. Ni le « reflet inversé » de Marx, ni le « concept total » de Mannheim, il reprend l'idée de renfort de la domination du premier et tend à étendre son empire aussi loin que le second – sinon plus loin – sans toutefois s'inclure lui-même. Empruntant chez Lukács le

¹²¹ King Crimson, « Happy With What You Have To Be Happy With », *The Power to Believe*, EMI.

¹²² Adorno, T. W., « Contribution à la doctrine des idéologies », dans *Société : Intégration, désintégration*, Payot, p.154.

¹²³ *Ibidem*.

soupçon à l'endroit de la science, qui sera mis à contribution dans la critique de Mannheim, l'idéologie, sous la plume d'Horkheimer et, surtout, d'Adorno, en vient à se confondre avec le processus de dialectique de l'*Aufklärung* dans sa phase « tardive », c'est-à-dire l'industrie culturelle.

Toutefois, une distinction entre deux « types » d'idéologie vient s'introduire dans les écrits d'après-guerre d'Adorno, séparant l'idéologie « libérale » où subsiste encore un contenu de vérité et l'idéologie « positiviste » ayant fini de l'évacuer, alors qu'elle était absente de la *Dialectique de la Raison*, premier lieu de l'adéquation idéologie-industrie culturelle. Plutôt qu'une rupture, il faut y voir la poursuite du travail de recherche, entamé dans les années 1940, à propos de la forme « actuelle » de l'idéologie. Or, l'industrie culturelle n'est pas un médium en tant que tel, mais plutôt l'articulation de médiums. Parmi ceux-ci, la radio, le cinéma et, plus tard, la télévision, sont fréquemment utilisés comme exemples de la logique culturelle-industrielle par Adorno, au point où ils semblent procéder directement de cette pénétration de la Raison dans la sphère de la culture. D'ailleurs, l'« affaiblissement de l'esprit » dont parle Adorno dans sa « Contribution à la doctrine des idéologies », correspond chronologiquement avec l'arrivée de la radio dans les foyers et au développement du cinéma, tant au plan technique qu'à celui de sa diffusion sociale.

À l'ère de l'industrie culturelle se pose de manière plus urgente qu'auparavant la question de la relation entre art et idéologie, problème hérité de la tradition marxienne, qui devient, dans un deuxième temps, la question de la participation (et de la possibilité de non-participation) d'une forme d'art à l'industrie culturelle.

CHAPITRE II : INDUSTRIE CULTURELLE ET CINÉMA – HÉTÉRONOMIE

De tous les médiums nés à l'ère industrielle, le cinéma est celui dont on a le plus souvent relevé les possibilités propagandistes. En effet, puisque la condition sa diffusion est la présence d'un large public en un même lieu, en même temps, on a rapidement su exploiter cette dimension : à cet égard, les actualités filmées projetées de part et d'autre de la ligne de front lors de la Guerre de 1914-1918 sont des exemples précoces, et les films de propagande national-socialiste revêtent un caractère paradigmatique. Cependant, lorsque Horkheimer et Adorno renvoient le cinéma du côté de l'industrie culturelle, donc de l'idéologie, ce n'est pas pour cette seule raison. En fait, s'en tenir au simple constat que les films diffusent des idéologies est en soi idéologique¹²⁴ : c'est le médium en tant que tel qui doit être ainsi considéré.

Dans la dichotomie entre art supérieur et art inférieur, c'est dans cette deuxième catégorie que le cinéma trouverait sa place, mais encore faudrait-il que subsiste la possibilité d'un tel *art*. De ce côté de l'équation, il se dégage une tension entre les concepts d'art populaire, art de masse et industrie culturelle : avec le progrès technologique dans les sphères de la reproduction et de la diffusion, comment se trouvent affectées les frontières artistiques? Et quelles sont les nouvelles possibilités ou impossibilités offertes par l'esthétique et, *a fortiori*, par le cinéma, nouvelle forme par excellence, dans un tel contexte?

La position, catégorique, d'Adorno, c'est-à-dire une conception du cinéma en tant qu'il est traversé de part en part par l'idéologie, vient s'opposer à celles de deux des plus importantes figures de son parcours intellectuel, Walter Benjamin et Siegfried Kracauer. Plus

¹²⁴ Adorno, T.W., *Minima Moralia*, Payot, p.270.

encore, c'est à travers les discussions avec ceux-ci qu'elle s'est cristallisée, refusant et dénonçant le brechtisme du premier et la naïveté du second. Si l'art est le témoin de la possibilité du bonheur¹²⁵, ce n'est pas du côté du cinéma que celle-ci doit être recherchée. Car, tout l'enjeu se trouve là : de par son caractère culturel-industriel, le cinéma ne peut revendiquer le statut d'art au sens fort du terme, si l'on en croit les écrits d'Adorno jusqu'au tournant des années 1960. Ce chapitre propose donc de suivre les contours de la discussion entre Adorno et Benjamin, d'une part, et Adorno et Kracauer, afin de situer les positions de chacun et d'identifier ce qui bloque la revendication artistique du cinéma.

Benjamin : reproductibilité technique et perte de l'aura

Walter Benjamin, intellectuel bohème dont l'œuvre s'est abreuver à de multiples sources allant de la kabbale juive au marxisme, a été l'un des amis proches d'Adorno jusqu'à sa mort en 1940. Les discussions entre eux ont eu une influence de premier ordre sur leurs parcours respectifs, notamment dans le développement des thèses à propos de l'industrie culturelle de la *Dialectique de la Raison*.

Benjamin note, dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, que le débat sur le statut artistique ou non de la photographie au XIXe siècle a occulté la réflexion plus fondamentale encore à propos de l'impact de l'avènement de la technique photographique sur l'ensemble du champ artistique. Le cinéma connaît un siècle plus tard la même occultation théorique, et Benjamin se donne la tâche de relever ces transformations profondes qui ont cours dans la tectonique des arts : inévitable mouvement de dissolution de l'*aura*, la reproduction technique ouvre cependant de nouvelles possibilités qui appellent à être saisies

¹²⁵ Schweppenhäuser, G., *Theodor W. Adorno: An Introduction*, Duke University Press, p.98.

par le médium cinématographique. L'enthousiasme de Benjamin, en partie hérité de ses échanges avec Bertolt Brecht, n'est cependant pas partagé par Adorno, qui voit plutôt dans la dissolution de l'aura le signe d'une catastrophe.

Le concept d'aura

L'œuvre d'art et la possibilité de sa reproduction se sont accompagnés depuis que l'art existe, si l'on en croit Benjamin : la copie manuelle, l'empreinte et la fonte du bronze, la gravure étaient autant de moyens de reproduire une œuvre unique. Ainsi s'établit une hiérarchie entre original et reproductions où le premier se dresse en autorité par rapport aux secondes. Car le geste artistique de l'œuvre d'art «traditionnelle» se situe dans un *hic et nunc* dont il est indissociable : l'authenticité est ce moment particulier de l'œuvre, la condition de son témoignage historique. Autrement dit, l'œuvre *en tant qu'elle est historique* se considère sous l'aspect de son original authentique – ce que la main, dans son geste de reproduction, n'arrive pas à capter, c'est le *hic et nunc*. Tous ces traits, nous dit Benjamin, se ramènent au concept d'*aura* de l'œuvre d'art¹²⁶.

Renvoyant à une notion d'ordre avant tout sensoriel, ce concept ne s'applique pas qu'aux œuvres d'art à proprement parler :

Qu'est-ce au juste que l'aura ? Une trame singulière d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. Un jour d'été, en plein midi, suivre du regard la ligne d'une chaîne de montagnes à l'horizon ou d'une branche qui jette son ombre sur le spectateur, jusqu'à ce que l'instant ou l'heure ait part à leur manifestation – c'est respirer l'aura de ces montagnes, de cette branche.¹²⁷

Par ailleurs, dans le contexte de la photographie – thème inséparable de celui de l'aura –, l'aura se définit plutôt comme « [...] cette zone vaporeuse que circonscrit parfois, de façon belle et

¹²⁶ Benjamin, W., « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », dans *Œuvres III*, Gallimard, p.276.

¹²⁷ Benjamin, W., « Petite histoire de la photographie », dans *Œuvres II*, Gallimard, p.310-311.

significative, l'ovale à présent démodé de la découpure.»¹²⁸ Cette découpure, c'est celle qui circonscrit le portrait d'une personne, car, aux débuts de la photographie, c'est dans les visages humains que l'aura persiste.

Nous l'avons dit plus tôt : le concept d'aura renvoie à la sensation. En fait, – et c'est là le point crucial de la thèse benjaminienne – il s'agit d'une qualité de l'*expérience* des objets plutôt que des objets eux-mêmes¹²⁹. L'aura de la branche d'arbre n'existe qu'en tant que le spectateur la *contemple* d'une certaine façon : le lointain qui se trouve rapproché. Cette distance, c'est avant tout celle du sacré, des reliquats de l'expérience religieuse qui ont été conservés dans le rapport à l'œuvre d'art après que celle-ci se soit affranchi d'une fonction exclusivement rituelle, le «lointain» est le caractère inapprochable de l'objet de culte – le rapprochement, quant à lui, est celui de l'acte de perception, rapport à l'objet qui néanmoins n'éradique pas la distance primordiale du sacré. Or, la perception de l'art auratique se fait sur un mode qui conserve cette part de contemplation et de recueillement qui est le fait du rituel. C'est ce que Benjamin nomme la «valeur cultuelle» de l'art, qui, après sa sécularisation, se manifeste sous la forme du primat de l'authenticité. Cette disposition survit encore aujourd'hui dans le comportement des visiteurs dans un musée : on y déambule dans le calme, en gardant la voix basse et en demeurant toujours à une certaine distance des œuvres – les gardiens de sécurité s'occuperont de faire respecter la distance. Par-dessus tout, alors que l'on aurait pu trouver des images des œuvres sur internet, on prend encore le temps de se déplacer physiquement pour les contempler : le primat de l'original est préservé.

¹²⁸ *Ibid.*, p.308.

¹²⁹ Rosen, M., « Benjamin, Adorno, and the decline of the aura », dans Rush, F., ed., *The Cambridge Companion to Critical Theory*, Cambridge University Press, p.47-48.

Authenticité, unicité, *hic et nunc*, inscription dans la tradition, témoignage historique et valeur culturelle : tels sont les traits par lesquels se manifeste l'aura, qui, à l'ère de l'essor de la technique, se contracte jusqu'à la dissolution complète.

Le cinéma comme perte de l'aura et rédemption

Benjamin prend position dans le débat marxien autour de la relation entre superstructure et infrastructure en affirmant que celle-ci est d'ordre « expressive » : les conditions de l'infrastructure *s'expriment* dans la superstructure¹³⁰. C'est dans cette perspective que doit être considérée la reproductibilité technique de l'œuvre d'art : comme l'expression différée de changements dans l'infrastructure économique (qui sont venus transformer les conditions technologiques de production en général)¹³¹. Ainsi, le travail de la main qui autrefois reproduisait un *original* est devenu le travail de l'œil, dans l'objectif de la caméra, qui cadre et saisit l'objet, l'extrayant de son substrat. Ce faisant, c'est l'aura de l'objet qui est évacuée et, avec elle, le statut de l'objet et le mode de perception qui lui étaient associés. Le cinéma, nous dit Benjamin, est l'agent le plus puissant de cette entreprise de liquidation¹³². En fait, ne pas tenir compte de cet aspect liquidateur du cinéma serait passer à côté de la véritable signification sociale de ce nouveau médium.

Ainsi, la destruction de l'aura par la reproduction technique photographique et, surtout, cinématographique tire sa source de l'ébranlement de la « durée matérielle » de l'objet – qui acquiert ainsi un don d'ubiquité –, donc de la capacité de témoignage historique qui lui est

¹³⁰ Fragment du *Passagenwerk*, cité dans Rosen, M., « Benjamin, Adorno, and the decline of the aura », dans Rush, F., ed., *The Cambridge Companion to Critical Theory*, Cambridge University Press, p.45.

¹³¹ Benjamin, W., « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », dans *Œuvres III*, Gallimard, p.270.

¹³² *Ibid.*, p.276.

associée : l'authenticité n'est plus un critère pertinent à l'époque où tout est reproduction. Plus encore, le mouvement est double : la reproduction *en tant que telle* vient à accéder au statut de technique artistique, l'objet d'art est *déjà* conçu en tant que reproductible, en tant que reproduction – le cinéma exige cela en son fondement même. L'objet d'art perd donc sa valeur culturelle, puisque son autorité singulière ne peut plus être revendiquée, et la valeur d'exposition – qui déjà avait gagné en importance à mesure que l'art s'émancipait de la sphère religieuse – prend toute la place et laisse entrevoir de nouvelles fonctions pour l'objet. En fait, dans son acception la plus radicale, héritée de Brecht, cette thèse veut que la fonction artistique elle-même soit appelée à disparaître : il faut accepter la fatalité d'un art qui est devenu marchandise et qui, pour cette raison, ne peut plus être considéré comme art, pour accéder à de nouvelles possibilités¹³³.

Mais si l'aura était une caractéristique de la perception de l'objet, cela signifie que c'est celle-ci qui se trouve la plus radicalement transformée. Sa liquidation est le fait d'une perception au «sens de l'identique dans le monde» aiguisé, qui tend à la standardisation et qui reprend le geste uniformisant de la statistique. La réalité s'aligne sur les masses et les masses s'alignent sur la réalité¹³⁴. À travers cela se révèlent les nouvelles possibilités ouvertes par la reproduction technique, car avec elle, le socle de l'art se déplace de la tradition (autrefois associée à la valeur culturelle) vers la politique¹³⁵, éliminant du même coup la possibilité d'un art autonome. L'orientation du regard du spectateur devient un enjeu politique – la légende qui accompagne une photo fournit le sens de celle-ci, alors que la signification d'une image de film est déterminée par la succession de toutes celles qui la précèdent – et le cinéma, par le fait

¹³³ Brecht, B., « Der Dreigroschenprozeß », cité dans Benjamin, W., « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », dans *Œuvres III*, Gallimard, p.285.

¹³⁴ *Ibid.*, p.279.

¹³⁵ *Ibid.*, p.282.

que sa technique – gros plan, ralenti, etc. – permet de déceler des phénomènes inaccessibles à l'œil nu, révèle un « inconscient visuel » qui signale l'ouverture de possibilités politiques :

Si le cinéma, en faisant des gros plans sur l'inventaire des réalités, en relevant des détails généralement cachés d'accessoires familiers, en explorant des milieux banals sous la direction géniale de l'objectif, d'une part, nous fait mieux connaître les nécessités qui règnent sur notre existence, il parvient, d'autre part, à nous ouvrir un champ d'action immense et que nous ne soupçonnions pas. Nos bistros et les rues de nos grandes villes, nos bureaux et nos chambres meublées, nos gares et nos usines semblaient nous emprisonner sans espoir de libération. Alors vint le cinéma, et, grâce à la dynamite de ses dixièmes de seconde, fit sauter cet univers carcéral, si bien que maintenant, au milieu de ses débris largement dispersés, nous faisons tranquillement d'aventureux voyages.¹³⁶

C'est à partir du cœur de notre existence présente que la voie de l'émancipation se trace : telle est la leçon du cinéma.

Plus encore, le développement de la reproduction technique est contemporain de l'essor du phénomène de masse; la reproduction permet l'appropriation de l'art par les masses. Cette appropriation se fait sur un double mode : les œuvres deviennent accessibles au public (parce que la reproduction permet leur diffusion massive), les masses prennent le rôle d'un sujet actif, qui reçoit aussi bien qu'il produit l'art¹³⁷. Et le mode de perception qui correspond à cette appropriation, supplantant la contemplation, est la *distraction* : plutôt que de s'abîmer dans l'œuvre, la masse la recueille en elle, et, ce faisant, la distraction prépare l'accoutumance à des tâches nouvelles. Benjamin prend bien garde de définir ces tâches, ce qui amène à la conclusion que le résultat n'est pas connu d'avance : les masses sont en mesure aussi bien de régresser dans la barbarie de mener à l'émancipation – dans tous les cas, elles seront le moteur de la transformation du monde. Les masses chez Benjamin ne sont pas socioéconomiquement

¹³⁶ *Ibid.*, p.305.

¹³⁷ Schweppenhäuser, G., *Theodor W. Adorno: An Introduction*, Duke University Press, p.124.

définies : il s'agit d'une catégorie définie par son mode de réception, par sa négation des conditions existantes du fait de celui-ci¹³⁸.

La dissolution de l'aura n'est donc pas un phénomène exempt de possibilités de régression, et Benjamin en prend acte, notamment en ce qui a trait à la contrepartie de la réception distraite : dans les arts datant d'avant l'âge technique, la séparation croissante entre esprit critique et jouissance amène à jouir du conventionnel et adopter une attitude de rejet vis-à-vis de l'avant-garde. Mais tel n'est pas le cas pour le cinéma, un art où les réactions individuelles s'accordent *en tant que phénomène de masse* et dont la réception massive est toujours-déjà incluse dans son mode de réception, incidemment dans son esthétique : contrairement à la peinture, le cinéma n'est pas un art originalement destiné à un petit nombre et dont le public se trouverait agrandi par le biais de la reproduction¹³⁹. Benjamin est même optimiste : le cinéma permet d'éduquer à l'«effet de choc» employé par les dadaïstes en le délivrant du scandale auquel ceux-ci le destinaient, il le rend acceptable¹⁴⁰ – de manière pratique, le cinéma « [...] est la forme d'art qui correspond à la vie de plus en plus dangereuse à laquelle doit faire face l'homme d'aujourd'hui. »¹⁴¹ Par ailleurs, la perte de l'aura concerne aussi l'acteur, qui désormais est appelé à se mettre en scène lui-même plutôt qu'un personnage (du côté duquel l'aura s'était réfugiée) : la performance est décomposée, puis recomposée par le montage, scrutée par la masse spectatrice – l'acteur se voit dépossédé de son corps et de sa voix, il devient un accessoire qui entre dans le calcul des fins de l'œuvre. On le choisit pour sa

¹³⁸ Hansen, M.B., *Cinema and Experience*, University of California Press, p.62-63.

