

UNIVERSITÉ D'OTTAWA

Département de Sociologie et d'Anthropologie

L'évolution de la thèse de l'industrie culturelle de l'École de Francfort à nos jours :
une réflexion sociologique sur l'impact et les retombées de cette notion sur la
pensée sociale contemporaine.

PAR

Vincent Giroux-Lalonde

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures et postdoctorale en vue de
l'obtention du grade de Maîtrise ès Art

Maîtrise en sociologie

Sous la direction du Pr. Diane Pacom Ph.D

Évaluateur Pr. Roberto Miguelez Ph.D

DÉCEMBRE 2013

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier mes parents Jean Lalonde et Ginette Giroux auxquels j'exprime ma profonde gratitude pour m'avoir supporté tout au long de mon cheminement universitaire et sans lesquels ce projet n'aurait pas connu le succès qu'il m'est aujourd'hui accordé. Je suis très reconnaissant de leur patience, de leur résilience et de leur amour dans les moments qui m'ont été les plus difficiles. Je salue également mon ami Cédric Marion pour ses encouragements qui ont été un atout indéniable dans la poursuite et la rédaction de ce mémoire de maîtrise. Notre passion partagée pour le monde des médias numériques se reflète au travers de ses pages. Merci à ma copine Cécile Héту, pour son amour, son support et pour tout le bonheur qu'elle m'offre chaque jour d'une vie partagée avec elle. Au professeure Diane Pacom, mon « coach » ma directrice de mémoire, à qui j'offre ma plus sincère gratitude. Aucun étudiant ne peut espérer avoir meilleure directrice de mémoire. Vos encouragements, votre grande sagesse et l'irréprochable encadrement que vous m'avez offerts ne seront jamais oubliés Enfin, je tiens à remercier le professeur Roberto Miguelez d'avoir accepté de siéger sur le comité d'évaluation de ce mémoire.

Vincent Giroux-Lalonde

TABLES DES MATIÈRES

Introduction du mémoire.....p.1

Chapitre I. La théorie critique: la généalogie de la thèse de l'industrie culturelle

Introduction.....	p.7
1.1 Les racines philosophiques et historiques de la théorie critique : l'héritage hégélien.....	p.8
1.2 La part du marxisme.....	p.10
1.3 Le période post-marxiste et le contexte d'émergence de la thèse de l'industrie culturelle.....	p.14
1.4 Les caractéristiques philosophico-politiques fondamentales de la théorie critique.....	p.18
1.5 La notion de raison instrumentale et la place philosophico-politique qu'elle occupe au sein de la Théorie critique.....	p.22
1.6 Théorie critique, théorie esthétique, sociologie de l'art et culture de masse.....	p.25

Chapitre 2. Le potentiel critique et politique du concept d'industrie culturelle

Introduction.....	p.29
2.1 Théodore Adorno et Walter Benjamin : sur la reproductibilité technique des œuvres d'art, l'aura benjaminienne et son rôle critique.....	p.30
2.2 L'autodestruction de la raison et la domination de la nature : la dialectique négative de Théodore Adorno.....	p.6
2.3 Industrie culturelle et crise de la Raison : vers la marchandisation de la culture.....	p.42
2.4 La contribution de Walter Benjamin à la compréhension des effets de la reproductibilité technique sur l'art : la perte de l'aura authentique.....	p.54

Conclusion du premier et du deuxième chapitre.....	p.57
 Chapitre 3. La production industrielle de biens culturels : une réflexion sur le renouvellement des formes de totalitarisme	
Introduction.....	p.58
3.1 La période américaine : critique de la culture de masse et mise en évidence de son autoritarisme latent.....	p.63
3.2 L'industrie culturelle et le renouvellement des formes du totalitarisme l'émergence de la personnalité autoritaire et ses retombées sur les individus et sur la société.....	p.65
3.3 De l'éclipse de la raison à l'homme unidimensionnel : l'abandon de la liberté en faveur de l'uniformisation et de la standardisation	p.70
3.4 L'emprise de l'industrie culturelle sur la psyché collective : raison instrumentale, culture de masse et aliénation.....	p.73
3.5 Domination de la nature et assujettissement des individus : <i>Minima Moralia</i> ou l'intégration répressive de la vie humaine à la production et à la consommation.....	p.77
3.6 Remise en question de la science et du progrès technique : vers une nouvelle théorie critique de l'émancipation.....	p.81
 Chapitre 4. La pérennité des thèses de l'École de Francfort et son application à la réalité sociale du XXIème siècle : la télé réalité.	
Introduction.....	p.86
4.1 La télé réalité et la pertinence de la thèse de l'industrie culturelle.....	p.87
 Conclusion du mémoire.....	 p.100
 Bibliographie.....	 p.107

Introduction du mémoire

Plusieurs auteurs contemporains s'entendent pour dire que nous sommes aujourd'hui engagés dans une crise de la culture à travers laquelle l'art, notamment, aurait perdu sa portée politique et philosophique pour n'être plus qu'un simple objet de loisir ou de consommation. En effet, comme le souligne Marie-Andrée Ricard, lorsqu'elle fait référence à la pensée d'Adorno, « *il est devenu évident que tout ce qui concerne l'art, tant en lui-même que dans sa relation au tout, ne va plus de soi, pas même son droit à l'existence* ». ¹ Ensuite, d'après Jean Baudrillard, la culture n'est plus produite pour durer : dans sa réalité, de par son mode de production, elle est soumise à la même vocation d'actualité que les biens matériels. Elle semble, selon lui, devenir aussi éphémère que l'obsolescence des objets de consommation de la société capitaliste avancée. Il en est ainsi de notre appréhension de la thèse de l'industrie culturelle telle qu'élaborée par les théoriciens critiques de l'École de Francfort qui constituera la base de notre réflexion. Dans le contexte de cette crise de la culture, la thèse de l'industrie culturelle élaborée par les fondateurs de l'École de Francfort est, selon nous, toujours porteuse d'une explication pertinente et probante de l'impact qu'a eu et que continue à avoir l'industrie culturelle sur la culture de masse et sur la marchandisation de cette dernière. Cette thèse nous offre aussi plusieurs pistes de réflexion prometteuses sur tout ce qui concerne les enjeux relatifs aux produits culturels et aux œuvres d'art dans le nouveau contexte de la reproductibilité technique. Ainsi, la thèse de l'industrie culturelle formulée principalement par Max Horkheimer et Théodore Adorno reste, selon nous, toujours