¹³⁹ Benjamin, W., « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », dans *Œuvres III*, Gallimard, p.301.

¹⁴⁰ Jarvis, S., *Adorno: A Critical Introduction*, Polity Press, p.78.

¹⁴¹ Benjamin, W., *op. cit.*, p.309n.

«personnalité», favorisant ainsi le développement d'un régime de la performance qui se transpose dans le politique et d'où la vedette et le dictateur sortent vainqueurs¹⁴².

Par-delà l'aspect sombre du *star system* – dont Benjamin offre l'une des premières théorisations –, il demeure que le film, sous le règne capitaliste, peut contribuer à l'effort en vue de la Révolution, ne serait-ce que de manière minimale, en permettant la critique révolutionnaire des conceptions traditionnelles de l'art, qui pourrait elle-même déboucher, sans garantie toutefois, sur une critique des rapports sociaux et économiques¹⁴³. Mais, une thèse plus forte encore pourrait être relevée : le cinéma effectue un travail préalable nécessaire de dissolution des vieilles formes, de travail sur les habitudes des masses distraites, qui viendront – avec un peu de chance – à se saisir, de là, de leurs possibilités émancipatrices. Et, à cet égard, Benjamin reste proche de la thèse de Marx selon laquelle il ne peut y avoir émancipation sans l'atteinte d'un certain stade de développement technologique, mais avec l'accent, plus conservateur, d'une réappropriation de la promesse messianique de rédemption¹⁴⁴.

Réponse d'Adorno à L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique

C'est dans une lettre datée du 18 mars 1936 qu'Adorno livre ses premières remarques à son ami à propos de son essai, remarques qui donnent le ton de sa position à propos du cinéma pour les années à venir. S'il reconnaît d'emblée plusieurs points de convergence avec ses propres thèses – notamment la question de « l'autodissolution dialectique du mythe, [...] visée

¹⁴² *Ibid.*, p.294n.

¹⁴³ *Ibid.*, p.295.

¹⁴⁴ Brunkhorst, H., « Critical Theory and the Analysis of Contemporary Mass Society », dans Rush, F., ed., *The Cambridge Companion to Critical Theory*, Cambridge University Press, p.249-250.

au titre du désenchantement de l'art »¹⁴⁵, qui sera intégrée à la *Dialectique de la Raison* – l'objet principal de sa lettre est de souligner un désaccord, notamment au sujet de l'art autonome, dont Adorno refuse l'identification à une fonction contre-révolutionnaire. Et, à travers cela, les lignes de démarcation entre les deux penseurs au sujet du cinéma et de l'art en général se font plus visibles, même si, ultimement, ils partagent l'idée du progrès technologique – et la maîtrise du matériau qu'il comprend – comme déterminant dans le progrès esthétique¹⁴⁶.

Dans son essai, Benjamin brouille la distinction entre art populaire et grand art, qui tire pourtant sa source d'antagonismes sociaux bien réels. À l'époque de la reproduction technique, une telle distinction semble caduque, si l'on en croit le silence de Benjamin à ce sujet. Or, Adorno objecte qu'il s'agit là d'une fausse réconciliation, car la seule réconciliation qui pourrait avoir lieu serait celle qui accompagnerait la fin des oppositions entre classes sociales, donc le passage à la société communiste¹⁴⁷. Ainsi,

Les extrêmes me touchent aussi bien que vous; mais seulement si la dialectique de l'extrême inférieur est équivalente à celle de l'extrême supérieur. Tous deux portent les stigmates du capitalisme, tous deux contiennent les éléments de la transformation (certes jamais l'intermédiaire entre Schönberg et le cinéma américain); tous deux sont les moitiés disjointes de la liberté pleine et entière, qu'on ne saurait pourtant restituer par addition des deux : sacrifier l'une à l'autre serait romantique, soit le romantisme bourgeois d'une conservation de la personnalité avec toute sa magie, soit le romantisme anarchiste faisant aveuglément confiance à l'indépendance du prolétariat dans le processus historique – ce prolétariat qui résulte lui-même du mode de production bourgeois. C'est d'appartenir à ce deuxième romantisme que je dois accuser le travail, dans une certaine mesure.¹⁴⁸

L'accusation de romantisme anarchiste que lance Adorno à Benjamin nomme cette confiance quasi aveugle de Benjamin en la capacité à l'autoréflexivité du prolétariat. Autrement dit, il

¹⁴⁵ Adorno, T.W. Et Benjamin, W., *Correspondance 1928-1940*, Gallimard, p.146.

¹⁴⁶ Brunkhorst, H., *op. cit.*, p.250.

¹⁴⁷ Jarvis, S., *Adorno: A Critical Introduction*, Polity Press, p.73.

¹⁴⁸ Adorno, T.W. et Benjamin, W., *Correspondance 1928-1940*, Gallimard, p.149.

manque une théorie de l'aliénation et de l'idéologie qui montrerait en quoi le prolétariat et l'art « de masse » seraient au-dessus du soupçon de fausse conscience. Car, aux yeux d'Adorno, les masses ne sont pas actrices de l'art « technique », mais seulement des réceptacles, victimes du mirage d'autonomie que projette un monde de biens culturels modelés sur l'effectivité socio-historique. Leur rire au cinéma témoigne d'un « sadisme bourgeois » plutôt que d'une libre appropriation du film¹⁴⁹.

Ce motif d'appel à la conscience du prolétariat comme planche de salut fait partie de ces motifs brechtiens dont Adorno appelle la liquidation. Or, le rapport Brecht-Benjamin-Adorno dans le contexte de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* prend une tournure ironique : d'une part, Benjamin, avec son essai, avait l'intention de « damer le pion du radicalisme à Brecht »¹⁵⁰, alors que celui-ci a dénoncé le caractère mystique de l'ouvrage¹⁵¹. Il n'en reste pas moins que c'est à Brecht *en Benjamin* – la dévaluation de l'art autonome au nom d'un « anti-élitisme » – qu'Adorno dirige sa critique. Et pourtant, il partage avec Brecht l'idée de la traversée de la forme-marchandise à laquelle l'art se trouve appelé à l'époque contemporaine :

The rise of autonomous art, in which Adorno too saw both uses and disadvantages, was intimately connected with its commodity character. Adorno insisted that contemporary high art was no less intimately and systematically transformed in its material and technical particulars by the loss of aura consequent upon the commodity character of culture under a capitalist mode of production than were more obviously modern forms such as film.¹⁵²

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ Adorno, T.W., « Communication provisoire », dans *Sur Walter Benjamin*, Gallimard, p.111.

¹⁵¹ Rosen, M., « Benjamin, Adorno, and the decline of the aura », dans Rush, F., ed., *The Cambridge Companion to Critical Theory*, Cambridge University Press, p.42.

¹⁵² Jarvis, S., *Adorno: A Critical Introduction*, Polity Press, p.78-79.

Ainsi, la perte de l'aura, selon Adorno, affecte autant l'art supérieur que l'art inférieur – un phénomène que Benjamin aurait sous-estimé –, ce qui n'accorde aucun statut particulier au cinéma à cet égard. Le cinéma doit faire ses preuves.

Et Benjamin, ici encore sous inspiration brechtienne, voulait développer une esthétique cinématographique qui aurait été inutilisable par le fascisme : l'histoire aura pourtant fait des nazis les plus habiles esthètes du film de propagande de leur époque. Si un cinéma libéré d'une telle possibilité de récupération est toujours possible, les conditions de son avènement ne sont peut-être pas aussi mures que Benjamin l'espérait. Pire encore, à en croire Adorno et Horkheimer en 1944, elles pourraient ne pas venir.

Cinéma et *Kulturindustrie*

Écrite en pleine Seconde Guerre mondiale, quelques années après le suicide de Benjamin, la *Dialectique de la Raison* reprend plusieurs thèmes déjà présents dans l'œuvre de celui-ci et, en particulier, dans son essai sur l'œuvre d'art. Parmi ceux-ci, on trouve notamment la parenté entre le *star system* de l'industrie culturelle et le statut des hommes politiques et dictateurs, mais aussi le passage d'un rapport au monde magique/mythique à un rapport « rationnel » qui se manifeste aussi bien dans la sphère de la connaissance que dans celle de l'art, passage que Benjamin représente sous la forme d'une analogie entre le mage et le peintre, d'un côté, et, de l'autre côté, le chirurgien et le caméraman : d'une part, le rapport est celui d'humain à humain, la distance est « naturelle »; d'autre part, le rapport est celui d'une pénétration en profondeur, la distance est raccourcie, éliminée par le mode « opératoire »¹⁵³. Horkheimer et Adorno se trouvent aussi en territoire benjaminien en ce qui a trait à la question

¹⁵³ Benjamin, W., « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », dans *Œuvres III*, Gallimard, pp.299-300.

de l'effet niveleur de l'industrie culturelle quant aux différences entre objets – le « sens de l'identique dans le monde » qui se trouve aiguisé chez les masses à l'époque de la reproduction technique¹⁵⁴.

Cependant, malgré leurs nombreux points communs, les auteurs divergent, entre autres, sur la question du cinéma. Alors que l'attitude de Benjamin pourrait être décrite comme un « optimisme prudent », celle de Horkheimer et Adorno se range plutôt du côté d'un rejet radical de toute possibilité révolutionnaire au cinéma. Ainsi, selon ces derniers, plutôt que de travailler la perception des masses en vue d'une liquidation des formes esthétiques bourgeoises et, éventuellement, d'une critique des conditions socioéconomiques, le cinéma est un vecteur puissant – peut-être le plus puissant d'entre tous – d'*hétéronomie*; une hétéronomie qui prend les habits de l'autonomie que sont les circonstances de « choix » entre les différents produits offerts sur le marché.

En outre, la possibilité que semblait maintenir Marx, dans les *Grundrisse*, d'un hiatus entre le développement de la sphère artistique et celui de la sphère socioéconomique¹⁵⁵ ne semble plus possible à l'ère de l'industrie culturelle, en particulier dans le cas du cinéma : les développements culturels-industriels sont complètement soumis au processus aveugle d'une rationalisation qui se fait de plus en plus totalitaire – même l'art « autonome » n'est plus en mesure de revendiquer une stricte indépendance par rapport aux circonstances sociales : les changements dans la sphère de la production affectent l'entièreté de la sphère esthétique.

Par ailleurs, plusieurs des thèses esquissées dans la *Dialectique de la Raison* trouvent une élaboration, sous forme néanmoins fragmentaire, dans les *Minima Moralia*, une série

¹⁵⁴ Chez Benjamin, il demeure un certain flou à savoir si c'est le changement dans la perception qui cause la réduction à l'identique ou vice-versa.

¹⁵⁵ Marx, K., *Manuscrits de 1857-1858 dits « Grundrisse »*, Éditions sociales, pp.66-67.

d'aphorismes écrits par Adorno dans les dernières années de son exil aux États-Unis desquels se dégage une impression de blocage complet de la situation politique, culturelle et sociale (et qui ont contribué pour beaucoup à la réputation d'Adorno comme penseur pessimiste). De la *Dialectique de la Raison* aux *Minima Moralia*, le sort du cinéma semble réglé : il s'agit d'idéologie de part en part.

Aucune rédemption

Dans la *Dialectique de la Raison*, Horkheimer et Adorno ont recours à plusieurs reprises à l'exemple du cinéma ou à des exemples tirés du registre cinématographique (noms de studios; références à des films, acteurs, réalisateurs) afin d'étayer leur thèse, et surtout de caractériser l'industrie culturelle, à la fois en tant que *machine* qu'en tant que phénomène esthétique. En effet, ils ne manquent pas de rappeler que les studios de cinéma se comportent en *business* de manière complètement décomplexée et qu'ils sont pleinement intégrés à l'interdépendance des grandes industries et institutions financières, au point où les démarcations entre elles se brouillent¹⁵⁶. Plus encore, « L'unité radicale de l'industrie culturelle annonce de toute évidence celle qui s'amorce dans la politique. »¹⁵⁷ En fait, le cinéma peut être soupçonné de préparer à cette unité, par le travail qu'il fait sur la sensibilité des individus.

En effet, tous les signaux qu'envoie le film s'inscrivent sur un même plan de cohérence : « 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 premières mesures, deviner la suite du thème et se sent satisfaite lorsque tout se passe comme prévu. »¹⁵⁸

¹⁵⁶ Horkheimer, M. et T. W. Adorno, *La dialectique de la Raison*, Gallimard, pp.130-132.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.132.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.134.

Tout est déjà connu. Le spectateur est pris en charge, ses réactions sont planifiées et provoquées par une série d'effets dont le registre ne varie pas. Ainsi, s'il demeure un acte créateur, il est ramené au degré zéro d'un *agencement* : l'œuvre cède la place à la formule¹⁵⁹. Tout se ressemble de plus en plus parce que l'on ne peut quitter le registre des effets. En fait, le nivellement esthétique procède de celui qui a déjà cours dans l'économie et le politique : « [...] les autos, les bombes et les films assurent la cohésion du système jusqu'à ce que leur fonction nivellatrice se répercute sur l'injustice même qu'elle a favorisée. Pour le moment, la technologie de l'industrie culturelle n'a abouti qu'à la standardisation et à la production en série, sacrifiant tout ce qui faisait la différence entre la logique de l'œuvre et celle du système social. »¹⁶⁰ À travers tout cela, ce sont les traits de l'idéologie qui resurgissent : nivellement, identité et caractère *rassurant*. L'idéologie fait du divertissement son outil, outil qui, à coups d'harmonie mensongère et de fausses profondeurs, vient éliminer toute friction qui pourrait ralentir le rythme d'airain de la production¹⁶¹. L'art faux de l'industrie culturelle est idéologie.

Le cinéma est d'ailleurs le cas le plus probant de cet « entraînement » des masses à la discipline productive, au point où film et réalité extérieure deviennent prolongement l'un de l'autre. D'une part, la technique se raffine au point de reproduire la réalité avec une fidélité toujours plus grande, éliminant graduellement la distance entre les deux, et, d'autre part, « Le film sonore, surpassant en cela le théâtre d'illusions, ne laisse plus à l'imagination et à la réflexion des spectateurs aucune dimension dans laquelle ils pourraient se mouvoir, s'écartant des événements précis qu'il présente sans cependant perdre le fil, si bien qu'il forme sa victime

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.134-135.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.130.

¹⁶¹ Roberts, J., « The Dialectic of Enlightenment », dans Rush, F., ed., *The Cambridge Companion to Critical Theory*, Cambridge University Press, p.71.

à l'identifier avec la réalité. »¹⁶² De cette manière, les schèmes d'anticipation-action-rétroaction, les jeux de récompense et de punition que l'on retrouve dans le film se font les prototypes de ceux qu'exige la production. Puisque le spectateur voit son activité mentale arrêtée au profit de l'immanence stricte du déroulement filmique, il perd la possibilité de mise à distance et se voit en quelque sorte *dressé* : « Dans les dessins animés, Donald Duck reçoit sa ration de coups comme les malheureux dans la réalité, afin que les spectateurs s'habituent à ceux qu'ils reçoivent eux-mêmes. »¹⁶³ Rien de ce qui est projeté à l'écran n'est *sauvé*, tout est intégré à la logique du calcul. Par ailleurs, les deux mouvements que sont celui du nivellement de produits culturels et celui de l'entremêlement du film et de la réalité extérieure procèdent en fait de la même dynamique : les produits se ressemblent tous de par la logique qu'ils partagent, soit celle de l'extension du travail dans le temps libre sous la forme de l'« entraînement »¹⁶⁴.

Le cinéma n'est donc pas un art *des* masses, contrairement à ce qu'avance Benjamin, car les masses n'ont aucun contrôle sur lui. En fait, il s'agit d'un « art *pour* les masses » qui, alors que son système de distribution et ses produits font miroiter la possibilité d'une autodétermination, de la liberté, étend l'hétéronomie de la production et de la distribution des biens du temps de travail au temps « libre »¹⁶⁵. Et comme si cette contradiction entre la promesse du cinéma et son impact social ne suffisait pas, l'enfermement est tel que « [...] les masses dupées d'aujourd'hui subissent, plus fortement que ceux qui ont réussi, le mythe du succès. Elles désirent ce qu'ils ont et insistent obstinément sur l'idéologie au moyen de laquelle on les asservit. »¹⁶⁶ L'idéologie devient syndrome de Stockholm.

¹⁶² Horkheimer, M. et T. W. Adorno, *La dialectique de la Raison*, Gallimard, p.135.

¹⁶³ *Ibid.*, p.147.

¹⁶⁴ Schweppenhäuser, G., *Theodor W. Adorno: An Introduction*, Duke University Press, p.118.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.116.

¹⁶⁶ Horkheimer, M. et T. W. Adorno, *La dialectique de la Raison*, Gallimard, p.142.

Le message et l'évasion

Comme nous l'avons souligné au début de ce chapitre, il ne s'agit pas simplement de reconnaître qu'un contenu doctrinal puisse être colporté par un film, car ce serait passer à côté du véritable caractère idéologique du cinéma. Ainsi, dans l'aphorisme « Gris sur gris » des *Minima Moralia*, Adorno présente ce phénomène idéologique sous l'aspect de la classification courante entre films « d'évasion » et films « à message »¹⁶⁷. Ce rapport, que l'on pourrait en venir à qualifier de « dialectique », se révèle, selon Adorno, être une fausse dichotomie, car le message supposément mis de l'avant par les films « moralisateurs » cache une évasion, alors que l'évasion se fait le signe d'un message.