¹ Ricard, Marie-Andrée, « Mimésis et vérité dans l'esthétique d'Adorno », Laval théologique et philosophique, vol. 52, n° 2, 1996, p. 445

pertinente autant dans sa portée critique et philosophique que dans sa capacité de nous fournir un cadre théorique permettant la compréhension des enjeux qui relèvent du domaine des arts et de la culture dans notre contexte social actuel guidé avant tout par l'industrialisation avancée. En effet, la thèse francfortienne de l'industrie culturelle invite à la remise en question autant des biens fondés et des implications de la culture de masse que de la capacité des individus à atteindre les idéaux de liberté, d'autonomie et d'émancipation visés par l'*Aufklärung* qui, selon les théoriciens de l'École de Francfort, n'ont malheureusement jamais été ni réalisés ni atteints. À cet égard, rappelons-nous que la théorie critique a toujours refusé d'associer le développement de la Raison au progrès technique et scientifique. Dans cette optique, nous voulons souligner aussi que notre démarche se place à l'intérieur d'une perspective qui met le concept de critique et l'approche dialectique au centre de sa finalité. Plusieurs penseurs continuent à suivre cette démarche qui contribue à inspirer le travail de nombreux auteurs contemporains. C'est en rapport avec cette volonté émise par les théoriciens critiques, de démystifier l'idée du progrès scientifique et de remettre en question les impacts sociaux de l'industrie culturelle, qu'il devient tout à fait essentiel, selon nous, de réactualiser et de revisiter régulièrement cette thèse et le cadre conceptuel qui lui est rattaché afin de l'appliquer au contexte d'aujourd'hui. Notre compréhension de la thèse de l'industrie culturelle dans sa formulation initiale, c'est-à-dire la critique systématique et constante de la société industrielle avancée en plein processus de liquidation de l'art et de la culture, doit être également un objectif à poursuivre car, comme nous allons le constater tout au long de notre recherche, elle met en jeu

notre conception de la liberté. Aussi, il faut se rappeler que, pour les précurseurs de la théorie critique, cette démarche vise aussi la remise en question de l'autoritarisme et de ses racines et expressions socioculturelles.

Les objectifs de notre mémoire seront donc doubles : premièrement, nous allons tenter de replacer la thèse de l'industrie culturelle dans son contexte philosophique, politique et culturel d'origine. Deuxièmement, par l'entremise d'une réflexion critique approfondie, nous tenterons de souligner la pertinence de cette thèse en ce qui a trait à l'appréhension de la réalité sociale actuelle, et ce, à l'aide d'exemples contemporains, notamment celui du phénomène social de la télé réalité. Ainsi, la thèse de l'industrie culturelle, formulée par Horkheimer et Adorno est, selon nous, toujours pertinente autant dans sa portée critique et philosophique que dans sa capacité de nous fournir une explication intéressante des enjeux actuels qui touchent le domaine des arts et de la culture dans un contexte social façonné de plus en plus par les nouvelles technologies.

Étant donné que ce mémoire est avant tout de nature théorique, nous avons procédé à l'identification, à la lecture et à l'analyse critique des plus importants ouvrages produits par les fondateurs de l'École de Francfort qui ont traité de l'industrie culturelle. Notre attention s'est ensuite tournée vers d'autres ouvrages d'auteurs plus contemporains, et ce, afin d'illustrer la continuité et la pertinence sociologique des thèses émises sur le sujet qui nous intéresse par les théoriciens critiques. Nous avons donc recentré la thèse de l'industrie culturelle dans son intentionnalité épistémologique première, soit celle d'une critique adressée à la

société industrielle avancée. La démarche théorique que nous avons retenue a eu aussi comme but de rappeler l'importance de cette notion qui a été, à notre avis, mal comprise, surtout par les tenants d'un scientisme positiviste réducteur. Comme le souligne si bien Martin Jay dans son ouvrage *l'Imagination dialectique*, la réduction de la thèse de l'industrie culturelle qui se trouve au centre des critiques émises par l'École de Francfort traduit peut-être « *cette inquiétante et mystérieuse capacité qu'a notre culture de résorber et dénaturer l'action de ses opposants, même les plus intransigeants, [mais aussi les plus dévoués à la pensée éclairée]* ». ²

Pour ce qui est de la structure interne de notre recherche, le premier chapitre du mémoire sera consacré à la mise en évidence et à l'analyse de la théorie critique, aussi bien comme fondement historique et philosophique de l'École de Francfort que comme point de départ de la thèse de l'industrie culturelle. L'importance que nous allons accorder à la théorie critique est basée aussi sur l'utilisation que nous en ferons tout au long du mémoire. Dans ce chapitre, nous mettrons en lumière ses racines philosophiques, en particulier la dialectique hégélienne et la pensée marxiste, puis nous en suivrons l'évolution jusqu'au développement du concept de dialectique négative élaboré par Theodore Adorno. Dans cette même ligne de pensée, nous allons mettre en évidence comment l'importance accordée à la culture par les fondateurs de l'École de Francfort aura permis le dépassement de leur origines intellectuelles marxistes et hégéliennes, contribuant ainsi à la mise en place des bases théoriques de la thèse de l'industrie culturelle. Dans cette première partie

² Jay, Martin, *L'imagination dialectique : L'école de Francfort 1923-1950*, Payot critique de la politique, New York, 1977 p.11

du mémoire, nous allons nous pencher également sur les grandes critiques que l'École de Francfort va adresser à la philosophie moderne et à la science positiviste. Nous mettrons ensuite en évidence comment, entre autres choses, l'idée de la domination de la nature et la critique de l'*Aufklärung* ont contribué à forger la posture sociologique et philosophique des théoriciens de l'École de Francfort, ainsi que sa résonance dans la notion d'industrie culturelle.

Dans notre second chapitre, nous allons accorder une place centrale à la pensée d'Adorno, en nous penchant plus spécifiquement sur l'impact philosophique qu'a eu son concept de dialectique négative. Nous nous attarderons ainsi sur la collaboration intellectuelle d'Adorno avec Walter Benjamin. Aussi, nous porterons une attention toute particulière à leurs échanges et à leurs réflexions communes sur le thème de la reproductibilité technique des œuvres d'art. Nous terminerons cette partie en analysant, à l'aide de la théorie critique, l'impact que peut avoir la production industrielle de biens culturels sur la crise de la rationalité de nos systèmes.

Enfin, les troisième et quatrième chapitres du mémoire, tout en revisitant certains éléments pertinents de la dialectique négative, vont être respectivement basés sur l'établissement de certains rapprochements entre les champs d'études spécifiques de l'autorité, du nazisme et de l'antisémitisme. Pour l'École Francfort, ces sujets de réflexion, en s'articulant avec leurs études sur l'autorité, confèrent indirectement un certain fondement empirique à la thèse de l'industrie culturelle en raison de la démarche employée dans l'œuvre intitulée : *La personnalité autoritaire*.

Dans cette partie, nous soulignerons, du moins sommairement, dans quelle mesure, dans le contexte de l'Allemagne nazie, les origines juives des membres de l'École de Francfort et leur exil ont pu influencer leur posture intellectuelle, surtout celles qui portent sur le caractère divertissant qui était inhérent à l'industrie culturelle de leur temps. Ces rapprochements se feront dans le but de mettre en valeur le processus sous-jacent au fascisme dans ses formes, disons radiodiffusées et publicitaires, pour ainsi voir comment « *l'industrie culturelle a tendance à incarner des déclarations faisant autorité et à apparaître ainsi comme le prophète [le nouveau Führer] de l'ordre existant* ». ³ Il s'agira donc de démontrer dans quelle mesure la thèse de l'industrie culturelle suppose que nous sommes encore aujourd'hui exposés à des formes renouvelées de totalitarisme. C'est également au travers de ces deux derniers chapitres, et plus spécifiquement à l'intérieur du quatrième chapitre, que nous effectuerons une réflexion critique et analytique sur la thèse de l'industrie culturelle à partir de certaines de ses expressions actuelles. Pour ce faire, nous avons choisi de nous pencher sur le phénomène contemporain de la télé réalité. Ainsi, nous croyons que la télé réalité, et la façon à travers laquelle elle s'est imposée par l'intermédiaire de la culture de masse, est un exemple fort représentatif de la manière dont l'industrie culturelle a poursuivi sa progression jusqu'à nos jours, en s'adaptant au contexte social actuel. Comme nous allons le constater dans le quatrième chapitre de notre mémoire, le phénomène de la télé réalité permet d'illustrer, de façon convaincante, la dégradation de la raison et la répétition des prescriptions stylisées propres à l'industrie culturelle.

³ Horkheimer, Max, Adorno, Théodore W., *La dialectique de la Raison*, tel Gallimard, Amsterdam, 1947, pp.148

En guise de conclusion, nous insisterons sur la mise en valeur de la pertinence de la thèse de l'industrie culturelle pour la pensée sociale contemporaine, tout en suggérant certaines pistes de réflexion pour des études ultérieures.

Chapitre I. La théorie critique: la généalogie de la thèse de l'industrie culturelle

D'emblée, nous désirons rappeler que notre analyse de la théorie critique se fera dans le but d'illustrer l'idée qu'à travers la thèse de l'industrie culturelle s'exprime un des vecteurs théoriques centraux de l'École de Francfort. Par conséquent, nous allons, pour l'essentiel, en faire l'analyse afin de réaliser notre objectif de recherche qui consiste, dans un premier temps, à comprendre les fondements philosophiques et théoriques qui sous-tendent la thèse francfortienne de l'industrie culturelle. Compte tenu des contraintes logistiques relatives à ce mémoire, il est évident qu'il ne nous sera pas possible de rendre compte de l'ensemble des éléments qui composent et qui définissent la théorie critique. Notre but, pour ce premier chapitre, sera donc de cerner et d'explorer les points tournants dans l'évolution de la théorie critique qui ont eu, selon nous, un impact significatif sur l'émergence de la thèse de l'industrie culturelle telle qu'elle nous a été proposée originalement par Max Horkheimer et Théodore Adorno dans le cadre de leur œuvre intitulé : *La dialectique de la Raison*. Plus spécifiquement, la théorie critique constituera le point de départ de notre compréhension de la thèse de l'industrie culturelle. C'est donc pour cette raison que ce premier chapitre y accordera une importance centrale.

1.1 Les racines philosophiques et historiques de la théorie critique : l'héritage hégélien

L'École de Francfort voit le jour le 03 février 1923 en Allemagne sous le nom d'*Institut für Sozialforschung*. Comme le souligne Martin Jay dans son excellent

ouvrage : *L'imagination dialectique*, les membres de l'École de Francfort eurent la chance d'avoir acquis une formation intellectuelle classique très vaste qui allait bien au-delà de la théorie marxiste. En effet, la théorie critique tire en partie ses racines philosophiques dans la philosophie hégélienne.⁴ Ainsi, comme l'indique Martin Jay dans son ouvrage précité, c'est autour de 1840, « *que les successeurs de Hegel commencèrent à appliquer ses conceptions philosophiques aux phénomènes sociaux et politiques de l'Allemagne, engagée à l'époque dans un processus de modernisation accélérée* ». ⁵ C'est aussi dans cette période, rappelons-le, que va apparaître une partie significative de l'œuvre monumentale de Karl Marx. C'est en effet au cours de cette période charnière que le père du matérialisme historique rédigera ses plus célèbres œuvres, notamment *L'idéologie allemande* en 1845, *Misère de la philosophie* en 1847 ainsi que le célèbre *Manifeste du parti communiste*, écrit en collaboration avec Friedrich Engels en 1848. Il est important de souligner ici que, malgré les distances que la théorie critique va prendre à un certain moment avec la philosophie hégélienne, sa position ne se séparera jamais complètement de l'œuvre de Hegel. Ceci découle en partie de l'importance centrale que l'École de Francfort accorde à la notion de dialectique, et ce, à travers toutes les étapes de son évolution. Malgré certaines oppositions marquées entre elle et la pensée d'Hegel⁶, la théorie critique va toutefois toujours reconnaître l'importance de la contribution de cette pensée à la philosophie contemporaine. Dans ce même ordre d'idées, Martin Jay souligne que la conception hégélienne de l'identité du sujet et de l'objet, du particulier et de

⁴Jay, Martin, *L'imagination dialectique : L'école de Francfort 1923-1950*, Payot critique de la politique, New York, 1977 pp.17, pp.15

⁵ Ibid.4 pp.17

⁶ De manière centrale, la dialectique négative constitue une part importante des divergences qui vont s'établir entre la théorie critique de l'École de Francfort et la philosophie Hegel.

l'universel, et de l'essence et de l'apparence joua un rôle déterminant dans la genèse de la théorie critique de *l'Institut für Sozialforschung*. Il nous dira que « [...] pour la première génération des théoriciens critiques des années 1840-1850 [c'est-à-dire, antérieures à la formation de l'École de Francfort], il s'agissait de faire une critique immanente de la société fondée sur l'existence d'un sujet historique réel. Lors de sa renaissance au XXe siècle, la théorie critique eut par la force des choses un caractère de plus en plus transcendant, étant donné l'effacement graduel de la classe ouvrière révolutionnaire ».⁷ Précisons à ce sujet que la critique de la reconnaissance d'un « sujet historique réel»,⁸ constitue l'un des points de rupture entre la théorie critique de l'École de Francfort et la pensée hégélienne. En contrepartie, il est essentiel de rappeler que même dans la pensée de Théodore Adorno, au moment où il produira sa thèse de la dialectique négative, jamais l'importance des principes philosophiques de Hegel ne sera totalement remise en question. Elle sera toujours considérée comme une des bases philosophiques de la théorie critique. D'un point de vue phénoménologique, par exemple Martin Jay nous apprendra que la pensée hégélienne alimentera largement la conception à l'égard de l'histoire et de la nature de la philosophie que l'École de Francfort privilégiera tout au long de son évolution. En effet, comme nous le verrons plus loin, la dialectique négative adornienne utilise la dialectique hégélienne comme un de ses points d'appui analytiques. Sans elle, elle n'aurait pu exister d'un point de vue critique. D'ailleurs, au moment où Adorno rédigera son œuvre sur la dialectique négative, il prendra le soin de souligner que,

⁷ Jay, Martin, *L'imagination dialectique : L'école de Francfort 1923-1950*, Payot critique de la politique, New York, 1977 pp. 59

⁸ *Ibid.*, pp. 62

selon lui, « *Hegel avait rendu à la philosophie le droit et la capacité de penser le contenu au lieu de se repaître de l'analyse de formes de la connaissance vides et, au sens emphatique, nulles. La philosophie contemporaine retombe [...] dans l'arbitraire [souligne Adorno], cet indifférent contre lequel Hegel s'était élevé* ». ⁹ Donc, afin de résumer ce point d'une façon succincte, la part centrale que la théorie critique va hériter d' Hegel reste indubitablement celle de la dialectique.