L'évasion promise par certains films, en fait, ne répond pas à sa promesse, car la mise à distance qu'elle propose n'en est pas une : elle ne refuse « pas assez énergiquement »¹⁶⁸ le monde tel qu'il est. Les plaisirs colportés ne remettent pas en question le principe même de leur expérience en tant que plaisirs, c'est-à-dire la frustration du sujet dominé par les exigences de la sphère productive. Les rêves ne remplissent pas une fonction onirique, mais une fonction d'apaisement, voire de sédation : « Rien de plus pratique que l'évasion, rien de plus intimement lié au *business* : on nous entraîne vers un lointain imaginaire uniquement pour nous faire entrer dans la conscience, à cette distance, les lois de la conduite empirique de la vie, sans que nous dérangent les possibilités d'évasion empiriques. L'évasion est chargée de message. »¹⁶⁹ Et le message en question est simple : le monde est tel qu'il est et ne peut être autrement. Il s'agit là d'une autre façon de dire que l'évasion hors du système est régie comme principe au sein

¹⁶⁷ Adorno, T.W., *Minima Moralia*, Payot, p.270.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ *Ibid.*, pp.270-271.

dudit système : les films d'évasion sont un symptôme de la totalisation politique, économique et culturelle.

Du côté des films à message, on préfère fuir la fuite en s'en remettant à la dénonciation de problèmes, souvent liés aux mœurs, prétendant ainsi travailler à l'amélioration de la société. Outre l'idéalisme que recèle l'idée qu'un film puisse avoir un rôle moteur dans la transformation sociale, le langage même de la dénonciation se fait complice de l'ordre en place et repose sur une ontologie sociale qui n'est plus adéquate :

Tandis qu'on représente la société qui se fige suivant des lois anonymes comme si la bonne volonté y était un remède suffisant, on défend les choses telles qu'elles sont, même dans les attaques les plus honnêtes. On fait miroiter une sorte de Front populaire de tous ceux qui pensent juste. L'esprit pratique du message, la démonstration tangible de ce qu'il faudrait améliorer pactise avec le système dans la fiction d'un sujet social collectif – qui n'existe pas du tout actuellement – et qui remettrait tout en ordre, pourvu qu'on se rassemble pour voir où est la racine du mal. C'est un sentiment très agréable que de pouvoir montrer de quoi l'on est capable. Le message devient évasion : celui qui met énergiquement la main à la pâte quand on nettoie la maison où il habite, oublie les fondements sur lesquels elle a été construite.¹⁷⁰

Il s'agit d'une évasion devant les exigences d'une réelle transformation, d'une transformation qui serait vraiment en mesure de mettre un terme aux problèmes dénoncés car elle serait en mesure de s'en prendre à leurs conditions de possibilité mêmes.

La rencontre de ces deux extrémités du sens commun révèle ainsi l'unité du phénomène idéologique du cinéma. Et, même si Adorno reconnaît que « La véritable évasion – la répugnance pour le tout devenue image jusque dans ses constituants formels – pourrait se constituer en message sans avoir à le dire, justement, dans une ascèse obstinée qui refuse toute proposition. »¹⁷¹, il ne donne pas les conditions de la réalisation d'une telle évasion au cinéma. Cela demeure, pour l'instant, une possibilité abstraite.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.271.

¹⁷¹ *Ibidem.*

Incantations culinaires

Le mode sur lequel le cinéma prend en charge les consommateurs, sous le couvert de la satisfaction des besoins, en est en fait un de simulation : le cinéma *forme* les attentes du spectateur « en se comportant comme si elle était elle-même un client »¹⁷², ce qui, à l'autre extrémité, conditionne la réaction. Autrement dit, le stimulus que le film fournit est ajusté à l'attente qu'il a créée, ce qui lui permet la planification de la réception. Voilà la façon par laquelle s'y prend le cinéma pour s'assurer, comme le disent Adorno et Horkheimer dans *La dialectique de la Raison*, que le spectateur se sente rassuré et satisfait dès les premières minutes d'un film, sachant que tout se passera comme prévu – tel est le « schématisme » du cinéma (et de l'industrie culturelle en général)¹⁷³.

Ainsi, le cinéma prend un rôle d'autorité, il *commande* certains comportements en faisant le jeu de l'anticipation-imitation-récompense. Le registre est celui du *dressage* :

« La musique écoute pour l'auditeur », et le film réalise à l'échelle d'un trust cette astuce odieuse des adultes qui, pour baratiner les enfants en faveur d'un cadeau, déversent sur eux des discours qui correspondent à ceux qu'ils s'attendent d'eux et leur présentent le cadeau souvent douteux dans les termes du ravissement bruyant qu'ils veulent provoquer. L'industrie culturelle est modelée sur la régression mimétique, sur la manipulation d'impulsions mimétiques refoulées. Pour ce faire sa méthode consiste à anticiper l'imitation des spectateurs par eux-mêmes et à faire apparaître l'approbation qu'elle veut susciter comme déjà existante. Les choses sont d'autant plus faciles que, dans un système stable, elle peut compter sur une telle approbation et qu'il lui reste plutôt à la répéter sur le mode du rituel qu'à vraiment la susciter.¹⁷⁴

Encore une fois, le caractère idéologique du cinéma se manifeste comme l'affirmation du caractère indépassable de ce qui existe, mais avec une inflexion particulière : non seulement les choses ne changent pas, mais l'accord du sujet avec cet état de fait est lui-même un élément

¹⁷² *Ibid.*, p.268.

¹⁷³ Horkheimer, M. et T. W. Adorno, *La dialectique de la Raison*, Gallimard, pp.133-134.

¹⁷⁴ Adorno, T.W., *Minima Moralia*, Payot, p.269.

qui précède l'exercice conscient de réception de l'œuvre, un élément planifié. Et cette planification fait appel à des impulsions pré-rationnelles : voilà un autre cas exemplaire de l'*Aufklärung* qui se retourne en son contraire.

Cette forme de *suggestion* rappelle les invitations de la sorcière, dans les contes, amadouant les enfants qu'elle s'apprête à ensorceler : « Elle est bonne ma soupe, n'est-ce pas ? Qu'elle te profite bien, te profite bien. »¹⁷⁵ Adorno parle d'« incantations culinaires » – empruntant le champ lexical de la magie pour souligner la régression dans le mythe – pour désigner le phénomène de manière générale en mettant l'accent sur l'aspect processuel de celui-ci. Car le produit du cinéma n'est donc pas tant un contenu, un stimulus particulier qu'un « modèle de réaction à des stimulations non existantes »¹⁷⁶ destiné à être transporté dans les autres sphères de la vie de l'individu pour mieux le former au monde existant, s'assurer qu'il fasse preuve de la même docilité devant les réquisits de la production que devant l'écran.

Le recours à un exemple tiré de l'art populaire pour illustrer la dynamique du cinéma n'est pas innocent : Adorno relève justement la tendance qu'ont les apologistes du cinéma à dépeindre celui-ci comme le summum de l'art populaire¹⁷⁷, tentant ainsi de parer les critiques « élitistes ». À l'argument de la tromperie qu'exerce le cinéma sur les masses, ils répondent que le public peut en permanence exprimer ses goûts et que le caractère collectif de la production se répercute sur l'œuvre elle-même; à l'argument voulant que le cinéma inculque aux masses leur goût, les critères de leur appréciation, ils répondent qu'il n'existe pas de public utopique qui serait différent de celui qui existe actuellement et que l'art populaire s'est toujours fait le reflet de la domination; enfin, à l'argument dénonçant la fausseté des stéréotypes

¹⁷⁵ *Ibidem.*

¹⁷⁶ *Ibidem.*

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.272.

utilisés, ils répondent que le stéréotype est essentiel à l'art populaire¹⁷⁸. Plutôt que d'en conclure, à l'instar des apologistes, que le cinéma est la poursuite de l'art populaire, Adorno souligne que « Ce sont précisément les traits sous lesquels l'industrie culturelle revendique l'héritage de l'art populaire que celle-ci rend suspects. »¹⁷⁹ Autrement dit, même l'art populaire lui-même n'était pas exempt d'un élément de régression, ou, à tout le moins, de support de la domination, et c'est cet élément de régulation sociale qui a été repris par l'industrie culturelle et le cinéma et qui, en retour, permet de jeter un regard critique sur le conte : « Le film produit un effet rétroactif : l'horreur optimiste qu'il présente met en lumière dans le conte ce qui, de tout temps, servit l'injustice, et il laisse affleurer dans les visages des méchants punis le visage de ceux que la société intégrale condamne et que la socialisation a de tout temps rêvé de condamner. »¹⁸⁰

Alors que l'art populaire vivait dans des conditions qui étaient certes celles de la domination – sur un mode agraire cependant –, il permettait néanmoins aux individus de développer une conscience commune face à un pouvoir qui imposait sa chape de manière immédiate. Aujourd'hui, la domination est à la fois plus subtile et plus pénétrante, atomisant les individus pour mieux les gérer et ravalant ainsi la possibilité pour le « peuple » de prendre une distance critique par rapport à ce qu'on lui sert : comme une réponse à l'écho lointain de l'optimisme brechtien, Adorno déclare que « [...] si l'on interrogeait les masses, elles ne feraient que refléter l'ubiquité du système. »¹⁸¹ On ne peut plus s'en remettre aux masses pour

¹⁷⁸ *Ibid.*, pp.272-273.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.273.

¹⁸⁰ *Ibid.*, pp.273-274.

¹⁸¹ *Ibid.*, pp.274-275.

justifier une forme artistique, car elles ont intériorisé la domination et répondront aux stimuli de celle-ci. Le film est une « idéologie totalement englobante »¹⁸².

La continuité entre le conte de jadis et le cinéma, entre l'ancienne et la nouvelle injustice, se trouve dans la « gestion » de la peur, de la crainte antique face à la nature (extérieure et intérieure) qui avait fait du mythe son outil, puis qui s'en est affranchie par le processus de l'*Aufklärung* :

Mais entre l'ancienne injustice dont les lamentations sont encore perceptibles même lorsqu'elle est transfigurée, et l'aliénation qui se proclame elle-même communion – créant insidieusement l'apparence d'intimité entre les hommes, à grand renfort de hauts-parleurs et de psychologie pour publicités – il y a une différence comparable à celle qui existe entre la mère qui raconte à son enfant, pour conjurer sa peur des démons, le conte où les bons sont récompensés et les méchants punis, et le produit cinématographique qui remplit les yeux et les oreilles des spectateurs en parlant de la justice de n'importe quel ordre du monde, dans n'importe quel pays, sur un ton menaçant, pour leur apprendre de nouveau, et plus à fond, l'antique peur.¹⁸³

C'est donc à *l'enfant dans l'homme* que s'adresse le cinéma, un conte pour adultes, en quelque sorte, mais pour adultes qui n'en sont pas, au vu de leur dépendance radicale à l'ordre en place. Le moment de la « majorité » de l'humanité annoncé par Kant¹⁸⁴ ne semble pas être en voie d'arriver. Et, en réponse à Benjamin, qui affirmait qu'à l'époque du fascisme, l'humanité « [...] s'est suffisamment aliénée à elle-même pour être capable de vivre sa propre destruction comme une jouissance esthétique de premier ordre. »¹⁸⁵, Adorno déclare que « Le film a réalisé si intégralement la transformation des sujets en fonctions sociales que les victimes, ne se souvenant même plus d'aucun conflit, jouissent de leur propre déshumanisation comme de quelque chose d'humain, comme d'un bonheur qui réchauffe. »¹⁸⁶ Le risque, qui semblait être

¹⁸² *Ibid.*, p.275.

¹⁸³ *Ibidem.*

¹⁸⁴ Kant, I., *Qu'est-ce que les Lumières?*, Hatier, p.4.

¹⁸⁵ Benjamin, W., *Œuvres III*, Gallimard, p.316.

¹⁸⁶ Adorno, T.W., *op. cit.*, p.276.

contenu du côté du fascisme pour Benjamin, s'étend à l'ensemble de la civilisation de l'*Aufklärung* aveugle à elle-même.

Si, dans son premier moment, la « théorie » adornienne du cinéma est fragmentaire, dispersée çà et là dans différents écrits, c'est qu'elle se fond avec la théorie de l'idéologie développée à l'époque. Pour qu'il y ait une théorie du cinéma en tant que tel (plutôt qu'une utilisation du cinéma comme exemple de l'industrie culturelle), il faudrait que subsiste la possibilité d'une sphère cinématographique qui ne soit pas complètement ravalée par la logique de la domination, possibilité que semble refuser Adorno alors qu'elle est revendiquée par Kracauer.

Kracauer, critique de cinéma de Francfort à New York

L'influence de Siegfried Kracauer sur le parcours philosophique d'Adorno est bien connue, de même que, plus précisément, la parenté entre son essai « L'ornement de la masse » et les thèses de *La dialectique de la Raison*. En effet, seize ans avant celle-ci, Kracauer décrivait le processus de la raison instrumentale aveugle à elle-même (*ratio*) qui trouve sa contrepartie dans la sphère du divertissement, elle-même un processus de disciplinarisation des individus – marquant la fin de l'individualité – dont le rythme rappelle celui de l'usine¹⁸⁷. En même temps, Kracauer est celui qui, parmi tous les penseurs gravitant autour de l'Institut de recherche sociale jusqu'à la fin des années 1960, s'est intéressé avec le plus sérieux à la question des médias et du cinéma, ce qui lui a valu le surnom de « *media man* »¹⁸⁸. Sa position à l'égard du cinéma peut être considérée comme plus charitable que celle d'Adorno : il se

¹⁸⁷ Kracauer, S., « L'ornement de la masse », dans *L'ornement de la masse : Essais sur la modernité weimarienne*, La Découverte, pp.60-71.

¹⁸⁸ Jäger, L., *Adorno : A Political Biography*, Yale University Press, pp.16-17.

permet de donner une chance au cinéma, il s'immerge dans le médium, de sorte à pouvoir en enregistrer les mouvements, les secousses, les failles – une critique plus *immanente*.

L'ornement de la masse *et la critique à Francfort*

Alors qu'il était directeur de la section culturelle du *Frankfurter Zeitung* dans les années 1920 et jusqu'à l'avènement de Hitler au pouvoir en 1933, Kracauer a porté une attention particulière à l'émergence du médium cinématographique dans le contexte des transformations sociales, économiques et culturelles de l'époque. Ainsi, en plus de nombreuses critiques de films, il a signé plusieurs articles portant, par exemple, sur les studios de cinéma de l'Ufa à Neubabelsberg (« Monde du calicot »), sur la composition du public (« Les petites vendeuses vont au cinéma ») ou sur « Les actualités cinématographiques ». Animé, à ce moment-là, d'un esprit gnostique hérité de la tradition juive, il considère l'histoire comme un long processus de chute, de désintégration, dont la société capitaliste serait l'ultime étape. Les traces de ce processus doivent être enregistrées, et, dans une perspective séculière, Kracauer reconnaît ce rôle au processus photo-filmique, qui mortifie et fragmente pour ensuite reconfigurer. À cet égard, sa position sur le cinéma doit être considérée comme un matérialisme moderniste¹⁸⁹. Ainsi, « Kracauer conceives of film as a *material expression* – not just representation – of a particular historical experience, an objective correlative, as it were, of the ongoing process of [disintegration]. »¹⁹⁰ Refusant l'esthétique classiciste bourgeoise, qu'il considère comme « idéologique » parce qu'elle tend à naturaliser l'ordre social en place, il préfère les films permettant une *expérience sensorielle* qui met en valeur le monde des choses.

¹⁸⁹ Hansen, M.B., *Cinema and Experience*, University of California Press, p.23.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.10.

Dans cette perspective, le rôle d'un critique de cinéma est de nature sociologique : plutôt que de faire un simple tri esthétique (qui ne ferait, au final, que consacrer les normes en place), il s'agit de comprendre les interactions entre une production culturelle et un public, de faire une analyse de la population pour relever les tendances d'une société, d'analyser « ces intentions sociales qui s'affirment de manière souvent dissimulées dans les films standard »¹⁹¹. Bref, il s'agit de débusquer les idéologies dans le but de « rompre l'influence même des films partout où cela est nécessaire. » Trois motifs se dégagent du travail de critique matérialiste de Kracauer. Premièrement, il porte une attention particulière aux phénomènes d'ordre matériel et aux facettes de la vie laissés pour compte par la culture officielle, aux « détritiques de l'histoire », à l'obscur, au négligé¹⁹² – ce qui lui a valu le qualificatif de « chiffonnier » de la part de Benjamin¹⁹³. Deuxièmement, il réhabilite les phénomènes de surface, visibles, qui, plutôt que de tomber sous le préjugé d'obédience platonicienne qui en fait de « simples apparences », seraient des espaces légitimes où la réalité se manifeste. Plutôt que de renverser la hiérarchie traditionnelle de l'« extérieur » et de l'« intérieur », il l'aplatit afin de considérer l'interrelation des phénomènes visibles et invisibles¹⁹⁴. Enfin, par l'effet d'un éloignement graduel au cours des années 1920 par rapport à la thèse de la modernité comme l'étape ultime du déclin historique, il en vient à considérer la fragmentation et la désintégration des formes de vie et de connaissance comme une preuve du caractère provisoire de toute configuration, ce qui laisse

¹⁹¹ Kracauer, S., « La tâche du critique de cinéma », dans *Le voyage et la danse : Figures de villes et vues de films*, Les Presses de l'Université Laval et Éditions de la Maison des sciences de l'homme, pp.162-163.