1.2 La part du marxisme

Si la philosophie hégélienne va constituer une base fondamentale pour la théorie critique, il est essentiel de rappeler également ici que le rapport intellectuel que les membres de l'École de Francfort, en particulier Max Horkheimer, vont entretenir avec le marxisme est également d'une importance capitale. C'est ce rapport avec la théorie marxiste qui, selon nous, va influencer en partie l'élaboration de la thèse de l'industrie culturelle. D'abord, à cause de l'influence qu'a eue sur le groupe l'économiste Karl Grünberg, premier directeur de l'Institut, et qui était, comme le remarque Martin Jay, ouvertement marxiste. *L'Institut für Sozialforschung* va rester ainsi, dans sa première phase de développement, très proche de la perspective marxiste. En effet, d'après Martin Jay, à cette époque, l'Institut va se consacrer avant tout à l'analyse des phénomènes sociaux qui s'inscrivent dans les paramètres classiques de l'analyse marxiste tels que l'histoire du mouvement ouvrier, l'analyse de la théorie économique, etc. Plus tard, Horkheimer et, de manière différente, Adorno (avec la dialectique négative) vont critiquer cette

⁹ Adorno, *Dialectique négative* (1966), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2003, pp. 16.

théorie. Cette critique sera basée sur la réalisation que le marxisme avait relégué la superstructure à un phénomène de deuxième ordre, alors que pour eux l'importance de la superstructure, et donc de la culture pour la compréhension des phénomènes sociaux, devenait de plus en plus évidente et centrale. À partir de cette réalisation, ils vont entamer une remise en question radicale de l'économisme inhérent à la théorie marxiste de leur époque qui, selon eux et selon nombreux autres théoriciens de la superstructure, avait expliqué la formation de la société en la ramenant, avant toute chose, à son infrastructure économique. L'État, les idéologies, la culture, le juridique et le politique (soit la superstructure) étaient, pour la théorie marxiste, déterminés en dernière instance par la dimension économique (soit l'infrastructure). La théorie critique propose d'aller plus loin. En effet, d'après les théoriciens critiques de l'École de Francfort, les phénomènes sociaux et les transformations sociales ne peuvent pas être réduits au seul primat de l'économie. En d'autres termes, et comme nous le verrons avec la critique avancée par Horkheimer à ce sujet, selon les fondateurs de l'École de Francfort, l'analyse des phénomènes sociaux doit rendre compte de l'ensemble des dimensions du social qui ne sont pas seulement économiques, mais aussi culturelles, psychologiques, idéologiques, politiques, artistiques, etc. C'est donc dans cette optique que la culture va devenir une dimension incontournable pour la théorie critique. Parallèlement, dans son essai sur l'École de Francfort, Jean-Marie Vincent nous rappelle que « *le marxisme théorique tel qu'il s'était développé à la fin du XIXe et au début du XXe siècle en Allemagne, apparaissait aux yeux de ses propres partisans comme l'expression d'une théorie scientifique quasi achevée. On attendait de lui la formulation des lois du*

développement social, comme on attendait des sciences du monde physique la formulation des lois du mouvement de la matière ». ¹⁰ Selon Vincent, le matérialisme historique, de même que la théorie économique développée dans *le Capital*, semblaient être, aux yeux de plusieurs intellectuels en Allemagne et ailleurs en Europe, comme étant la découverte de la loi de l'évolution générale de l'humanité. Cette approche était considérée dans certains milieux intellectuels européens de l'époque comme étant la seule perspective théorique ayant le potentiel de prédire avec une précision «scientifique» à la fois la Révolution à venir et le stade final dans l'histoire de l'humanité.

Il faudra attendre la fin du mandat de Grünberg en 1929 et la prise en charge de la direction de l'Institut par Horkheimer en 1930, pour que l'Institut se détache graduellement de la théorie marxiste afin de forger les bases de la nouvelle théorie critique proposée par Horkheimer et ses collègues. Ainsi, comme l'écrit Martin Jay, ce n'est qu'au moment où la rupture avec le marxisme orthodoxe aura lieu que commence à émerger la nouvelle approche théorique forgée par l'École de Francfort. À cet égard, comme le dit Jay, « *l'une des caractéristiques essentielles de la théorie critique fut son refus de considérer le marxisme comme un système clos de vérités admises une fois pour toutes. En même temps que change la réalité sociale concrète, disaient Horkheimer et ses collègues, il faut que changent aussi les constructions théoriques élaborées pour les interpréter* ». ¹¹ En effet, comme le soulèvera Max Horkheimer lorsqu'il rédigera un de ses essais sur l'idéologie paru

¹⁰ Vincent, Jean-Marie, *La Théorie critique de l'École de Francfort*, éditions Galilée, 1976 pp.31

¹¹ *Ibid.* pp.65

dans *Théorie critique*, l'un des problèmes centraux, concernant la foi excessive qu'ont placée certains intellectuels de leur temps dans la théorie marxiste de la société, réside, selon lui, dans le fait qu'« *en intégrant les doctrines de Karl Marx aux sciences humaines contemporaines, on a inversé le sens de leurs concepts fondamentaux. Leur contribution devait consister essentiellement dans l'explication unitaire des mouvements sociaux, à partir des rapports de classe conditionnés par le développement économique [...]* ». ¹² Max Horkheimer poursuivra cette réflexion en rajoutant que « *le projet de sa science [, celle de Marx,] n'était pas la connaissance d'une totalité ou d'une vérité totale et absolue, mais la transformation de conditions sociales déterminées* ». ¹³ Toujours selon Horkheimer, même le concept d'infrastructure ne pouvait prétendre avoir une portée intemporelle : « *pour Horkheimer, l'infrastructure était une situation historique et non un principe et par conséquent, elle changerait avec le temps* ». ¹⁴ Le but derrière les préoccupations relatives aux problèmes que posait la théorie marxiste était, pour les membres de l'Institut, d'arriver à remonter aux origines hégélienne et dialectique de l'œuvre de Marx. Ainsi, ils vont s'interroger de plus en plus sur la distance entre la pensée dialectique hégélienne et, comme le rappelle Martin Jay : « *le matérialisme passif des théoriciens de la deuxième internationale* » ¹⁵. Dans un deuxième temps, Jay nous dit

¹² Horkheimer, Max, « un nouveau concept d'idéologie ? » dans, *Théorie critique*, Payot, 1930 pp.33

¹³ *Ibid.* pp.33 En effet, selon Marx, les philosophes n'avaient jusqu'à présent réussi qu'à interpréter le monde : ils devaient maintenant réunir leurs efforts afin de le changer.

¹⁴ Jay, Martin, *L'imagination dialectique : L'école de Francfort 1923-1950*, Payot critique de la politique, New York, 1977, pp.72

¹⁵ Selon J. M. Vincent, la jeune Union soviétique dans laquelle beaucoup plaçaient leurs espoirs, et des espoirs d'autant plus démesurés que la réalité dans les pays capitalistes était décevante, suscite bien des interrogations chez les plus lucides. Max Horkheimer, souligne l'auteur, fait partie de ceux-là, et dans ce domaine comme dans d'autres, il se donne pour tâche de combattre les illusions, les pensées qui se prennent trop vite pour des réalités. (Vincent : 1976, pp.60)

que « *les membres de l'École de Francfort cherchaient l'union de la philosophie et de l'analyse sociale. Ils s'attachaient également à la méthode dialectique élaborée par Hegel et essayaient, comme leurs prédécesseurs, de la retourner en un sens matérialiste* ». ¹⁶

1.3 Le période postmarxiste et le contexte d'émergence de la thèse de l'industrie culturelle

Comme on l'a vu plus-haut, si l'Institut va demeurer très proche du marxisme, à l'époque que Martin Jay qualifiera de « l'ère Grünberg », l'arrivée de Max Horkheimer à sa direction constitue un moment essentiel pour le développement aussi bien de la théorie critique que de la thèse de l'industrie culturelle. Nous pouvons donc avancer que c'est à partir de ce moment que la théorie critique va subir les transformations théorico-philosophiques importantes qui vont contribuer à la cristallisation de la spécificité de ses prises de position théoriques, et conséquemment à l'émergence de la thèse de l'industrie culturelle. Par rapport à ce sujet, Jay avance que « *si l'on peut dire que les premières années de l'histoire de l'Institut furent essentiellement consacrées à l'analyse de l'infrastructure socio-économique de la société bourgeoise, c'est celle de la superstructure culturelle qui l'emporta après 1930* ». ¹⁷ Ce changement de perspective, qui a pour objet le déplacement du centre de gravité théorique de l'infrastructure à la superstructure, constitue, à notre avis, un moment fort de la genèse de la théorie critique. Ce changement relève aussi de l'émergence d'une nouvelle approche que Jean-Marc Durand-Gasselin qualifie de « marxisme esthétique ». Selon cet auteur, « *la notion de*

¹⁶ Jay, Martin, *L'imagination dialectique : L'école de Francfort 1923-1950*, Payot critique de la politique, New York, 1977, pp.37

¹⁷ *Ibid.*15, pp.38

*marxisme esthétique signifie donc que la question de l'aliénation culturelle est thématifiée de manière plus centrale que celle de l'exploitation dans ses dimensions économiques et institutionnelles. [En soit,] les mécanismes économiques et institutionnels passent à l'arrière-plan et sont présupposés ».*¹⁸ Soulignons à cet égard ce qu'écrira Max Horkheimer au moment où il défendra cette position dans une de ces œuvres majeures intitulée: *Théorie traditionnelle et théorie critique*. Pour lui, « *le comportement des hommes à une époque donnée ne peut pas s'expliquer seulement par des faits économiques qui se sont produits à l'époque immédiatement précédente [comme le suggérait le marxisme orthodoxe]. Le processus de production influe sur les hommes, [écrit-il] non seulement sous sa forme actuelle et non médiatisée, telle qu'ils peuvent l'éprouver dans leur travail, mais aussi de la manière dont il est absorbé dans des institutions relativement solides, c'est-à-dire qui ne se transforment que lentement, comme la famille, l'école, l'Église, les institutions artistiques, etc. ».*¹⁹ De cette façon, selon Horkheimer, « [...] *la dichotomie infrastructure/superstructure, malgré sa pertinence quant à la description d'un certain moment de l'histoire bourgeoise, ne sera pas éternellement valable. Dans la société à venir [souligne-t-il,] ces deux sphères sauront s'intégrer de façon salutaire ».*²⁰ De manière générale, nous pouvons affirmer, comme le souligne Jean-Marc Durand Gassel, qu'en fin de compte « *c'est la critique de l'économie politique de Marx qui permet d'exemplifier l'ensemble des rôles que Horkheimer assigne à la théorie critique : [selon Horkheimer,] les catégories créées par Marx : classe, exploitation, plus-value, profit,*

¹⁸ Durand-Gassel, Jean-Marc, *L'École de Francfort*, tel Gallimard, Paris, 2012 pp.92

¹⁹ Horkheimer, Max, *Théorie traditionnelle et théorie critique*, tel Gallimard, Paris, 1970 pp.27

²⁰ *Ibid.* pp.43

paupérisation, effondrement, sont des facteurs d'un ensemble conceptuel dont le sens ne doit pas être recherché dans la reproduction de la société telle qu'elle est, mais au contraire dans la modification de ce qu'elle a d'aberrant ». ²¹ Il est évident qu'au sein de la théorie critique, la culture va jouer un rôle de premier plan que ce soit dans l'explication du maintien des formes de domination sociales et économiques ou au contraire, dans le processus qui conduit à son effondrement. Formulé autrement, la pensée marxiste, qui initialement prévoit que la déprivatisation des moyens de production assurera les changements automatiques de la superstructure, est critiquée largement par Horkheimer. L'auteur explique ce point de vue en affirmant que « *le passage à un mode de production nouveau est habituellement d'abord freiné par des facteurs culturels qui dépendent du mode ancien, de sorte qu'il est précédé de luttes d'ordre intellectuel* ». ²² C'est entre autres pour cette raison que Max Horkheimer va de plus en plus réserver une place d'importance dans ses écrits à la psychanalyse et à la psychologie sociale. Ainsi, nous dit-il : « *pour en arriver à comprendre pourquoi une société fonctionne d'une certaine manière, pourquoi elle reste stable ou se défait, il faut reconnaître [la] disposition psychique [des individus] à l'intérieur des divers groupes sociaux, il faut savoir comment leur caractère s'est formé en liaison avec toutes les forces formatrices de la culture de l'époque* ». ²³ Comme nous allons le constater plus loin lors de notre analyse de la thèse de l'industrie culturelle, l'on va s'intéresser également au processus par lequel « *l'intellectualisation forcée*

²¹ Durand-Gasselin, Jean-Marc, L'École de Francfort, tel Gallimard, Paris, 2012 pp.92

²² Horkheimer, Max, Théorie traditionnelle et théorie critique, tel Gallimard, Paris, 1970 pp.250

²³ *Ibid.* pp.237

du divertissement »²⁴ et la culture de masse, en lien surtout à cette époque avec le cinéma, entraînent, selon Horkheimer et Adorno, des états d'aliénation nouveaux et inédits dans les sociétés occidentales modernes. Comme nos auteurs l'écriront dans *La dialectique de la Raison*, « *la soumission aveugle et servile, qui vient sur le plan subjectif, de l'inertie psychique et de l'incapacité de prendre une décision personnelle, et qui constitue objectivement à faire durer des états de répression et d'humiliation [...]* »²⁵ devient un aspect dans l'analyse sociale qui vaut la peine, selon la théorie critique, d'explorer en tant qu'explication d'une situation historique concrète. Conjointement, il est évident que l'importance de la psychanalyse et de la psychologie sociale, dans l'explication des phénomènes sociaux et culturels, traduit également l'insistance accordée à l'interdisciplinarité de la connaissance qui est aussi, soulignons-le, une des caractéristiques fondamentales de la théorie critique. De manière générale, nous pouvons déjà anticiper comment l'interdisciplinarité qui va caractériser les recherches et les réflexions des théoriciens critiques, surtout de celles qu'ils effectuent au sujet des arts et de la culture, va jouer un rôle important sur la portée globale de la thèse de l'industrie culturelle.