¹⁹² Hansen, M.B., *op. cit.*, pp.23-24.

¹⁹³ Benjamin, W., « Un marginal sort de l'ombre », dans *Œuvres II*, Gallimard, p.188.

¹⁹⁴ Kracauer, S., « L'ornement de la masse », dans *L'ornement de la masse : Essais sur la modernité weimarienne*, La Découverte, p.60.

croire que l'on peut en espérer une meilleure¹⁹⁵ – au plan de la société aussi bien que des produits culturels.

Au cœur du travail théorique de Kracauer à l'époque, l'essai « L'ornement de la masse », paru en 1927, part de l'exemple particulier de la tournée des *Tiller Girls* – un groupe de jeunes danseuses américaines qui, alignées sur scène, exécutent simultanément les mêmes mouvements avec une rare précision – pour dégager une thèse sur la standardisation de la production culturelle qui elle-même procède de la dynamique de la production capitaliste : « L'ornement de masse est le reflet esthétique de la rationalité recherchée par le système économique dominant. »¹⁹⁶ D'abord à comprendre comme génitif objectif, l'« ornement de la masse » est le processus de décomposition des mouvements des corps humains afin de les recomposer en motifs géométriques, « rationnels », reflet du découpage tayloriste du travail dans un objectif d'optimisation¹⁹⁷. Cette décomposition-réorganisation, qui annonce aussi bien le concept d'industrie culturelle que la thèse de Benjamin à propos de la réification de l'acteur¹⁹⁸, dépasse la seule sphère des danseuses et s'étend à l'ensemble susceptible d'entrer dans la sphère esthétique – ornement de la *multitude*.

Toutefois, prise en tant que génitif subjectif, l'expression « ornement de la masse » met l'accent sur la part de la masse dans le processus : purement *spectatrice*, c'est un rassemblement hétérogène d'individus ne représentant qu'eux-mêmes, sans conscience de classe. Les masses sont définies par leur rôle de spectatrices du divertissement standardisé. Alors que Benjamin ramenait le concept de masse à celui, marxiste, de prolétariat,

¹⁹⁵ Hansen, M.B., *op. cit.*, p.26.

¹⁹⁶ Kracauer, S., *op. cit.*, p.63.

¹⁹⁷ Hansen, M.B., *op. cit.*, pp.49-50.

¹⁹⁸ Benjamin, W., « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », dans *Œuvres III*, Gallimard, pp.291-295.

« Kracauer's analysis recognizes the dynamic by which the subculture of the employees, with their self-image as new middle estate, was becoming hegemonic for society as a whole; in its fantasies of class transcendence and fixation on outward appearance and visibility, employee culture provided a matrix for a specifically modern, social and national, imaginary. »¹⁹⁹ La culture de masse est en fait la culture des *employés* – nouvelle classe sociale des cols-blancs en pleine émergence à l'époque –, et le rôle du cinéma, dans ce cadre, est de donner corps à cette hégémonisation de la culture d'employés en relayant les rêves de mobilité sociale.

La part idéologique du cinéma est donc manifeste : en projetant ces rêves, elle se met en travers de la reconnaissance des conditions sociales et économiques qui empêchent une telle mobilité. Autrement dit, « The film fantasies not only reveal society's repressed wishes but also participate in the repression of those aspects of reality that would disturb the illusion of imaginary plenitude and mobility [...]. »²⁰⁰ Dans tous les cas, ce n'est pas le médium en tant que tel qui est visé, mais une part (néanmoins majoritaire) de ses produits. Mais, tout comme il ne s'oppose pas à la production en série de la culture *en soi* – à l'instar de Benjamin une décennie plus tard –, Kracauer reconnaît dans le travail de rassemblement d'une masse hétérogène auquel se livre le cinéma la possibilité d'une sphère publique alternative qui serait en mesure de détruire celle de la bourgeoisie²⁰¹. Chez lui, le film, plus que le simple travail « préparatoire » au niveau perceptuel que Benjamin lui accorde, jouerait un rôle social dans la *constitution* même du groupe chargé du projet révolutionnaire. Cependant, les événements de 1933 viendront refroidir cet enthousiasme.

¹⁹⁹ Hansen, M.B., *op. cit.*, p.63.

²⁰⁰ *Ibid.*, p.64.

²⁰¹ *Ibid.*, pp.54-55.

Émigration et rétrospection

Juif lui aussi, Kracauer perd son poste de directeur des pages culturelles du *Frankfurter Zeitung* peu après la prise du pouvoir par le NSDAP et émigre à Paris pendant quelques années avant de s'évader de justesse de la France vers New York en 1941. Son autorité en matière de cinéma est rapidement reconnue par le milieu intellectuel alors en recomposition outre-Atlantique, ce qui l'amène à travailler au *Museum of Modern Art*, où il se voit chargé d'un projet de recherche sur le cinéma allemand. Ce travail prend la forme de l'ouvrage *From Caligari to Hitler : A Psychological History of the German Film*, publié en 1947, qui, comme son nom l'indique, retrace les signes avant-coureurs de la montée du nazisme dans le cinéma d'après-guerre en Allemagne.

Le changement de ton par rapport aux articles écrits à Francfort est marqué. Délaissant le vocabulaire et la charge marxistes – américanisation oblige –, Kracauer s'intéresse plutôt aux motifs psychologiques présentés directement à l'écran ou bien mis en œuvre par le film : « What films reflect are not so much explicit credos as psychological dispositions – those deep layers of collective mentality which extend more or less below the dimension of consciousness. »²⁰² Ainsi, mettre au jour ces dispositions psychologiques présentes dans les films permet d'accéder à l'état d'esprit d'un peuple à une époque donnée; dans ce cas-ci, cela reviendrait à trouver les éléments de la psychologie collective allemande qui ont été sensibles au discours nazi. Le cinéma est une fenêtre sur l'idéologie, une idéologie comprise dans des termes psychologiques comme rarement auparavant. Les motifs filmiques, de par ce qu'on pourrait appeler leur « épaisseur sensorielle », sont particulièrement révélateurs : « What counts is not so much the statistically measurable popularity of films as the popularity of their

²⁰² Kracauer, S., *From Caligari to Hitler*, Princeton University Press, p.6.

pictorial and narrative motifs. Persistent reiteration of these motifs marks them as outward projections of inner urges.»²⁰³ Kracauer pourrait être accusé de verser dans un « psychologisme des foules », mais il se garde une caution matérialiste : bien sûr, la cause du nazisme n'est pas à trouver dans les films ou les états d'esprit exprimés par ceux-ci, mais dans les conditions matérielles, économiques et sociales, qui ont donné lieu à ces états d'esprit – cependant, l'analyse de *Caligari*, pour reprendre un vocabulaire marxisant, s'intéresse aux interrelations *au sein de la superstructure*.

À Francfort, Kracauer affirmait que le cinéma et la culture de masse sont culture d'employés, thèse qui n'entre pas en contradiction avec celle de *Caligari*, car c'est bel et bien la classe des employés qui a retiré son appui aux social-démocrates à la faveur du NSDAP, permettant le triomphe du nazisme. Cependant, malgré cette continuité et outre l'accent mis sur la psychologie, certaines différences apparaissent entre les périodes francfortoise et new-yorkaise. D'abord, l'objectif change : d'une « métaphysique de la modernité », Kracauer passe à une critique de l'idéologie présente dans les films²⁰⁴. Cela l'amène à déconsidérer certains films et certaines catégories de films qu'il appréciait pourtant auparavant. Le cas des « films de montagne », tels que *Der Berg des Schicksals* (1924), est intéressant à cet égard : alors qu'il en faisait l'éloge dans les années 1920 pour leur capacité à communiquer une expérience sensorielle, dans *Caligari*, il y décèle des attitudes antirationalistes et élitistes (les patriciens à la conquête des grands espaces contre la plèbe qui reste dans la vallée). Dans une période de troubles politiques, « Their attitude amounted to a kind of heroic idealism which, through blindness to more substantial ideas, expended itself in tourist exploits. »²⁰⁵

²⁰³ *Ibid.*, p.8.

²⁰⁴ Hansen, M.B., *op. cit.*, p.11.

²⁰⁵ Kracauer, S., *op. cit.*, p.111.

Ce (modeste) tournant dans sa pensée s'inscrit toutefois dans le mouvement plus général d'une critique qui se fait de plus en plus immanente. Ainsi sa préoccupation devient celle de la façon dont la culture de masse, alors qu'elle fournit les conditions de l'auto-réflexivité et de l'autodétermination à grande échelle, finit par s'opposer à celles-ci²⁰⁶. Le concept d'*ornement de la masse* refait apparition dans *Caligari* mais dans un contexte où il désigne une tendance croissante dans les films des années 1920 et 1930 qui atteindra son point culminant avec l'esthétique nazie et, surtout, le film *Der Triumph des Willens*; une tendance d'objectivation des individus, des masses, de planification de ceux-ci qui devient le signe de la modernité se retournant contre sa promesse. Car, en effet, tel est l'enjeu fondamental pour Kracauer :

The constellation that is vital to Kracauer's understanding of cinema and modernity is therefore [...] that between a modernity that can reflect upon, revise, and regroup itself, albeit at the expense of (a certain kind of) memory, and a modernity that parlays technological presentness into the timelessness of a new megamyth: monumental nature, the heroic body, the re-armored mass ornament – in short, the kind of Nazi modernism exemplified by Albert Speer and Leni Riefenstahl.²⁰⁷

À l'instar de Benjamin, Kracauer a tracé le lien entre les aspects sombres de la modernité et le fascisme, sans pourtant identifier clairement leur équivalent dans les sociétés libérales et socialistes (soviétiques). Et, même après la déferlante de l'horreur fasciste, dont il a par la suite identifié les signes avant-coureurs dans les films de l'entre-deux-guerres, Kracauer a conservé l'espoir d'un cinéma non-idéologique.

Le débat avec Adorno

L'influence mutuelle de Kracauer et d'Adorno rend la tâche d'identifier la source de certaines thèses parfois ardue. Or, la question du cinéma doit être considérée comme une ligne

²⁰⁶ Hansen, M.B., *op. cit.*, pp.41-42.

²⁰⁷ *Ibid.*, p.70.

de partage entre les deux, notamment au vu de l'activité professionnelle du premier à l'époque où il était à Francfort et de la position très sévère à l'égard du cinéma défendue par le second. Bien que de nombreuses discussions ont dû avoir lieu entre les deux comparses, aussi bien en Allemagne qu'à l'époque de l'exil, jusqu'aux années 1960, Adorno ne mentionne que très rarement le nom de Kracauer dans ses écrits²⁰⁸, ce qui contraste avec la référence constante à Benjamin – la période d'échanges plus intense entre Kracauer et Adorno dans les années 1960 sera traitée au prochain chapitre. Cependant, plusieurs de ses affirmations contenues dans *La dialectique de la Raison et Minima Moralia* semblent dirigées, en partie à tout le moins, contre la position défendue par son ami.

D'abord, le rôle de dévoilement idéologique, d'analyser les « intentions sociales » dissimulées dans les films²⁰⁹, accordé au critique de cinéma par Kracauer semble être directement visé par la phrase d'Adorno qui affirme que « Le fait de reconnaître que les films diffusent des idéologies est déjà une idéologie répandue. »²¹⁰, bien que les deux remarques soient séparées d'une vingtaine d'années. Kracauer, pour résumer, n'aurait pas questionné assez en profondeur la raison pour laquelle une telle diffusion idéologique est possible via le film et, d'autre part, il devrait justifier en quoi les « bons films » ne serviraient pas l'entreprise de disciplinarisation menée par l'industrie culturelle. Autrement dit, il faudrait montrer en quoi l'évasion permise par ces films crée les conditions d'un recul critique, de la négation, plutôt que de simplement offrir une évasion qui rend la domination plus tolérable.

²⁰⁸ Les raisons de cela sont multiples, mais la condescendance intellectuelle d'Adorno à l'égard de son ami et ancien mentor, souvent relatée dans la littérature, peut être considérée comme l'une des plus importantes.

²⁰⁹ Kracauer, S., « La tâche du critique de cinéma », dans *Le voyage et la danse : Figures de villes et vues de films*, Les Presses de l'Université Laval et Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p.162.

²¹⁰ Adorno, T.W., *Minima Moralia*, Payot, p.270.

Par ailleurs, l'enthousiasme de Kracauer, dans les années 1920 surtout, à l'endroit de la « nouvelle sphère publique » en émergence avec le cinéma et qui viendrait détruire l'ancienne sphère publique bourgeoise peut faire sourciller. Bien sûr, la liquidation des motifs bourgeois est en cours, mais, dans la mesure où l'industrie culturelle non seulement fournit les produits, mais commande les attentes et les schèmes de réception, jusqu'à quel point peut-on parler d'une *sphère publique*? D'autres auteurs n'ont pas manqué de reprocher à Kracauer de succomber à l'idéologie du marché et du libre choix des produits dans celui-ci²¹¹, et, d'un point de vue adornien, cela reviendrait à dire que Kracauer néglige la totalisation de l'industrie culturelle, la radicalité de la prise en charge des individus : en restant trop immergé dans son matériau, il perd la vue d'ensemble.

En retour, la critique qu'adresse Kracauer à Weber pour le « niveau idéaliste d'abstraction » auquel se situe son appareil conceptuel, de même qu'à Lukács – qui, dans sa théorie de la réification, a procédé à une fusion de la thèse wébérienne sur la rationalisation et le désenchantement du monde avec la thèse marxienne de la forme-marchandise – peut aussi s'appliquer à Adorno. En effet – et cela apparaît très clairement aussi bien à l'époque de « L'ornement de la masse » qu'à celle de *Caligari* –, l'une des idées fortes de Kracauer veut que le diagnostic de l'histoire se fasse à partir de catégories construites *de l'intérieur* du processus historique, à partir du matériau qu'offre la société à une époque donnée²¹². La qualité encore trop trans-historique des catégories adorniennes (l'*Aufklärung*, par exemple), comme celles de Weber et du marxisme, contrevient à la tâche de critique immanente qu'il se donne.

211 Hansen, M.B., *op. cit.*, p.55.

212 *Ibid.*, p.43.

Ainsi, malgré leur parenté intellectuelle, les deux auteurs demeurent campés dans leurs positions par rapport à la façon d'analyser le cinéma, de même que par rapport à la possibilité qu'il puisse exister en tant qu'art au sens plein.

Conclusion

Benjamin, Kracauer et Adorno s'entendent néanmoins sur un point : le danger que représente le fascisme n'est pas étranger à un processus historique qui a aussi donné naissance au cinéma. Cependant, alors que Benjamin voit dans la reproduction technique et le cinéma une voie de sortie permettant de développer une esthétique incompatible avec le fascisme, alors que Kracauer voit le cinéma comme un vecteur d'expressions de surface qui permet d'appréhender la réalité historique, Adorno, pour sa part, range le cinéma du côté du processus général de dialectique de la raison dont le fascisme s'est fait l'expression la plus aigüe. « Plus un film a de prétentions artistiques, plus il sonne faux. »²¹³ : tel pourrait être le fin mot d'Adorno sur la question du cinéma. Ne cherchez pas à en faire de l'art, ne cherchez pas à y trouver de l'art, vous perdez votre temps.

Nous reviendrons au chapitre suivant sur la phase tardive de l'œuvre de Kracauer et sur la réaction d'Adorno à ces derniers écrits, mais l'essentiel du débat entre les deux auteurs, à l'époque, peut être ramené au désaccord au sujet d'une phrase de Kracauer : « Les films recelant de véritables contenus ont été et demeurent une rareté. »²¹⁴ À en croire les écrits d'Adorno jusqu'aux années 1960, la seule possibilité de « contenu » au cinéma semble être bloquée. Bloquée, car elle semble néanmoins exister dans l'abstrait, notamment lorsque Adorno évoque, dans *Minima Moralia*, l'idée d'un cinéma de pure reproduction, de

213 Adorno, T.W., *Minima Moralia*, Payot, p.272.

214 Kracauer, S., *op. cit.*, p.163.

renoncement à toute intentionnalité qui viendrait confronter les habitudes visuelles des spectateurs²¹⁵. Cette possibilité encore *interstitielle* deviendra de plus en plus évidente au courant des années 1960.

²¹⁵ Adorno, T.W., *op. cit.*, pp.191-192.

CHAPITRE III : UN CINÉMA AUTONOME ?

Bertolt Brecht meurt en 1956; au cinéma, un tournant s'opère avec le travail de réalisateurs tels qu'Akira Kurosawa, Michelangelo Antonioni et Ingmar Bergman; à Francfort, Adorno compte parmi ses assistants à l'Institut de recherche sociale Alexander Kluge, qu'il présentera à Fritz Lang pour travailler sur le plateau de *Das indische Grabmal* (1959)²¹⁶ – la seconde moitié des années 1950 est ponctuée d'événements significatifs pour l'évolution de la position d'Adorno à l'égard du cinéma. Un cinéma indépendant se développe en Allemagne, pendant que le système des grands studios d'Hollywood périclité. Cette période est aussi celle pendant laquelle Kracauer termine un travail d'écriture de longue haleine qui se conclut par la publication, en 1960, de *Theory of Film*, que l'on peut considérer comme le dernier mot de l'auteur au sujet du cinéma. Fait remarquable : l'enthousiasme à l'égard du médium qu'il manifestait dans ses textes de l'époque weimarienne et qui subsistait encore dans *From Caligari to Hitler* semble avoir disparu – la Shoah a opéré une rupture, ce qui demande de reprendre la réflexion sur la relation entre art et sujet collectif²¹⁷. La trajectoire d'Adorno, quant à elle, semble effectuer le mouvement inverse de celle de Kracauer, de sorte que commencent à se clarifier les contours de la thèse, formulé dans *Minima Moralia*, voulant que « La véritable évasion – la répugnance pour le tout devenue image jusque dans ses constituants formels – pourrait se constituer en message sans avoir à le dire, justement, dans une ascèse obstinée qui refuse toute proposition. »²¹⁸ Kracauer rejoint Adorno dans sa

²¹⁶ Hansen, M.B., « Introduction to Adorno, "Transparencies on Film" (1966) », dans *New German Critique* 24-25, p.194.