²⁴ Dans *La dialectique de la Raison*, Horkheimer et Adorno expliquent que « *la fusion actuelle de la culture et du divertissement n'entraîne pas seulement une dépravation de la culture, mais aussi une intellectualisation forcée du divertissement. La raison en est d'abord que l'on n'a accès qu'à ses reproductions que sont le cinéma, la radio. À l'époque de l'expansion libérale, le divertissement se nourrissait d'une foi intacte dans l'avenir : les choses resteraient en état, tout en s'améliorant cependant. De nos jours, cette foi est encore plus intellectualisée; elle devient si subtile qu'elle perd de vue tout objectif et n'est plus que ce fond doré de lanterne magique projeté derrière la réalité. Elle se compose de la signification particulière dont le spectacle- en parfait parallélisme avec la vie- investit une fois de plus le beau garçon, l'ingénieur, la jeune fille dynamique, l'homme sans scrupule présenté comme un homme de caractère, et, pour finir, les autos et les cigarettes, même lorsque l'amusement ne rapporte guère aux producteurs, mais uniquement au système dans son ensemble* » (Horkheimer & Adorno : 1947, pp.134)

²⁵ *Ibid.* pp.256

1.4 Les caractéristiques philosophico-politiques fondamentales de la théorie critique

Selon Martin Jay, « au cœur de la théorie critique se retrouve une véritable aversion pour tout système philosophique fermé. [...] À l'encontre de la philosophie allemande [...], la théorie critique garde un caractère essentiellement ouvert. [C'est-à-dire, qu'elle] s'élabore au travers d'une série de critiques d'autres penseurs et d'autres traditions philosophiques. [Plus précisément, elle] se développa donc au travers d'une série de dialogues et sa genèse fut tout aussi dialectique que la méthode qu'elle prétendait appliquer aux phénomènes sociaux [et donc inclusivement ceux qui se réfèrent à la thèse de l'industrie culturelle d'Horkheimer et d'Adorno]». ²⁶ Toujours en nous référant à l'analyse de Jay, la théorie critique peut être comprise, d'après lui, comme un « système [de pensée philosophique] qui accepte tous les points de vue opposés en tant que parties de la vérité totale [...] ». ²⁷ Cette différence majeure qui éloignera la théorie critique des formes plus traditionnelles de théorisation a su la guider non seulement lors de ses débuts, mais tout au long de son évolution. Elle lui a permis de donner forme à sa démarche philosophique et explique en grande partie la nature des critiques que ses membres ont faites aussi bien à l'orthodoxie marxiste qu'à la science positiviste de leur époque.

Comme nous l'avons souligné plus haut, le succès de la théorie critique de l'École de Francfort réside en partie dans la méthode dialectique et interdisciplinaire que ses théoriciens utilisent. En effet, selon Jay, les théoriciens critiques, tout en se référant à un vocabulaire commun et à un ensemble de

²⁶ Jay, Martin, *L'imagination dialectique : L'école de Francfort 1923-1950*, Payot critique de la politique, New York, 1977, pp.59

²⁷ *Ibid.*, pp.65

postulats qui sont plus ou moins partagés lors des échanges intellectuels entre les membres, favorisent et célèbrent les différences qui existent entre les approches, les disciplines et les perspectives des membres du groupe. Concurrément, précisons que, dans la théorie critique, la manière d'organiser les concepts et les notions diffère largement de celle qui alimente la science positiviste, comme par exemple les principes de la philosophie cartésienne qui, soulignons-le, « *posent l'hypothèse d'une relation par essence immuable entre le sujet, la théorie et l'objet de la connaissance* »²⁸. En opposition à la théorie traditionnelle et à la science positiviste, la théorie critique qui garde un fondement profondément dialectique se donne un principe de base selon lequel les idées et les concepts qui tendent à expliquer la réalité sociale ne peuvent prétendre transcender les conditions historiques dans lesquelles elles ont vu le jour. Ces mêmes concepts ou ces mêmes théories ne peuvent pas non plus poser comme certitude immuable l'unité qui existe entre la théorie et l'objet de connaissance dans la mesure où, comme le souligne Horkheimer dans son ouvrage : *Théorie traditionnelle et théorie critique*, « *dans la réalité sociale, l'activité de représentation n'est jamais restée ainsi fermée sur elle-même; de tout temps sa fonction a été celle d'un facteur non autonome d'un processus de travail qui se développe selon sa propre tendance* ».²⁹ Autrement dit, pour Horkheimer, l'activité scientifique, dans ce qu'elle a de plus spécifique et dans la manière dont elle s'élabore, doit être comprise et critiquée comme étant le prolongement des intérêts des groupes dominants. D'après Durand-Gassel, plus spécifiquement, pour Horkheimer, « *le modèle théorique parcellaire et homogène*

²⁸ Horkheimer, Max, *Théorie traditionnelle et théorie critique*, tel Gallimard, Paris, 1970 pp.44

²⁹ *Ibid.* 26 pp.44

*correspond à une division du travail scientifique, qui prend elle-même place dans la division globale du travail à l'échelle de l'ensemble de la société ».*³⁰ Évidemment, la méfiance de la théorie critique (surtout telle que définie par Horkheimer) , à l'égard du caractère prétendument universel du mode de connaissance scientifique associable au mode de production capitaliste, ne peut que nous laisser entrevoir la prise de position de la théorie critique face à la prétention d'objectivité qui existe aussi bien dans la théorie traditionnelle que dans les sciences empiriques. Ainsi, selon Horkheimer, *« il n'existe pas de théorie de la société qui n'implique –y compris celle des sociologues généralisants – des intérêts politiques, et dont la valeur de vérité pourrait être jugée dans une attitude de réflexion prétendument neutre et non pas dans un effort de pensée et d'action en retour, intégré précisément dans une activité historique concrète ».*³¹ Toujours au sujet de la distinction établie entre la théorie traditionnelle et la théorie critique, Martin Jay soulignera que, pour Horkheimer, *« l'objectif de la théorie traditionnelle a toujours été de formuler des principes généraux et cohérents permettant de décrire le monde indépendamment de la méthode employée pour les établir : la déduction dans la théorie cartésienne, l'induction, comme dans l'œuvre de John Stuart Mill, ou la méthode phénoménologique dans la philosophie de Husserl. Même la science anglo-saxonne férue d'empirisme et d'expérimentation, cherchait à vérifier des propositions d'ordre général. Le but de la recherche traditionnelle, écrira Horkheimer, était la connaissance pure, au détriment de l'action ».*³² En revanche, comme on l'a soulevé plus haut, la théorie critique se distingue de

³⁰ Durand-Gasselin, Jean-Marc, L'École de Francfort, tel Gallimard, Paris, 2012 pp.82

³¹ Horkheimer, Max, Théorie traditionnelle et théorie critique, tel Gallimard, Paris, 1970 pp.57

³² *Ibid.*31, pp.60

la théorie traditionnelle à plusieurs égards. En toute première instance, selon Martin Jay, la théorie critique refuse tout fétichisme de la connaissance. Elle nie catégoriquement que l'on puisse considérer la connaissance indépendamment de l'action.³³ Pour elle, poursuit-il, une recherche désintéressée n'est possible et envisageable qu'à partir du moment où l'être humain sera autonome. Ce qui, par conséquent, n'est pas chose faite puisque, comme nous allons le constater plus tard dans notre texte, lorsque nous expliciterons la thèse de l'industrie culturelle, l'autonomie véritable de l'homme n'est possible, pour Horkheimer et Adorno, qu'avec l'avènement de la Raison³⁴. En effet, comme le souligne Horkheimer dans son ouvrage célèbre : *l'Éclipse de la Raison*, « *la raison n'a jamais réellement dirigé la réalité sociale, mais aujourd'hui [et en particulier dans le contexte de l'industrie culturelle,] la raison a été si complètement purgée de toute espèce de tendance ou préférence spécifique qu'elle a même, en fin de compte, renoncé à la tâche de juger les actions et le mode de vie de l'homme* ». ³⁵ À l'instar de ceci, pour les membres de l'Institut, les sociétés industrielles avancées sont marquées par une forme de raison instrumentalisée et pragmatique.