²¹⁷ Hansen, M.B., « Introduction », dans Kracauer, S., *Theory of Film : The Redemption of Physical Reality*, Princeton University Press, p.xxiv.

²¹⁸ Adorno, T.W., *Minima Moralia*, Payot, p.271.

méfiance, Adorno rejoint Kracauer dans la reconnaissance de la possibilité d'un cinéma qui ne serait pas qu'un vecteur de dressage des masses aux stimuli désirés par la logique de production.

Le dégel de la position d'Adorno à l'égard du cinéma se manifeste à partir du début de la décennie 1960 : dans une série de conférences (qu'il prononcera, entre autres, à la radio allemande et à la radio française), il semble reconnaître de manière de plus en plus explicite un « potentiel artistique » au cinéma. Le cas de la conférence connue, en anglais, sous le titre « Culture Industry Reconsidered » est exemplaire. Prononcée pour la première fois en 1960, elle réaffirme la différence entre culture de masse et industrie culturelle et, à cet égard, reprend le dialogue avec Benjamin et, dans une moindre mesure, Brecht : bien qu'Adorno maintienne l'idée que l'industrie culturelle *n'est pas* l'équivalent de la culture de masse, c'est-à-dire une culture qui viendrait *des masses*, de manière quasi-spontanée et qui serait le lieu où la masse se réfléchit, se saisit sur le mode esthétique, il reconnaît – et c'est là la nouveauté – l'importance de l'industrie culturelle dans la *constitution* de la conscience des masses²¹⁹. Cette reconnaissance s'accompagne toutefois d'un appel à prendre ce phénomène au sérieux, sans snobisme, ni complaisance, ni couardise devant son caractère monopolistique. Par ailleurs, le cinéma, secteur central de l'industrie culturelle, travaille à la liquidation de ce que ses apologues pensent qu'il préserve. En clin d'œil à Heidegger, Adorno affirme qu'aucun chez-soi, aucune patrie ne survit au traitement du film qui la célèbre – le film couleur est plus efficace que n'importe quelle bombe pour détruire la vieille taverne chaleureuse²²⁰. Évitant ainsi l'écueil du conservatisme, il identifie négativement une fonction « libératrice », sans toutefois la nommer.

²¹⁹ Adorno, T.W., « Culture Industry Reconsidered », dans *New German Critique* 6, p.15.

²²⁰ *Ibid.*, p.16.

Le discours, encore très abstrait dans cette première conférence, se fait plus précis à mesure que les années s'écoulent. Dans la conférence de 1966 intitulée « L'art et les arts », tout juste après avoir reconnu que l'art est appelé à changer, que son concept est justement ce qui se rebelle contre la définition dans laquelle l'*Aufklärung* voudrait l'étouffer²²¹, Adorno affirme que

Au moment où, de par sa législation immanente, il voudrait rejeter ce qu'il y a d'art en lui – presque comme si cela contredisait son principe artistique –, le cinéma, dans cette rébellion même, est encore de l'art, et il élargit le champ de l'art. Une telle contradiction, que le cinéma ne peut pas purement assumer, vu qu'il dépend du profit, est l'élément vital de tout art proprement moderne.²²²

Tout n'a donc pas été dit, une nouvelle théorisation est possible, puisque le fondement historique de l'art est lui-même en mouvement. Adorno le confirme dans un texte publié la même année dans *Der Spiegel*.

À la lumière de ces deux conférences, le cinéma apparaît plus que jamais comme un objet ambigu, mais c'est cette ambiguïté même qui contraste avec le rejet apparemment catégorique qui avait eu cours jusqu'alors dans les dits et écrits d'Adorno. D'un côté, l'industrie culturelle, totale dépendance; de l'autre, l'autonomie de l'art, ce qui se trouve liquidé par l'industrie culturelle : si le cinéma évolue entre ces deux pôles, il reste à le comprendre eu égard au second, partir à la recherche de ce qui est en mesure d'accorder une autonomie à l'art cinématographique.

²²¹ Ce refus de la définition sera aussi à l'origine de la structure en constellation de la *Théorie esthétique* : plutôt que de décrire *positivement* son objet, la théorie le circonscrit, *en fait le tour*, de manière quasi-aphoristique, de sorte que les différents morceaux du texte pointent vers lui. (c.f. Thibodeau, M., *La Théorie esthétique d'Adorno : Une introduction*, Presses Universitaires de Rennes, pp.15-19.)

²²² Adorno, T.W., « L'art et les arts », dans *L'art et les arts*, Desclée de Brouwer, pp.72-73.

Le concept d'art autonome

Benjamin affirme, dans « L'œuvre d'art à l'âge de sa reproductibilité technique », que la reproduction technique, en évacuant la valeur culturelle des œuvres, leur retire du même coup tout semblant d'autonomie²²³ : l'art ne peut plus prétendre flotter au-dessus de la société, son socle se trouve déplacé du côté de la politique, il a une *fonction sociale*. L'autonomie, chez Benjamin, est associée à l'idéologie, à l'idéologie prise dans un sens très proche de celui de Marx, c'est-à-dire comme la pensée qui se croit indépendante des conditions matérielles. Adorno refuse cette association. Pour lui, l'histoire de l'art à l'époque moderne est celle de son autonomisation croissante – par rapport à la fonction culturelle qu'il remplissait certes auparavant – et, dans les moments les plus récents, de l'élimination de cette autonomie par l'industrie culturelle²²⁴. En insistant ainsi sur l'autonomie de l'art, Adorno cherche à préserver le *diagnostic* de la société qu'elle permet, un diagnostic à la fois clinique – en ce qu'il identifie les maux – et utopique – en ce qu'il effectue une critique *au nom d'un bonheur possible*, d'un *autre* du monde tel qu'il existe²²⁵.

C'est que la définition de l'art ne pourrait être donnée une fois pour toutes : elle est sujette à l'histoire du rapport entre l'art et son autre, la société²²⁶. Ainsi, l'autonomie est la modalité selon laquelle l'art se définit par rapport à la société à la modernité. Mais il s'agit d'une autonomie bien particulière, paradoxale, car elle émerge d'une *relation* à ce qui n'est pas l'art et pointe toujours en-dehors de lui :

Car l'absolue liberté en art, qui demeure liberté dans un domaine particulier, entre en contradiction avec l'état permanent de non-liberté dans la totalité. En celle-ci, la place de l'art est devenue incertaine. L'autonomie, que l'art a acquise après s'être

²²³ Benjamin, W., « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », dans *Œuvres III*, Gallimard, p.287.

²²⁴ Adorno, T.W., « Culture Industry Reconsidered », dans *New German Critique* 6, p.13.

²²⁵ Schweppenhäuser, G., *Theodor W. Adorno: An Introduction*, Duke University Press, pp.126-127.

²²⁶ Thibodeau, M., *La Théorie esthétique d'Adorno : Une introduction*, Presses Universitaires de Rennes, p.27.

débarrassé de sa fonction culturelle, ou de ce qui s'y substitue, et qui se nourrissait de l'idée d'humanité, fut d'autant plus ébranlée que la société devenait moins humaine. Les constituants que l'art devait à l'idéal d'humanité s'étiolèrent en vertu des lois de son propre mouvement. Certes, son autonomie reste irrévocable car toutes les tentatives pour lui restituer, grâce à une fonction sociale, ce dont il doute ou ce dont il exprime un doute, ont échoué. Mais son autonomie commence à manifester un moment d'aveuglement, de tout temps propre à l'art.²²⁷

Autonomie qui n'est donc pas un gage d'émancipation, autonomie qui connaît plusieurs moments : Adorno mise sur elle malgré tout. Car, en tant qu'instance critique « autonome » de la modernité et de ses écueils, l'œuvre d'art est aussi une critique de la raison, de l'*Aufklärung*.

Art et vérité

Théorie esthétique poursuit à sa manière le projet de critique dont *La dialectique de la Raison* offrait une première synthèse, en se concentrant toutefois sur la question de l'art. Adorno identifie une logique des œuvres d'art autonomes qui viendrait s'opposer à la logique « extra-esthétique », qui fonctionne par subsomption des objets sous des concepts universels qui ne laissent pas subsister en-dehors d'eux quoi que ce soit qui ne leur serait pas identique. Les œuvres d'art permettent de mettre en lumière cette complicité de la Raison avec la domination de la nature et de l'homme, cette hétéronomie, en montrant la résistance du sensible à la totalisation conceptuelle (et donc à la domination intégrale) qui ne ferait du monde qu'un gigantesque jugement analytique. Ainsi, l'art est le refuge d'une contre-histoire de la Raison qui aurait enregistré les moments de négativité engendrés par la marche de la démythologisation. Car l'histoire de la rationalisation est aussi l'histoire de l'oubli et du refoulement de la promesse d'émancipation faite par la Raison : l'œuvre d'art peut donner

²²⁷ Adorno, T.W., *Théorie esthétique*, Klincksieck, p.15.

voix au moment émancipateur de la démythologisation par la remémoration, le rappel de la promesse trahie²²⁸.

L'enjeu dépasse donc la sphère esthétique : en remettant en question la logique de subsomption de la raison, c'est la prétention même de celle-ci à la vérité qui est atteinte. Plus encore, ce à quoi Adorno s'en prend, c'est à la division même de la connaissance humaine entre les sphères théorique, pratique et esthétique, division inaugurée par Kant et qui donne son caractère propre à la rationalité moderne. Kant participe à l'histoire de la rationalisation en dévoilant le jugement réfléchissant pour ensuite le renvoyer, neutralisé, dans la seule sphère esthétique²²⁹. Et en même temps, l'esthétique, depuis la troisième *Critique*, est dépourvue de son contenu prescriptif (relégué du côté de la raison pratique) et dépouillée de sa faculté de connaître (rapatriée dans la sphère théorique). Tout en critiquant cette division des sphères de rationalité, Adorno partage avec Kant l'idée qu'il ne peut y avoir des règles intemporelles qui définiraient la norme du beau, tant au plan de la production que de la réception²³⁰.

Prescription et faculté de connaître – respectivement, les moments utopique et clinique du diagnostic que fait l'œuvre d'art autonome – sont ce qu'Adorno cherche à réhabiliter au sein de l'esthétique. Les œuvres d'art ont un *contenu cognitif* : ce ne sont pas que des objets soumis à l'appréciation d'un sujet, elles ont un moment subjectif en ce qu'elles sont des tentatives de connaître²³¹. Le contenu en tant que tel renvoie à ce qui a été refoulé par la marche en-avant de la Raison, le particulier qui résiste à la subsomption et la promesse du bonheur qui aurait dû être remplie par la sortie du mythe. D'où la qualité sismographique de

²²⁸ Thibodeau, M., *op. cit.*, p.38.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ Jarvis, S., *Adorno : A Critical Introduction*, Polity Press, p.95.

²³¹ *Ibid.*, p.96.

l'art²³² : il enregistre les mouvements souterrains de l'histoire. Et la vérité visée ne se situe pas à côté de celle de la raison théorique, elle la remet en question. Cette vérité, « [...] si elle est prise au sérieux, révèle et fournit les termes d'une critique des insuffisances de la logique qui légitime le fonctionnement de la rationalité extra-esthétique. »²³³ Donc, nécessairement, cette vérité remet en question la division entre rationalité esthétique et extra-esthétique : le propre de l'esthétique, le jugement réfléchissant, est appelé à s'étendre aux autres sphères, alors que celles-ci rendent à l'esthétique sa légitimité de connaître et de prescrire. Les frontières sautent. Et, si donc l'art autonome travaille au développement d'une raison autoréflexive, cela ne se fait pas dans un vacuum, mais bien à partir d'une situation historique dont le mouvement travaille l'art lui-même.

La dépendance de l'art

À l'époque moderne, l'un des aspects primordiaux de l'art autonome est la *nouveauté*, phénomène par lequel il fait la critique radicale des formes esthétiques traditionnelles, de l'art tel qu'il a été pratiqué jusqu'alors. Par là même, il se fait critique de la situation historique en tant que telle :

L'autorité qu'exerce la nouveauté est celle de l'inéluçabilité historique. Elle implique dans cette mesure une critique de l'individu ; en elle, se nouent esthétiquement les liens entre l'individu et la société. L'expérience de la modernité en dit bien plus, encore que cette notion, aussi qualitative soit-elle, souffre de son abstraction. Elle est privative et, dès l'origine, elle est plus une négation de ce qui ne doit plus exister qu'un slogan positif.²³⁴

²³² Adorno, T.W., «Contribution à la doctrine des idéologies», dans *Société : Intégration, Désintégration*, Payot, p.149.

²³³ Thibodeau, M., *op. cit.*, p.32.

²³⁴ Adorno, T.W., *Théorie esthétique*, Klincksieck, p.42.

Ainsi, l'art fonde sa norme à même cette négation²³⁵ – négation *déterminée*, pour reprendre le vocable hégélien utilisé par Adorno, qui se sert de ce qu'elle nie comme tremplin vers la création d'une œuvre qui dévoile l'insuffisance de celui-ci. Le contenu de vérité même de l'art est cette négation du non-vrai, de ce qui ne doit plus exister et, en ce sens, dépend de l'actualité historique comme ce contenu sans lequel il ne pourrait y avoir négation, donc jugement réfléchissant, donc œuvre d'art. En contrepartie, tout ce qui prétendrait à la nouveauté sans procéder par une telle négation ne ferait que reproduire, substantiellement, ce qui existe déjà – l'industrie culturelle est l'exemple parfait de la révolution permanente du même.

Autre signe de la dépendance de l'art à sa situation historique, le caractère de marchandise est la condition même de l'art autonome : c'est la marchandisation de la culture qui permet de délivrer l'art de la fonction qu'elle devait servir. En fait, ce n'est que par ce détachement de toute fonction que l'œuvre d'art peut devenir une fin en soi, à l'instar de la production capitaliste qui finit par délaisser complètement la valeur d'usage pour n'être que reproduction de valeur marchande – la production pour la production que cache la prétention de « répondre à des besoins ». Ainsi, l'œuvre d'art, en passant par la forme-marchandise, radicaliserait celle-ci – elle devient marchandise absolue – en évacuant toute prétention de servir quelque fonction que ce soit. En ce sens, elle se libère de l'idéologie inhérente à toute autre marchandise qui voudrait que celle-ci soit « utile » alors qu'elle ne sert qu'un système autoréférentiel²³⁶. Autrement dit, afin de s'autonomiser, l'art dépend du passage au travers du statut de marchandise au sein du très-historique système capitaliste.

²³⁵ Thibodeau, M., *op. cit.*, p.28.

²³⁶ Jarvis, S., *op. cit.*, p.118.

La dépendance de l'œuvre d'art à l'égard du monde peut donc être résumée ainsi : « The work of art knows the society which it lives off and on which it is irreducibly dependent, not by giving us a picture of that society, but by assembling and organizing materials which are not themselves outside society and history but contain historical experience sedimented within themselves. »²³⁷ Or, à partir de ces matériaux, « Les œuvres d'art se détachent du monde empirique et en engendrent un autre qui possède son essence propre, opposé au premier comme s'il était également une réalité. »²³⁸ Si l'œuvre d'art conserve le monde actuel sous la forme d'une négation déterminée, elle le fait au nom de ce qui n'a pas encore été mais qui pourrait être. À cet égard, l'art s'affranchit de l'actualité.

L'autonomie malgré tout

Si Benjamin voyait dans le caractère autonome de l'art un symptôme de l'idéologie, Adorno radicalise cette position : l'art se détache du social, certes, mais, contrairement à l'idéologie, il ne le fait pas de manière à laisser la situation historique en paix. En réalité, l'intégration de l'expérience sociale à laquelle procède l'œuvre n'est possible que si cette dernière est autonome, c'est-à-dire si elle refuse d'obéir aux contraintes fonctionnelles extérieures et ne se soumet qu'aux exigences du matériau²³⁹. Car en retenant les exigences du monde administré, l'œuvre d'art ne saurait être en mesure de donner une voix à ce que ce monde évacue, refoule. Dans le monde administré, l'art devient l'un des derniers refuges – sinon le dernier – d'une pensée insoumise : « La pensée non idéologique est celle qui ne se

²³⁷ *Ibid.*, p.107.

²³⁸ Adorno, T.W., *op. cit.*, p.16.

²³⁹ Schweppenhäuser, G., *op. cit.*, p.105.

laisse pas réduire à des *operational terms*, mais qui tente de donner à la chose même la parole qui lui est habituellement refusée par le langage dominant. »²⁴⁰

Ce langage dominant est suspect, et l'art doit refuser de l'employer, car, dans un monde faux, l'entente ne peut être que mensongère²⁴¹. Les œuvres sont donc aussi autonomes de par le fait qu'elles refusent le langage courant et ses associations déjà planifiées, complices de la domination, un langage qui serait *immédiatement* saisissable, sans le détour par une réflexion critique qui remettrait en cause ce registre de sens. L'œuvre d'art doit offrir une résistance au sujet qui la saisit, de sorte à provoquer chez lui un hiatus entre son mode de réception « habituel » et le mode de communication de l'objet artistique, hiatus qui permet de laisser libre cours au mouvement de la pensée, à l'autoréflexion. C'est dans cet espace qu'existe la pensée libre, ne serait-ce que pour un court moment.

L'autonomie de l'œuvre d'art est donc une autonomie dialectique, en ce qu'elle comprend son moment contraire qui est celui de la dépendance, de l'hétéronomie – il s'agit là du *prix* de l'autonomie. Cependant, cette autonomie est préservée par le caractère utopique. Or, à l'époque où Adorno rédige sa *Théorie esthétique* – rédaction qui dure près d'une décennie – le mouvement d'autonomisation de l'art, qui a produit des œuvres de plus en plus hermétiques, semble s'épuiser, risquant la dissolution de l'art dans l'industrie culturelle²⁴². Celle-ci, de son côté, est aussi, en quelque sorte, autonome, mais dans un sens opposé : elle s'autonomise en étouffant les voix – bien réelles – de la souffrance moderne, en en faisant abstraction. Au final, elle n'est pas autonome, car sa fonction est apologétique plutôt qu'utopique : elle sort du système pour mieux y retourner et consolider son emprise. Ce n'est

²⁴⁰ Adorno, T.W., « Critique de la culture et société », dans *Prismes*, Payot, p.23.

²⁴¹ Schweppenhäuser, G., *op. cit.*, p.134.

²⁴² Thibodeau, M., *op. cit.*, p.26.

donc pas le mensonge qui est le signe distinctif de l'idéologie, mais l'absence d'autonomie²⁴³.

Or, les cas d'objets dont le statut est ambigu, comme le cinéma, rappellent la mise en garde d'Adorno contre des frontières définitionnelles trop rigides :

La définition de ce qu'est l'art est toujours donnée à l'avance par ce qu'il fut autrefois, mais n'est légitimée que par ce qu'il est devenu, ouvert à ce qu'il veut être et pourra peut-être devenir. Tandis qu'il faut maintenir sa différence par rapport à la simple empirie, celle-là cependant se modifie en soi qualitativement. Bien des œuvres, telles les configurations culturelles, se métamorphosent en art au cours de l'histoire, alors qu'elles n'en étaient pas, et beaucoup d'œuvres d'art n'en sont plus. La question, posée d'en haut, de savoir si un phénomène comme le film est encore de l'art ou non, conduit à une impasse. L'être-devenu de l'art renvoie son concept à ce qu'il ne contient pas.²⁴⁴

La possibilité pour le cinéma de revendiquer le statut d'art repose sur ce « pourra peut-être devenir » Ainsi, l'étude du cinéma doit observer les modalités selon lesquelles le médium s'affranchit de son socle historique pour laisser cours à un jugement réfléchissant, à l'autoréflexion qui mettrait en jeu aussi bien l'art que la théorie et la politique.

Le bouclier de Persée – Kracauer dans les années 1950-1960

En 1948, peu après la parution américaine de *From Caligari to Hitler*, Kracauer reprend le travail sur un projet qu'il avait entamé en 1940, lors de son exil en France puis laissé en plan avec l'émigration aux États-Unis : produire une *théorie* du cinéma, au sens d'une grille d'analyse qui procéderait à *partir du matériau* pour dégager les possibilités esthétiques qui ont été et qui sont développées par le cinéma²⁴⁵. Le travail initial a été fortement imprégné de l'influence de Benjamin, pris à Marseille dans l'attente d'un visa en même temps que Kracauer, notamment en ce qui a trait à la vision de la modernité qui s'y

²⁴³ Adorno, T.W., «Contribution à la doctrine des idéologies», dans *Société : Intégration, Désintégration*, Payot, p.150.

²⁴⁴ Adorno, T.W., *Théorie esthétique*, Klincksieck, p.17.

²⁴⁵ Adorno, T.W. et Kracauer, S., *Briefwechsel*, Suhrkamp, pp.691-692.

déploie – une modernité toujours guettée par la menace de la désintégration, de l’annihilation, à l’instar de ce que décrit Benjamin dans son ouvrage sur *Les origines du drame baroque allemand*. Kracauer, toutefois, adapte cette vision au médium cinématographique, mais aussi, de manière générale, à la perspective de faire face à la vie après l’apocalypse²⁴⁶.

Or, entre le travail consigné dans les cahiers de Marseille et le livre publié vingt ans plus tard, qui porte le titre de *Theory of Film* et qui a été écrit en anglais, il existe de nombreuses différences, tant au plan de l’organisation que de la teneur théorique. La différence entre les contextes d’écriture est certainement à noter : le danger permanent d’un monde en train de basculer dans l’horreur, d’une part, et, d’autre part, le bouillonnement de la culture américaine de l’époque de la Guerre froide, avec l’émergence du *New American Cinema Group*, la dislocation du système de studios d’Hollywood, les débuts de l’analyse cinématographique académique, la diffusion de l’existentialisme, les développements esthétiques de l’expressionnisme abstrait, de la musique de John Cage, de Miles Davis, etc.²⁴⁷ En outre, Adorno contribue de manière plus intime à l’effort : Kracauer lui fait parvenir plans et manuscrits à des fins de commentaires dès 1949²⁴⁸. En 1950, Adorno encourage Kracauer à s’émanciper de l’analyse sociologique conventionnelle du cinéma et à continuer dans la voie – benjaminienne –, esquissée dans les cahiers de Marseille, explorant la dimension en-dessous de celle où les événements politiques et sociaux ont lieu²⁴⁹, pour la raison que le cinéma donne à voir la sédimentation des couches les plus fondamentales de la transformation de l’expérience jusque dans la sphère de la perception²⁵⁰.

²⁴⁶ Hansen, M.B., « Introduction », dans Kracauer, S., *Theory of Film : The Redemption of Physical Reality*, Princeton University Press, p.xv.

²⁴⁷ Hansen, M.B., *Cinema and Experience*, University of California Press, p.254.

²⁴⁸ Adorno, T.W. et Kracauer, S., *op. cit.*, pp.444-446.

²⁴⁹ Hansen, M.B., *op. cit.*, p.259.

²⁵⁰ Adorno, T.W. et Kracauer, S., *op. cit.*, pp.452-455.

Au plan théorique, la différence avec les écrits weimariens de Kracauer est notable. La conception de l'histoire et du sujet qui se déploie dans le livre porte les cicatrices de la catastrophe :

The view of history that arises from the pages of *Theory of Film* no longer ticks to the countdown of a self-destructing modernity but keeps time with an « open-ended limitless world, » the proverbial « flow of life. » The subject that seeks refuge in the movie theater no longer acts out the crisis of the Subject but has become the stoically cool, postapocalyptic « subject of survival » (in Heide Schlüpmann's words).²⁵¹

L'élimination planifiée et calculée d'un peuple entier, d'un sujet collectif doit amener toute personne évoluant dans le domaine des idées, de l'art et de la politique à prendre acte de *l'échec de la culture*, elle qui n'a su empêcher le pire d'arriver (ou, pire, qui en a été complice) : chez Kracauer, le motif du sauvetage à la veille d'une catastrophe qui menace de s'abattre sur le monde – sauvetage des fragments du monde matériel dans le but d'une reconfiguration qui donnerait lieu à un monde nouveau – se voit remplacé par celui, plus modeste, de rédemption, qui implique une adaptation « mimétique » au monde des choses²⁵². Ce déplacement témoigne, selon la commentatrice Miriam Bratu Hansen, d'un double refoulement de l'histoire de la part de Kracauer : d'abord, au plan théorique, ce qui était spécifiquement *moderne* du cinéma devient une *affinité propre au médium* avec la réalité externe et, ensuite, au plan biographique, par la disparition complète de l'enthousiasme pour le cinéma qui animait les écrits de l'époque de Weimar.²⁵³ Tenons pour preuves de ce refoulement le fait que *Theory of Film* ne fait référence à aucun des précédents textes de Kracauer et que la Shoah n'y est que rarement mentionnée, et, quand elle l'est, cela se fait toujours de manière indirecte, sans la nommer comme telle. *Theory of Film*, dans sa forme

²⁵¹ Hansen, M.B., « Introduction », dans Kracauer, S., *Theory of Film : The Redemption of Physical Reality*, Princeton University Press, p.xiii.

²⁵² *Ibid.*, p.xiv.

²⁵³ Hansen, M.B., *Cinema and Experience*, University of California Press, p.256.

finale, demeure un livre postapocalyptique, mais il exprime ce caractère de manière négative, dans ses silences. Or, en contrepartie, dans ce qui est dit, Kracauer développe ce qu'il appelle son « réalisme esthétique », c'est-à-dire sa conception qui fait du cinéma un médium de captation, d'enregistrement du monde.

Réalisme esthétique et rédemption

En consacrant l'introduction de *Theory of Film* à la question de la photographie et en affirmant, au début de la première section du livre, que les propriétés de base sont les mêmes pour la photographie et le cinéma²⁵⁴, Kracauer indique sans détour que sa théorie du cinéma met l'accent sur le caractère plastique du médium – par opposition, par exemple, à une théorie qui se préoccupe de l'aspect narratif –, sur la capacité qu'il a de reproduire le monde : « It is concerned with content. It rests upon the assumption that film is essentially an extension of photography and therefore shares with this medium a marked affinity for the visible world around us. Films come into their own when they record and reveal physical reality. »²⁵⁵ Ce qui l'intéresse, ce sont les phénomènes de surface, comme auparavant, mais à la différence que désormais, ceux-ci demeurent opaques : s'ils ont un sens, celui-ci pourrait très bien ne pas être accessible. Cependant, il s'agit toujours d'un monde matériel *en mouvement*, contingent, transitoire, qui n'est pas étranger au *Lebenswelt* husserlien²⁵⁶. Cela implique donc un sujet, un sujet pour qui le flux du monde (« *flow of life* ») trouve une correspondance dans son esprit comme flux de représentations, d'associations mentales : « In the end, it is this complex

²⁵⁴ Kracauer, S., *Theory of Film : The Redemption of Physical Reality*, Princeton University Press, p.28.

²⁵⁵ *Ibid.*, p.xlix.

²⁵⁶ Hansen, M.B., *op. cit.*, p.272.

intertwining of the material reality of the viewer – as embodied subject of perception, memory, experience – with the life world that the term *camera reality* designates. »²⁵⁷

L'enregistrement du monde auquel se livre le cinéma, si les objets en soi sont susceptibles de demeurer opaques, n'a donc pas pour fonction de les réinterpréter dans un horizon de sens qui leur serait étranger ou de mettre à jour ce qu'ils recèlent dans leur *profondeur* : le cinéma, plus que tout autre art, peut les préserver dans leur altérité, leur singularité. C'est cette préservation des images, des objets à-travers leurs images, pour les besoins de la mémoire que Kracauer désigne sous le nom de « rédemption de la réalité physique »²⁵⁸. C'est que rien ne garantit que ces objets demeureront : ils peuvent bien disparaître, comme l'histoire récente l'a montré. Préserver les objets n'est en soi pas contraire à l'objectif précédent de Kracauer de permettre leur reconfiguration pour un « monde nouveau », mais leur image doit pouvoir perdurer par-delà ce genre de tentative : l'histoire est ouverte, rien ne garantit une direction particulière, rien ne garantit que la catastrophe ne pourrait pas se reproduire. Le cinéma, ainsi, peut offrir l'assurance de garder les choses dans un état qui les protège des mouvements subséquents de l'histoire – ce qui permet le jeu de la conscience entre ce qu'elles sont devenues et ce qu'elles ont été. Le film *ressemble* donc aux objets, mais, à la fois, il les préserve dans ce qu'ils ont d'étranger, d'inatteignable.

Pour illustrer le rôle du cinéma face à ce que le monde peut avoir d'horrible, Kracauer mobilise le mythe de Persée et de la Méduse, où le héros ne peut regarder le monstre directement – sinon il serait pétrifié – et doit donc se fier au reflet de celui-ci dans le bouclier poli que lui a offert la déesse Athéna. Tel est le rôle du cinéma : « Now of all the existing media the cinema alone holds up a mirror to nature. Hence our dependence on it for the

²⁵⁷ *Ibid.*, p.278.

²⁵⁸ *Ibid.*, p.271.

reflection of happenings which would petrify us were we to encounter them in real life. The film screen is Athena's polished shield.»²⁵⁹ En plus de permettre au sujet de confronter l'horreur – Kracauer réfère ici à l'horreur d'Auschwitz – en la reproduisant, le cinéma permet de la conjurer, mais de manière partielle : même après avoir été détachée du reste du corps, la tête de la Méduse continue à terroriser même si elle ne pétrifie plus. Le travail n'est jamais terminé, car la reproduction n'est jamais totale ni parfaite : si le film reflète quoique ce soit, cela se fait toujours par un assemblage de fragments dont l'unité au sein d'un tout demeure problématique²⁶⁰.

À-travers cette discussion de la fonction représentationnelle et rédemptrice du cinéma, la question de l'art se fait plus insistante : s'il a pour fonction de reproduire à des fins de rédemption, le cinéma peut-il être un art ? Or, Kracauer le signale d'emblée : « If film is an art, it is art with a difference. »²⁶¹ Et cette différence, c'est le fait de laisser le matériau aussi intact que possible, alors que les formes « traditionnelles » de l'art ne prétendent pas représenter les choses telles quelles : les arts travaillent le matériau brut de manière à communiquer une intention – la « vraie vie » est dissoute dans l'autonomie de l'œuvre²⁶². Il en va de même dans tout film aux prétentions artistiques, du film expérimental d'avant-garde au film commercial (même s'il ne conserve un caractère artistique qu'en reproduisant semi-intentionnellement le schéma du théâtre²⁶³) : le matériau extrait du monde abandonne son caractère de matériau brut – le cinéma est détourné de ses fins. Plus encore, « Art in film is reactionary because it symbolizes wholeness and thus pretends to the continued existence of

²⁵⁹ Kracauer, S., *op. cit.*, p.305.

²⁶⁰ Hansen, M.B., *op. cit.*, p.277.

²⁶¹ Kracauer, S., *op. cit.*, p.1.

²⁶² *Ibid.*, p.300.

²⁶³ Kracauer reconnaît, par ailleurs, un intérêt aux films populaires. Cet intérêt n'est cependant pas d'ordre esthétique mais plutôt sociologique : ils sont les signes, les symptômes, de courants sociaux « souterrains », sur lesquels ils ont un effet de retour, de renforcement. (cf. *Ibid.*, p.164)

beliefs which "cover" physical reality in both senses of the word. The result is films which sustain the prevailing abstractness.»²⁶⁴ C'est donc l'illusion de complétude, de perfection, dans les œuvres d'art que Kracauer rejette, et non l'art en tant que tel. Ainsi, il reconnaît que tous les films, peu importe leur genre, ne tombent pas dans ce piège. Les « bons » films laissent parler le matériau brut capté par la caméra et, conformément au mot de Fellini, accueillent les erreurs et imperfections – car celles-ci existent dans la nature, chez les gens : « Such art as goes into cinematic films must be traced to their creators' capacity for reading the book of nature. »²⁶⁵ Telle est la différence de l'art cinématographique : bien lire le livre de la nature revient à ne pas sacrifier les imperfections de celle-ci à des exigences hétérogènes au matériau.

Ces derniers développements de Kracauer sur la question du cinéma auront un impact, dans les années suivantes, sur la réflexion d'Adorno au sujet du cinéma, car les années 1960 sont le théâtre d'échanges fréquents entre les deux amis, dans un contexte où Kracauer est préoccupé par son legs intellectuel dans son pays d'origine.

Publication en Allemagne

Peu après la parution de son ouvrage sur le cinéma, Kracauer commence à travailler à un autre projet né d'une vieille idée, un livre sur l'histoire²⁶⁶, mais, d'autre part, il s'intéresse la réédition de certains de ses écrits datant de l'époque où il était à Francfort. Déjà, *From Caligari to Hitler* est partiellement traduit en allemand et publié en 1958, mais l'accueil mitigé

²⁶⁴ *Ibid.*, p.301.

²⁶⁵ *Ibid.*, p.302.

²⁶⁶ Soulignons le hasard du fait que Benjamin et Kracauer, au moment de leur mort, travaillaient tous deux à la rédaction d'un ouvrage sur l'histoire, respectivement les *Thèses sur le concept d'histoire*, pour lesquelles Adorno a fait le travail d'édition après qu'elles lui eurent été remises par Hannah Arendt, et *History, The Last Things Before the Last*, paru de manière posthume en 1969.

du livre²⁶⁷ le laisse en reste. Adorno qui, comme nous l'avons mentionné, avait participé à l'effort de Kracauer pour *Theory of Film*, a travaillé de près à l'édition d'un recueil des textes jadis publiés dans le *Frankfurter Zeitung*, au point où c'est lui qui en suggère le titre à l'éditeur : *L'ornement de la masse*²⁶⁸. Lui-même reçoit ces textes d'un autre temps « comme une clairière » et n'est pas étranger à sa popularité à la librairie de l'Université de Francfort²⁶⁹. Ainsi, la correspondance entre Adorno et Kracauer témoigne d'échanges d'une intensité inconnue depuis l'entre-deux-guerres : la version publiée des lettres compte 217 pages pour la période 1960-1966 (année de la mort de Kracauer), contre 77 pages pour toutes les années entre 1940 et 1959.