³³ Jay, Martin, *L'imagination dialectique : L'école de Francfort 1923-1950*, Payot critique de la politique, New York, 1977 pp.109

³⁴ Dans son œuvre *l'Éclipse de la Raison*, Max Horkheimer souligne que « *le Moyen Âge avait rapporté l'ordre du monde à un décret divin ce qui lui donnait un sens. Dans les temps modernes, toute les situations réelles n'apparaissent que comme des données de fait, qui n'ont pas de signification, et qu'il faut donc prendre telles quelles* » (Horkheimer : 1974 pp.265). C'est dans cette logique qu'il faut comprendre la conception de la théorie critique se fait de la Raison comme vecteur d'émancipation de l'homme. Selon la théorie critique, et comme nous allons le constater, la Raison ne s'est jamais véritablement réalisée. Même sous le développement de la science et de l'empirisme, la Raison ne s'est orientée pour ces auteurs, que vers une forme instrumentalisée. Fondamentalement pour la théorie critique, l'imagination et la créativité (qui sont des éléments essentiels au développement de la Raison) se sont atrophiées au procès du développement de la raison instrumentale, qui poursuit sa progression notamment au travers de l'interrelation entre la science empirique et le capitalisme.

³⁵ Horkheimer, Max, *Éclipse de la Raison*, Payot critique de la politique, Paris, 1974 pp.19

1.5 La notion de raison instrumentale et la place philosophico-politique qu'elle occupe au sein de la Théorie critique

Avant d'aller plus loin dans notre analyse, nous voulons d'emblée tenter de définir ce que les théoriciens critiques entendent par « raison instrumentale ». La raison instrumentale, telle que la définissent Horkheimer et Adorno, renvoie à une forme de raison qui est par essence non émancipatrice. Elle tend à désigner, entre autres choses, la manière dont la science positiviste (en tant que mode de connaissance qui n'a rien d'une activité isolée) ne peut être perçue indépendamment de l'idéologie dominante, le cas échéant, le mode de production capitaliste. Pour Horkheimer, « *ce n'est pas dans la tête des savants que s'établit la relation entre les hypothèses et les données de fait, mais dans l'industrie. [...]* ».³⁶ Comme Horkheimer le souligne dans son œuvre *l'Éclipse de la Raison*, la raison pragmatique n'est pas quelque chose de nouveau : « *cependant la philosophie sous-jacente, l'idée que la raison, faculté intellectuelle la plus élevée de l'homme, ne se préoccupe que des instruments, voire n'est-elle-même qu'un simple instrument, est aujourd'hui formulée plus clairement et plus généralement acceptée qu'elle ne le fut jamais auparavant. Le principe de domination est devenu l'idole à laquelle tout est sacrifié* ».³⁷ Tout compte fait, pour la théorie critique telle que formulée par Max Horkheimer, « *l'existence de la société a toujours été fondée sur l'oppression pure et simple, soit la résultante mécanique, aveugle, d'un jeu de forces antagonistes, jamais en tout cas elle n'a été le produit de la spontanéité consciente d'individus libres.* [Par

³⁶ *Ibid.*35, pp.240

³⁷ *Ibid.*34, pp.113

conséquent,] *la reconnaissance critique des catégories qui dominent la vie sociale implique en même temps la condamnation de celle-ci* ».³⁸

Reprenons maintenant, de manière énumérative et succincte, les traits caractéristiques qui, selon Durand Gasselin, distinguent la théorie critique de la théorie traditionnelle. Selon cet auteur, la théorie critique « *est postmétaphysique (ses catégories sont historiques et non éternelles), matérialiste (la théorie est le produit de la société et non de l'esprit ou l'homme isolé), interdisciplinaire (et non spécialisée), totalisante (et non parcellisante), critique (et non simplement descriptive), réflexive (elle pense généalogiquement et socialement sa propre production), relationnelle (elle incorpore les résultats théoriques qu'elle critique), intéressée (elle est motivée par l'émancipation) [...]* ».³⁹ La prise en compte de ces mêmes caractéristiques réaffirme également la cohérence qui réside à l'intérieur de la théorie de l'École de Francfort, malgré son caractère inter et pluridisciplinaire. Dans cette même ligne de pensée, Durand-Gasselin poursuit et souligne que « *toutes ces propriétés se comprennent presque les unes par les autres. C'est parce qu'elle congédie le savoir absolu, l'identité du sujet de l'objet qu'elle se doit d'être interdisciplinaire; c'est parce qu'elle met en relation plusieurs disciplines dans leur résultat et leur programme de recherche qu'elle est réflexive et critique; c'est parce qu'elle est intéressée qu'elle est critique, et donc réflexive, et donc totalisante et interdisciplinaire; c'est parce qu'elle se comprend comme inscrite dans l'histoire qu'elle*

³⁸ Horkheimer, Max, *Éclipse de la Raison*, Payot critique de la politique, Paris, 1974 pp.241

³⁹ Durand-Gasselin, Jean-Marc, *L'École de Francfort*, tel Gallimard, Paris, 2012 pp.86

*critique les théories qui dénie cet enracinement, etc. : cette interdépendance signe la consistance théorique de la formule de la théorie critique ».*⁴⁰

C'est donc sous l'égide de Max Horkheimer que le projet des théoriciens de l'École de Francfort (qui consiste, rappelons-le, à penser le changement social et historique en prenant comme point de départ la culture) que va être constitué le premier moment théorique qui explique en partie la nature de la thèse de l'industrie culturelle. Dans un second temps, nous pouvons avancer que c'est également en raison du contexte social dans lequel l'École de Francfort et ses membres travaillent que la thèse de l'industrie culturelle va puiser sa pertinence. Comme le souligne Durand-Gasselin, la période la plus intellectuellement féconde de l'École de Francfort coïncide avec celle de « *la naissance d'une culture de masse liée à la grande industrie, au développement du marketing, aux médias de masse et à la publicité. C'est dans ce contexte global qu'il faut lire la trajectoire généalogique qui va de Benjamin à Adorno, et qu'il faut comprendre leur importance historique décisive, aujourd'hui encore, dans la mesure où nous sommes encore dans un monde de la contradiction sociale, de l'industrie culturelle et de la culture publicitaire* ». ⁴¹

1.6 Théorie critique, théorie esthétique, sociologie de l'art et culture de masse

Abordons maintenant le sujet du développement de la théorie critique dans son rapport avec la naissance de la culture de masse tel que mis en relief par l'École de Francfort. Selon Martin Jay, si les membres de l'Institut refusaient toute