De tous les projets de publication des œuvres de Kracauer, c'est cependant dans celui de la version allemande de *Theory of Film* qu'Adorno investit le plus d'énergie. Ainsi, il agit d'abord comme relais entre Kracauer et l'éditeur allemand et aide Kracauer à trouver un étudiant qui aidera au travail d'édition²⁷⁰, puis suggère à Kracauer de retravailler l'appareillage conceptuel de la dernière section du livre afin d'éviter un flou entre l'utilisation des concepts à l'américaine et à l'allemande – suggestion que Kracauer rejettera poliment²⁷¹ et, finalement, travaillera à la diffusion de l'ouvrage, notamment en essayant d'organiser une discussion à la radio avec d'autres intellectuels intéressés à la question du cinéma (et non des journalistes)²⁷².

En relisant le livre en vue d'une telle discussion, Adorno formule des commentaires adressés à son ami qui indiquent la trajectoire nouvelle que prend sa réflexion au sujet du

²⁶⁷ Et il ne sera publié en entier en version allemande qu'en 1979. À ce sujet, voir l'introduction de Leonardo Quaresima à *From Caligari to Hitler*.

²⁶⁸ Adorno, T.W. et Kracauer, S., *Briefwechsel*, Suhrkamp, pp.538-539.

²⁶⁹ *Ibid.*, pp.601-603, 627-630.

²⁷⁰ *Ibid.*, pp.554-558.

²⁷¹ *Ibid.*, pp.627-643.

²⁷² *Ibid.*, pp.687-696, 698-704.

cinéma. D'abord, il confie sa grande appréciation du passage au sujet du mythe de Persée, qui vient d'ailleurs rejoindre ses réflexions sur l'art après Auschwitz. D'ailleurs, au sujet de l'art, Adorno affirme qu'à l'instar de la musique, la question de savoir si le cinéma est de l'art est sans intérêt – remarque qu'il reprendra au début de la *Théorie esthétique*. Cependant, tout de suite après, il accuse Kracauer de ne pas avoir tenu compte des objections de « gens sérieux » contre le cinéma, voulant qu'imbriqué dans le système commercial comme aucune autre forme d'art, le cinéma n'ait pas développé de logique propre, immanente. La réponse de Kracauer à cela : le film l'a fait et le fait toujours, mais de manière occasionnelle – et il pourrait bien ne plus le faire s'il n'en tenait qu'à des *would-be artists* (en anglais dans le texte), des littérateurs de la trempe d'Alain Resnais et Jean Cocteau avant lui²⁷³. Ce à quoi Adorno répond qu'ils peuvent être d'accord sur une chose : le film n'a réalisé ses propres possibilités toujours seulement que de manière intermittente, toujours seulement en jaillissant et pour de courts instants, précisément à cause de sa dépendance à l'égard de l'argent des producteurs²⁷⁴.

En parallèle avec ses tentatives de tenir une discussion à la radio au sujet de *Theory of Film*, Adorno livre une conférence, à la radio de Hesse le 7 février 1964 – soit peu avant la publication du livre – , où il fait le portrait de son ami et présente son œuvre. Dans cette conférence, publiée plus tard dans les *Notes sur la littérature* sous le nom de « Un étrange réaliste : Siegfried Kracauer », il adresse une critique au réalisme de son ami : en insistant sur l'opacité des choses, en déclarant la réalité impénétrable, il est à un pas de la déclarer immuable²⁷⁵. Le risque de l'idéologie, sous une forme conservatrice, est bien présent. Cela va de pair avec l'absence, chez Kracauer, de révolte contre la réification, la prépondérance du

²⁷³ *Ibid.*, pp.691-692.

²⁷⁴ *Ibid.*, p.695.

²⁷⁵ Adorno, T.W., « Un étrange réaliste : Siegfried Kracauer », dans *Notes sur la littérature*, Flammarion, p.269.

visuel étant « [...] la conséquence de cette relation au monde des choses. [...] La pensée répare en elles le mal que les hommes ont fait à l'être vivant. »²⁷⁶ Toutefois, il relève un thème constant de l'œuvre de Kracauer au sujet du cinéma : le fait que le cinéma réponde aux attentes du public autant qu'il les modèle²⁷⁷. En effet, cela est vrai aussi bien dans « Les petites vendeuses vont au cinéma », écrit en 1927, que dans *Theory of Film* une quarantaine d'années plus tard – sans doute cette description du caractère idéologique du cinéma est-elle l'une des idées de Kracauer ayant eu le plus d'impact sur l'élaboration des thèses d'Adorno à propos de l'industrie culturelle.

De ces échanges, retenons le fait qu'Adorno n'aurait pas dépensé autant d'énergie à l'édition et au rayonnement d'un livre avec lequel il aurait été en profond désaccord, d'un livre portant sur un sujet qu'il serait facile d'expédier. Son dernier mot au sujet de *Theory of Film* vient quelques années plus tard, dans le cadre d'un article portant exclusivement sur la question du cinéma, le seul exemple de ce genre dans tout son corpus : Kracauer a produit la théorie la plus plausible de la technique filmique²⁷⁸.

« *Filmtransparente* » : la sortie de l'adolescence

Bien que Kracauer semble avoir joué un rôle déterminant dans la réflexion d'Adorno au sujet du cinéma, il n'est pas seul. Dans une lettre de 1962, Adorno vante les talents d'Alexander Kluge à Kracauer et le présente comme un auteur talentueux et comme le théoricien des Oberhauseners²⁷⁹, un groupe important de jeunes cinéastes du Nouveau cinéma allemand qui en sont alors à réaliser leurs premiers films. Kluge ayant été un proche d'Adorno

²⁷⁶ *Ibid.*, p.283.

²⁷⁷ *Ibid.*, p.272.

²⁷⁸ Adorno, T.W., « Transparencies on Film », dans *New German Critique* 24-25, p.200.

²⁷⁹ Adorno, T.W. et Kracauer, S., *op. cit.*, pp.557-558.

depuis les années 1950, il y a fort à croire que les deux hommes ont alimenté de manière réciproque leur rapport au cinéma : Adorno en engageant Kluge sur la voie de la production cinématographique – notamment en le présentant à Fritz Lang – et Kluge, entre autres choses, en incitant Adorno à prendre position publiquement en faveur d’un certain type de pratique filmique, à s’ouvrir à un cinéma qui n’est pas que médium de masse. En effet, l’article « Filmtransparente », publié dans *Die Zeit* le 8 novembre 1966 – une semaine avant la mort de Kracauer – peut être considéré comme l’intervention d’Adorno dans un débat sur le financement public du cinéma en Allemagne : en 1965 est créé le Kuratorium Junger Deutscher Film, qui permet entre autres à Kluge de réaliser son premier long métrage, *Abschied von Gestern*, mais durant l’année 1966 se prépare une nouvelle loi qui amène un positionnement de différents acteurs publics (au final, la législation adoptée abolira le Kuratorium et favorisera grandement le cinéma commercial)²⁸⁰.

Dans cet article, Adorno, bien qu’il demeure prudent quant à la portée de ses thèses, travaille à la fois sur le plan sociologique et sur le plan esthétique – il a remarqué l’élision de l’analyse sociologique dans *Theory of Film* alors qu’elle avait été un trait caractéristique de l’approche de Kracauer jusqu’alors. Or, Adorno ne croit pas possible de séparer l’analyse sociale-économique de l’analyse esthétique lorsqu’il s’agit de cinéma, tant le médium est imbriqué dans le processus de production²⁸¹.

Statut social du cinéma

²⁸⁰ Hansen, M.B., « Introduction to Adorno, "Transparencies on Film" (1966) », dans *New German Critique* 24-25, pp.193-194.

²⁸¹ Adorno, T.W. et Kracauer, S., *op. cit.*, pp.694-695.

L'article s'ouvre sur un conflit générationnel entre producteurs du cinéma traditionnels et les Oberhauseners, ces derniers qualifiant le cinéma des premiers de « Daddy's Cinema » et se faisant renvoyer l'étiquette de « Kiddy's Cinema ». Adorno déplore cette réponse : « How pathetic to pit experience against immaturity when the issue is the very immaturity of that experience acquired during the adolescence of the medium. What is repulsive about Daddy's Cinema is its infantile character, regression manufactured on an industrial scale. »²⁸² L'opinion d'Adorno à l'égard du cinéma de grands studios demeure la même, mais, en attaquant ainsi le caractère puéride de ces produits culturels-industriels, il évoque l'idée que le cinéma en est peut-être arrivé à une maturité suffisante pour revendiquer une esthétique propre. Si les films commerciaux sont devenus des bandes-annonces d'eux-mêmes qui portent leur caractère de marchandise comme la marque de Caïn²⁸³, peut-être signalent-ils le possible passage du médium cinématographique à-travers la forme de marchandise absolue, sur la voie de l'autonomie.

Cela est d'autant plus vrai qu'Adorno, en reconnaissant pour une rare fois la pertinence d'étudier la réception sociale des œuvres, identifie le lieu d'une résistance de la conscience à la réification totale²⁸⁴. Les modèles de comportement que l'on veut inculquer ne sont pas nécessairement les mêmes que ceux reçus par les spectateurs. En effet, pour faire passer son message, l'industrie culturelle ne peut s'y prendre de manière directe et doit s'en remettre à des registres d'images et de sens qui débordent des normes et schèmes de comportement qu'elle doit diffuser et consolider, ce qui crée un espacement, un hiatus permettant la

²⁸² Adorno, T.W., *op. cit.*, p.199.

²⁸³ *Ibid.*, p.205.

²⁸⁴ Cette possibilité d'une résistance de la conscience à la réification avait été esquissée dans un brouillon, laissé de côté lors de la rédaction de *La dialectique de la Raison* et portant le titre de « Das Schema der Massenkultur » : le fait que l'industrie culturelle ait besoin de se renouveler sans cesse témoigne de cette résistance. (cf. Hansen, M.B., « Introduction to Adorno, "Transparencies on Film" (1966) », dans *New German Critique* 24-25, pp.191-192.)

subversion. Ainsi, « In its attempts to manipulate the masses the ideology of the culture industry itself becomes as internally antagonistic as the very society which it aims to control. The ideology of the culture industry contains the antidote to its own lie. No other plea could be made for its defense. »²⁸⁵

Plus encore, la collectivité fait partie des éléments fondamentaux du cinéma : le film s'adresse à un *ensemble*, il fournit des modèles de comportement *collectif* – un peu à la manière d'une parade qui nous invite à la rejoindre. Mais il s'agit d'une collectivité indéterminée, interpellée de manière large, ce qui permet la récupération idéologique du médium à une large échelle, mais comporte néanmoins un versant libérateur, ne serait-ce que comme possibilité : « The liberated film would have to wrest its *a priori* collectivity from the mechanisms of unconscious and irrational influence and enlist this collectivity in the service of emancipatory intentions. »²⁸⁶ Bien qu'Adorno n'indique pas clairement la façon dont un tel cinéma s'y prendrait pour arracher la collectivité aux mécanismes de l'influence inconsciente, il y a lieu de croire que cela miserait sur le hiatus ouvert entre les schèmes de comportements colportés et ceux qui sont reçus – le film libéré est un jeu habile de filtres et de miroirs. Toutefois, s'il est vrai de dire que le collectif est un élément primordial du cinéma, il est aussi vrai que la relation inhérente du film à la société tient au processus photographique du film, à la relation étroite à l'objet qu'il implique²⁸⁷. Les aspects social et esthétique du cinéma se renforcent mutuellement.

Vers une esthétique cinématographique

²⁸⁵ Adorno, T.W., *op. cit.*, p.202.

²⁸⁶ *Ibid.*, pp.203-204.

²⁸⁷ *Ibid.*, p.202.

Or, bien que la technique photographique du film soit primordiale, elle ne suffit pas, selon Adorno à fonder une esthétique propre au cinéma, car les éléments « non-cinématiques » d'un film contribuent à son expression. Ce que le film a de propre, c'est de pouvoir recréer une expérience subjective d'images se succédant de manière discontinue, à la manière des rêves – éveillés ou non –, à la manière du dialogue intérieur. En ce sens, l'esthétique cinématographique que décrit Adorno prend un pas de distance par rapport à la photographie pour se rapprocher du domaine de l'écriture :

It is in the discontinuity of their movement that the images of the interior monologue resemble the phenomenon of writing: the latter similarly moving before our eyes while fixed in its discrete signs. Such movement of interior images may be to film what the visible world is to painting or the acoustic world to music. As the objectifying recreation of this type of experience, film may become art.²⁸⁸

En fondant ainsi l'esthétique du cinéma sur la recréation du flux d'images internes de l'expérience subjective, Adorno exploite une possibilité relevée par Kracauer avant lui en parlant du *flow of life* que reproduit le film et qui trouve correspondance du côté du sujet en tant que flux d'associations mentales. Cependant, en misant sur les similarités du film avec l'écriture, il s'écarte de la notion du cinéma en tant qu'enregistrement des objets servant à leur rédemption pour la mémoire. En reprenant les images discontinues et en les arrangeant en constellation, de manière semblable à l'écriture, le cinéma, par le biais du montage, peut développer une pratique alternative qui donne lieu à des constructions autoréflexives qui sont celles que l'art moderne produit lorsqu'il rejoint et prolonge le mouvement de la théorie dialectique²⁸⁹. Alors que le cinéma commercial est un *script*, une formule, qui impose son interprétation au spectateur, le cinéma émancipé est *écriture*, c'est-à-dire une constellation de

²⁸⁸ *Ibid.*, p.201.

²⁸⁹ Hansen, M.B., *op. cit.*, pp.196-197.

signes dont le sens demeure ouvert et requiert un effort de décryptage, qui à son tour permet le libre jeu de la conscience²⁹⁰. Le cinéma peut être autonome.

Cependant, Adorno se porte à la défense du réalisme procédé photographique, notamment en mettant en garde contre l'utilisation d'effets, tels que les plans flous, les superpositions et les flashbacks, qui relèvent du tape-à-l'œil et se mettent au service de conventions déjà fixées plutôt qu'au service de l'œuvre individuelle. En fait, ce ne sont pas ces procédés en tant que tels qui sont à éliminer, mais leur utilisation convenue; Adorno met en garde contre une dépendance irréfléchie à la technologie qui, le plus souvent, tombe dans le kitsch. « The demand for a meaningful relationship between technique, material and content does not mix well with the fetishism of means. »²⁹¹ : le langage du film n'exclue donc pas la technologie, mais appelle à un rapport critique à celle-ci, à une grande prudence.

Ainsi, ce ne sont pas des produits lisses, bien polis et fidèles au langage de l'industrie que le cinéma est appelé à produire lorsqu'il est réellement lui-même : Adorno célèbre la « qualité libératrice » de l'imperfection du cinéma des Oberhauseners, avec sa technique encore insoumise qui laisse libre cours à l'incontrôlé, à l'accidentel, au fortuit²⁹². Le cinéma ne peut simplement reproduire la réalité, car il ne ferait que produire un semblant d'objectivité – toute prétention à l'objectivité étant suspecte dans le monde administré – et le jeu de l'imperfection à l'écran permet d'éviter cet écueil²⁹³. L'une des façons pour le film de travailler en ce sens est de substituer à la maîtrise virtuose d'autres moyens de véhiculer l'immédiateté. Le seul qu'il nomme, « improvisation which systematically surrenders itself to

²⁹⁰ *Ibid.*, p.197.

²⁹¹ Adorno, T.W., *op. cit.*, p.204.

²⁹² *Ibid.*, p.199.

²⁹³ Hansen, M.B., *op. cit.*, p.190.

unguided chance »²⁹⁴, peut surprendre au vu de la méfiance qu'il entretient à l'égard de l'improvisation dans le jazz, qu'il considère comme prévisible et fausse dans sa prétention à la spontanéité : ce changement de faveur, interprété depuis le paradigme musicologique, peut être considéré comme faisant partie du même mouvement par lequel Adorno tente de tenir compte du post-sérialisme et, plus particulièrement, de l'esthétique aléatoire de John Cage²⁹⁵. L'improvisation, comme le cinéma, n'est plus aussi fondamentalement suspecte qu'auparavant.

Selon Adorno, le potentiel le plus prometteur du cinéma réside dans le mélange avec d'autres formes d'art telles que la musique²⁹⁶ : Adorno, en toute cohérence, vise un cinéma d'avant-garde qui perturbe les habitudes visuelles du public. Mais, alors, comment comprendre l'une des remarques finales de l'article, voulant que moins un film prétend être de l'art, plus il s'en rapproche?²⁹⁷ Tout comme Kracauer, qui affirmait une chose semblable dans *Theory of Film*, Adorno vise par là les films pour grand public qui étalent leurs prétentions esthétiques dans un mouvement d'auto-légitimation de l'industrie culturelle. Mais, alors que Kracauer voyait dans certains films, par exemple certains Westerns ou films de gangsters²⁹⁸, des tentatives de s'émanciper ce genre de tendance, Adorno met en garde contre un tel optimisme. Bien qu'il rejoigne Kracauer sur certains aspects, le débat entre eux n'est pas clos.

²⁹⁴ Adorno, T.W., *op. cit.*, p.200.

²⁹⁵ Hansen, M.B., *Cinema and Experience*, University of California Press, p.219.

²⁹⁶ *Ibid.*, p.203.

²⁹⁷ *Ibid.*, p.205.

²⁹⁸ Kracauer, S., *Theory of Film : The Redemption of Physical Reality*, Princeton University Press, p.302.

Poursuite du dialogue avec Kracauer et Benjamin

Bien que Kracauer ait influencé Adorno sur la question du flux d'images intérieures comme matériau du cinéma – et, de manière plus générale, sur le dégel de sa position à l'égard du cinéma –, Adorno ne manque pas de souligner le déficit sociologique de *Theory of Film*. Ainsi, dans le langage de la *Théorie esthétique* : la théorie de Kracauer peut bien travailler à l'abolition de la frontière entre l'esthétique et la théorie, mais, en insistant sur le caractère technique du cinéma – la reproduction –, elle ne complète pas le mouvement avec la politique. Ainsi doit être comprise la remarque d'Adorno au sujet de l'opacité des choses qui frôle l'immuabilité : il manque l'aspect utopique, la négation déterminé du monde tel qu'il est au nom d'un *autre* indéterminé que laisse entrevoir l'œuvre d'art. De même, le moment d'analyse sociologique que devrait compter une théorie critique du cinéma serait en mesure de saisir, chez un film donné, la part de proximité et de distance au monde et à l'industrie culturelle, pour ensuite passer le relais à l'analyse esthétique, qui, elle, retracerait ces tendances dans la configuration de l'expérience subjective présentée par le film (et vice versa, l'esthétique se déverse dans le sociologique).

En même temps qu'il critique l'absence du social dans le livre de Kracauer, Adorno semble rejoindre la position de Benjamin sur le caractère fondamentalement collectif du cinéma – tant sur le plan de la production que sur celui de la réception – et sur le fait que cette forme d'art peut être mobilisée au nom d'intentions émancipatrices²⁹⁹. Plus encore, il semble se réconcilier, de manière prudente, avec certains aspects du brechtisme conservés chez Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* : transformer

²⁹⁹ Hansen, M.B., « Introduction to Adorno, "Transparencies on Film" (1966) », dans *New German Critique* 24-25, p.192.

l'institution du cinéma à partir de ses matériaux propres, de manière à permettre une expérience collective qui pourrait s'opposer aux conditions sociales et politiques actuelles³⁰⁰.

À-travers ce dialogue, en partie imaginaire, avec ces penseurs, c'est aussi avec lui-même, avec ses positions passées, qu'Adorno discute : il identifie des possibilités (d'un cinéma en tant qu'art, d'une théorie qui fait une place à l'analyse de la réception, d'une expérience collective ouvrant sur l'émancipation, etc.) là où, auparavant, il ne semblait pas y en avoir. Cependant, ce serait faire violence à la nature dialectique de la pensée d'Adorno que de vouloir distinguer entre un « premier » et un « dernier » Adorno, entre une « version préliminaire » et une « version définitive » de sa pensée à l'égard du cinéma. Bien sûr, entre 1944 (date de parution de *La dialectique de la Raison*) et 1966, il y a eu changement, transformation, dans la façon de produire et d'écouter des films : le seul fait qu'il y ait eu débat sur le financement des films d'auteurs, débat qui a permis à Adorno de faire le point, témoigne de cela. Mais, en même temps, les tendances objectives de l'industrie culturelle à reconduire la domination de la rationalité aveugle sont toujours présentes, et les nouvelles possibilités pour le film « d'auteur » n'éliminent en rien, à l'autre extrémité, la menace de la planification de la culture – mais celle-ci paraît peut-être moins implacable.

Boucler la boucle de l'art et de l'idéologie

Toutefois, alors qu'émerge un cinéma *en autonomisation*, l'industrie culturelle, elle aussi, poursuit sa marche. La télévision, la dernière-née parmi les différents médiums de l'époque, mobilise à la fois l'ubiquité de la radio et la reproduction cinématographique et, en ce sens, elle « n'arrange pas les choses mais les aggrave » en devenant « [...] le succédané

³⁰⁰ *Ibid.*, p.198.

d'une immédiateté sociale refusée aux hommes. »³⁰¹ L'idéologie se porte bien : les moyens de sa diffusion sont plus développés et raffinés que jamais.

Ce que révèle le parcours du cinéma dans la pensée d'Adorno, de figure de proue de l'industrie culturelle à médium en train de conquérir son statut d'art autonome, c'est précisément la parenté entre l'idéologie et l'autonomie de l'art. La forme-marchandise, nous l'avons vu, est un moment de l'histoire de l'art qui permet l'autonomie, mais qui doit être dépassé afin que celle-ci soit pleinement conquise. C'est la voie qui est ouverte aux cinéastes. De même, l'autonomie du cinéma permet l'émergence d'un potentiel anti-idéologique au sein du médium. Si, d'une part, l'œuvre d'art est une configuration de matériaux historiques³⁰² et que le matériau propre du cinéma est le flux de représentations, d'images internes de la conscience et, d'autre part, si les êtres humains constituent la limite de la réification³⁰³ – forçant l'industrie culturelle à toujours renouveler son emprise –, alors le cinéma autonome doit être le lieu d'expression de la résistance du flux de l'esprit à sa propre réification. Le film, d'un côté l'instrument le plus puissant de l'industrie culturelle (du moins, jusqu'à l'essor de la télévision), est à la fois le théâtre de son ultime limite : les images mentales en tant que dernier rempart contre la planification totale. Par la voie longue, l'industrie culturelle semble bien inclure l'antidote à sa propre idéologie.

³⁰¹ Adorno, T.W., « Prologue sur la télévision », dans *Modèles critiques*, Payot, p.66.

³⁰² Jarvis, S., *Adorno : A Critical Introduction*, Polity Press, pp.104-105.

³⁰³ Adorno, T.W. et Horkheimer, M., « Das Schema der Massenkultur », cité dans Hansen, M.B., « Introduction to Adorno, "Transparencies on Film" (1966) », dans *New German Critique* 24-25, pp.191-192.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Poser la question de l'idéologie dans le contexte d'une réflexion critique sur le médium cinématographique revêt une valeur théorique et méthodologique certaine : théorique, parce que cela permet de relever les difficultés et les limites d'une théorie de la fausse conscience appliquée à l'art, surtout lorsque cette théorie, animée du souci de préserver le primat de l'objet, refuse de réduire les objets à des concepts arrêtés; méthodologique, parce que, dans le contexte présent, cela a permis de relier différentes thèses fortes de la pensée de Theodor W. Adorno pour les faire converger vers un thème – et, à cet égard, il s'agit d'une illustration de cette proposition fondamentale de la pensée adornienne selon laquelle un objet n'est jamais *que* théorique, esthétique ou politique et que l'analyse doit rendre compte de ces différents moments.

En effet, la trajectoire historique sinueuse du concept d'idéologie illustre la complexité de la question de la relation de l'esprit à son contexte historique : avec l'École de Francfort, et Adorno en première ligne, il prend une teneur sociologique plus forte en étant associé à la conscience produite par l'industrie culturelle, c'est-à-dire la planification des esprits pour répondre aux besoins de la production. Ainsi, le cinéma jouerait un rôle de premier plan dans cette dynamique. Cependant, à mesure que les décennies passent, Adorno en vient à reconnaître la possibilité d'un cinéma libéré de ses obligations face à l'industrie culturelle (même s'il demeure intimement lié à la sphère productive par les moyens financiers et techniques qu'il mobilise). Cette reconnaissance semble provenir autant de développements internes au cinéma qu'à une évolution théorique d'Adorno, sous l'influence de son travail avec et au sujet de Kracauer dans les années 1960 pour la diffusion des ouvrages de ce dernier en

Allemagne, d'une part, et, d'autre part, d'Alexander Kluge, collaborateur de l'Institut de recherche sociale de l'Université de Francfort et ami d'Adorno, que celui-ci a lui-même encouragé sur la voie du cinéma. Pourtant, cela a lieu alors que les outils de l'industrie culturelle continuent à se développer, avec l'essor économique et technologique des années d'après-guerre. Quelle signification doit-on en tirer ?

Cela témoigne des limites de la planification de la conscience, de la résistance de cette dernière à la domination intégrale : le « progrès » de l'industrie culturelle ne se fait pas sans laisser, derrière lui, des failles qui peuvent être exploitées par les tenants de pratiques alternatives. Aussi, plus fondamentalement, on découvre une communication « souterraine » entre l'industrie culturelle et l'art autonome : la première, comme nous venons de le dire, laisse des interstices et le second n'est pas aussi pur qu'il n'y paraît, tant il compte dans son mouvement même le passage par la forme-marchandise. Peut-être l'espoir d'Adorno, aussi mince peut-il parfois sembler, d'un changement qui émergerait, malgré tout, au sein du monde totalement administré finit-il par rejoindre ce que Kracauer, avec entêtement, n'a cessé de lui répéter de différentes manières tout au long de sa vie : « Germs of new beginnings may develop within a thoroughly alienated environment. »³⁰⁴

Par ailleurs, l'historicité de l'expérience et des catégories de la pensée que nous enseigne la philosophie d'Adorno appelle à théoriser à nouveau le cinéma dans sa phase actuelle : des développements majeurs ont eu lieu dans le médium depuis les années 1960 – Ces développements qui ne rendent néanmoins pas caduque l'idée d'une étude du cinéma en tant que dispositif de contrôle social : l'ère des *blockbusters*, qui n'a commencé qu'à la seconde moitié des années 1970, et les budgets pharaoniques de production et de mise en

³⁰⁴ Kracauer, S., *Theory of Film : The Redemption of Physical Reality*, Princeton University Press, p.vii.

marché ont rendu les films commerciaux plus présents que jamais dans le quotidien des individus. Ainsi, bien que le cinéma soit possible comme art, la communication étroite qu'il entretient avec le mécanisme de l'industrie culturelle – et son schématisme de stimuli et réactions, qu'il a su raffiner en maîtrisant toujours mieux les techniques d'effets spéciaux et de montage – signale que cette ambiguïté radicale du médium doit être maintenue, car les questions qu'elle pose n'ont pas été résolues.

Ainsi, l'une des limites à l'autonomisation du cinéma est son imbrication dans le système de production – le débat sur le financement auquel prend part Adorno en 1966 témoigne de ce statut fragile pour le cinéma qui se veut alternatif aux produits des grands studios –, cependant, les développements technologiques des dernières décennies ont considérablement abaissé les coûts de production (en ce qui a trait à l'enregistrement vidéo et sonore, de même qu'au montage) et de diffusion (dématérialisation des formats), ce qui demande de réévaluer cette prémisse d'Adorno lors d'études subséquentes. Voilà l'une des pistes de recherche à explorer : le cinéma, à l'époque de la dématérialisation de la culture, peut-il revendiquer une autonomie plus grande par rapport à la sphère de la production ?

Toutefois, le débat tardif entre Adorno et Kracauer au sujet du rapport entre esthétique et sociologie dans l'analyse du cinéma dégage deux grandes trajectoires d'investigation qui méritent d'être poursuivies, pour éventuellement déboucher sur de nouvelles synthèses. Du côté de l'esthétique, il faut tirer les implications de phénomènes qui ont connu un essor récent et qui ont bouleversé, ou sont en train de bouleverser le champ du cinéma : les effets spéciaux, la synthèse d'images, la réalité virtuelle, l'enregistrement numérique – la naissance des « arts numériques » et les possibilités expérientielles qu'ils offrent sont des phénomènes connexes. Du côté de la sociologie, le développement du cinéma postcolonial ainsi que la

démocratisation de l'accès aux œuvres et l'augmentation de la fréquence de consommation culturelle que permet internet comptent parmi les phénomènes qui sont en mesure de transformer en profondeur le rapport entre le social et le cinématographique. Par ailleurs, le poststructuralisme amène à étudier le cinéma et le système de l'industrie culturelle comme un « dispositif » foucauldien, ce qui permet de considérer sous un autre jour les « interventions » des pratiques artistiques alternatives. Déjà, Alexander Kluge, au début des années 1980, parle « d'opposer une microphysique du contre-pouvoir à la microphysique du pouvoir »³⁰⁵ : la théorie critique du cinéma doit mobiliser de telles tentatives pour la poursuite du travail à la fois théorique, politique et esthétique entamé par Adorno et ses compagnons d'esprit. La puissance du registre cinématographique, qui a déjà montré qu'elle est capable du pire, ne doit pas rester entre les mains seules des gestionnaires des corps et de la pensée.

³⁰⁵ Kluge, A., cité dans Wiggershaus, R., *L'École de Francfort : Histoire, développement, signification*, Presses Universitaires de France, p.638.

BIBLIOGRAPHIE

Adorno, Theodor W. (2010). *Prismes : Critique de la culture et société*. Paris : Payot.

Adorno, Theodor W. (2011). *Société : Intégration, Désintégration*. Paris : Payot.

Adorno, Theodor W. (2003). *Dialectique négative*. Paris : Payot.

Adorno, Theodor W. (2003). *Minima Moralia*. Paris : Payot.

Adorno, Theodor W. (1984). *Notes sur la littérature*. Paris : Flammarion.

Adorno, Theodor W. (1999). *Sur Walter Benjamin*. Paris : Gallimard.

Adorno, Theodor W. (2002). *L'art et les arts*. Paris : Desclée de Brouwer.

Adorno, Theodor W. (2003). *Modèles critiques*. Paris : Payot.

Adorno, Theodor W. (2011). *Théorie esthétique*. Paris : Klincksieck.

Adorno, Theodor W. (1982). « Transparencies on Film ». *New German Critique*, 24-25 (automne 1981 – hiver 1982), pp.199-205.

Adorno, Theodor W. (1975). « Culture Industry Reconsidered ». *New German Critique*, 6 (automne 1975), pp.12-19.

Adorno, Theodor W. & Benjamin, Walter (2006). *Correspondance 1928-1940*. Paris : Gallimard.

Adorno, Theodor W. & Kracauer, Siegfried (2008). *Briefwechsel 1923-1966*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag.

Andrae, Thomas (1979). « Adorno on Film and Mass Culture : The Culture Industry Reconsidered ». *Jump Cut*, no 20, pp.34-37.

Baillargeon, Stéphane (2003). « Décès d'une propagandiste de génie ». *Le Devoir*, édition du 10 septembre 2003. [récupéré en ligne le 21 juillet 2013]

Benjamin, Walter (1991). *Écrits français*. Paris : Gallimard.

Benjamin, Walter (2000). *Œuvres I*. Paris : Gallimard.

Benjamin, Walter (2000). *Œuvres II*. Paris : Gallimard.

Benjamin, Walter (2000). *Œuvres III*. Paris : Gallimard.

Cook, Deborah (2001). « Adorno, Ideology and Ideology Critique ». *Philosophy and Social Criticism*, vol. 27, no 1, pp.1-20.

Duménil, Gérard et al. (2009). *Lire Marx*. Paris : Presses Universitaires de France.

Freeden, Michael (2003). *Ideology: A Very Short Introduction*. Oxford : Oxford University Press.

Fromm, Erich (2010). *La conception de l'homme chez Marx*. Paris : Payot.

Garo, Isabelle (2000). *Marx, un critique de la philosophie*. Paris : Seuil.

Hansen, Miriam Bratu (2012). *Cinema and Experience*. Berkeley et Los Angeles : University of California Press.

Hansen, Miriam Bratu (1982). « Introduction to Adorno, "Transparencies on Film" (1966) ». *New German Critique*, 24-25 (automne 1981 – hiver 1982), pp.186-198.

Horkheimer, Max (2009). *Théorie critique*. Paris : Payot.

Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. (1974). *La dialectique de la Raison*. Paris : Gallimard.

Jäger, Lorenz (2004). *Adorno: A Political Biography*. New Haven & Londres : Yale University Press.

Jarvis, Simon (1998). *Adorno: A Critical Introduction*. Cambridge : Polity Press.

Jay, Martin (1996). *The Dialectical Imagination : A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950*. Berkeley & Los Angeles : University of California Press.

Kant, Immanuel (1999). *Qu'est-ce que les Lumières?*. Paris : Hatier.

Kettler, David & Meja, Volker (1995). *Karl Mannheim And The Crisis of Liberalism*. New Brunswick : Transaction Publishers.

Kracauer, Siegfried (2004). *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton : Princeton University Press.

Kracauer, Siegfried (2008). *Le voyage et la danse : Figures de ville et vues de films*. Québec et Paris : Les Presses de l'Université Laval et Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Kracauer, Siegfried (2008). *L'ornement de la masse : Essais sur la modernité weimarienne*. Paris : La Découverte.

- Kracauer, Siegfried (1997). *Theory of Film : The Redemption of Physical Reality*. Princeton : Princeton University Press.
- Larrain, Jorge (1979). *The Concept of Ideology*. Athens : The University of Georgia Press.
- Lukács, György (2003). *Histoire et conscience de classe*. Chicoutimi : Classiques des sciences sociales. [récupéré en ligne le 6 janvier 2012]
- Mannheim, Karl (2001). « De la concurrence et de sa signification dans le domaine de l'esprit ». *L'Homme et la Société*, 140-141 (avril-septembre), pp.55-102.
- Mannheim, Karl (2006). *Idéologie et utopie*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Marx, Karl (1993). *Le Capital*, Livre I. Paris : Presses Universitaires de France.
- Marx, Karl (1996). *Manuscrits de 1844*. Paris : GF-Flammarion.
- Marx, Karl (2011). *Manuscrits de 1857-1858 dits « Grundrisse »*. Paris : Éditions Sociales.
- Marx, Karl (1994). *Philosophie*. Paris : Gallimard.
- Ricœur, Paul (1997). *L'idéologie et l'utopie*. Paris : Seuil.
- Rush, Fred, ed. (2004). *The Cambridge Companion to Critical Theory*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Schweppenhäuser, Gerhard (2009). *Theodor W. Adorno : an Introduction*. Durham : Duke University Press.
- Thibodeau, Martin (2008). *La théorie esthétique d'Adorno : Une introduction*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Waldman, Diane (1977). « Critical Theory and Film: Adorno and "The Culture Industry" Revisited ». *New German Critique*, 12 (automne), pp.39-60.
- Wiggershaus, Rolf (1993). *L'École de Francfort : Histoire, développement, signification*. Paris : Presses universitaires de France.
- Wolff, Kurt H., dir. (1971). *From Karl Mannheim*. New York : Oxford University Press.