⁴⁰ *Ibid.*39, pp.87

⁴¹ *Ibid.*39, pp.91

fétichisation de l'économie ou de la politique, ils étaient tout aussi réfractaires à l'idée de traiter la culture comme un domaine séparé de la société. Ceci est, selon nous, un point fort important pour la compréhension des objectifs des théoriciens critiques. En effet, nous dit-il, « *les membres de l'Institut critiquèrent inlassablement l'opposition entre culture et existence matérielle, considérées comme des aspects respectivement supérieurs et inférieurs de la condition humaine. L'interaction entre culture et société est telle [selon les théoriciens critiques] que la première ne réussit jamais pleinement à dépasser les insuffisances de la seconde* ». ⁴² Parallèlement à cette idée, il est à noter que d'après l'auteur du livre *l'Imagination dialectique*, la théorie critique rejette également la thèse selon laquelle le phénomène artistique tout comme la création artistique elle-même ne soient que des pures et simples expressions de la créativité individuelle. En fait, il est admis, dans le corpus de la théorie critique, que l'art n'est pas un phénomène marqué par l'autonomie individuelle. Comme nous le verrons plus loin, pour les théoriciens critiques et particulièrement pour Adorno et Benjamin, ce sont les rapports de domination qui existent au sein de la société qui s'expriment et qui vont ressortir à travers l'art. Aux yeux d'Adorno, comme à ceux des autres membres de l'École Francfort, l'art, écrit Martin Jay, est, en quelque sorte, un langage codé qui nous parle des processus qui se développent dans la société et qui doit être défriché au moyen d'une analyse critique. De ce fait, pour la théorie critique, « *le sujet supra-individuel [n'est] pas transcendantal et donc abstrait, mais historique. En un sens, le sujet artistique est social autant qu'individuel. Les œuvres d'art expriment ainsi des tendances sociales*

⁴² Jay, Martin, *L'imagination dialectique : L'école de Francfort 1923-1950*, Payot critique de la politique, New York, 1977 pp.209

*objectives à l'insu de leur créateur. [Par conséquent, et en particulier pour Adorno,] la prétendue liberté créatrice de l'artiste est à bien des égards illusoire ».*⁴³ Concrètement, explique Martin Jay, pour les théoriciens critiques, l'œuvre n'est ni le reflet de l'âme ni l'incarnation des idées platoniciennes. Dans cette même ligne de pensée, il est important de souligner, comme le fait remarquer Jay, que « *si la créativité artistique est limitée par des facteurs sociaux, il en va de même pour l'appréciation subjective de l'art. La notion libérale du goût individuel a été complètement détruite, répètent Adorno et Lowenthal, par la liquidation progressive du sujet autonome ».*⁴⁴ Donc, c'est dans la progression de la raison instrumentale qu'il nous faut regarder la condition par laquelle l'art, qui est enraciné dans un contexte social et historique marqué par l'industrie culturelle, en vient à perdre sa portée critique pour n'être plus qu'un simple instrument qui, comme le souligne Walter Benjamin, se fonde désormais sur la praxis politique. À ce propos et comme l'explique Adorno, « *quoique la spontanéité de la créativité subjective soit un élément nécessaire à l'art authentique, elle ne peut se réaliser qu'en s'objectivant. Et s'objectiver signifie inévitablement utiliser des matériaux déjà sélectionnés par la structure sociale préexistante ».*⁴⁵ Dans les sociétés industrielles avancées, rajoutera Adorno, « *la manipulation des préférences individuelles devient presque complète ».*⁴⁶ Nous pouvons retenir à cet égard que les réflexions sur la dimension artistique occupent une place essentielle non seulement dans le corpus de la théorie critique

⁴³ *Ibid.* 40, pp.209

⁴⁴ *Ibid.* 40, pp.209

⁴⁵ Jay, Martin, *L'imagination dialectique : L'école de Francfort 1923-1950*, Payot critique de la politique, New York, 1977 pp.210

⁴⁶ *Ibid.* 43, pp. 210

de manière générale, mais aussi plus spécifiquement dans les retombées plus pratiques de la thèse de l'industrie culturelle. Conjointement et toujours selon Martin Jay, « *ce qui distingue la sociologie de l'art de l'École de Francfort de celle de ses ancêtres marxistes plus orthodoxes, c'est son refus de réduire les phénomènes culturels à un reflet idéologique des intérêts de classe. Selon Adorno, la tâche de la théorie critique n'est pas tant de rechercher quels sont les groupes d'intérêts particuliers avec lesquels il faut mettre en relation tel ou tel phénomène culturel que de défricher les tendances sociales générales qui s'expriment dans ces phénomènes, et à travers lesquelles se réalisent les intérêts les plus puissants* ». ⁴⁷ C'est donc au travers d'un principe de totalité que va s'exprimer cette réflexion sur l'art et sur la musique. D'autre part, c'est cette tentative d'explication globale que va incarner, en partie, la thèse de l'industrie culturelle. Ainsi, « *le concept de totalité, nous l'avons déjà dit, est l'une des catégories fondamentales de la théorie sociale de l'École de Francfort. Pour l'Institut, une des caractéristiques fondamentales d'une théorie non idéologique est sa capacité d'envisager les corrélations reliant l'histoire passée, les réalités actuelles et les virtualités futures, en précisant toutes les médiations et contradictions* ». ⁴⁸ Ainsi, voici ce que dit Adorno (qui était lui-même compositeur de musique), quand il aborde plus spécifiquement le phénomène de la musique et la capacité d'écoute des masses. Les masses « *ne régressent pas vers une étape antérieure de la création musicale, mais vers un stade infantile dans lequel l'auditeur est docile, et où toute nouveauté l'effarouche, un stade assez semblable à l'état de dépendance passive. [...]* Comme des enfants qui ne réclament jamais que la nourriture qu'ils ont aimée dans le

⁴⁷ *Ibid* 43, pp. 211

⁴⁸ *Ibid* 43, pp. 223

passé, l'auditeur dont la capacité d'audition a régressé n'est plus capable de s'émouvoir qu'à la répétition de ce qu'il a déjà entendu ». ⁴⁹ Dans les réflexions d'Adorno, ce principe de répétition ne s'applique pas uniquement à la musique, il se retrouve également, et de manière plus exhaustive, dans l'ensemble de ses réflexions sur l' « art authentique ». Cependant, afin de saisir davantage l'importance de cette notion qui reflète également un aspect central dans la thèse de l'industrie culturelle, il nous faut désormais interroger l'œuvre d'un théoricien critique précurseur, et pour qui la question de l'art, qu'il soit cinématographique, musical ou encore photographique, a, dans une très large mesure, inspiré la pensée d'Adorno. Nous parlons ici bien sûr d'un des autres principaux membres de l'École de Francfort : Walter Benjamin. C'est donc à partir des écrits de cet auteur que nous allons, dans le prochain chapitre, introduire, de manière plus spécifique, la thèse de l'industrie culturelle dans ses implications au niveau des arts et de la culture, Ensuite, nous nous attarderons sur les fondements dialectiques de cette thèse en revenant aux écrits d'Adorno.

Pour conclure ce chapitre, nous insisterons sur le fait que l'essentiel des propos que nous avons développés consistait à rendre compte des fondements philosophiques et théoriques de la théorie critique. Ainsi, nous avons démontré que la théorie critique puisait ses racines d'une part dans la philosophie hégélienne, en raison de l'importance accordée à la dialectique comme méthode et approche. D'autre part, nous avons mis en évidence que la pensée marxiste a joué un rôle central dans l'évolution de l'Institut et qu'à partir de cette évolution et des critiques qui en

⁴⁹ *Ibid.* pp.223

découlèrent, la théorie critique a ainsi fondé les bases théoriques qui lui ont permis d'élaborer la thèse de l'industrie culturelle. Dans ce chapitre, nous avons aussi avancé, en nous référant notamment aux travaux de Max Horkheimer, de Martin Jay, de Jean-Marie Vincent et de J. M. Durand-Gasselin, que la théorie critique était essentiellement caractérisée par l'interdisciplinarité et qu'à ce titre, elle a toujours privilégié la construction historique des concepts qu'elle utilise en se distanciant de la prétendue objectivité et universalité de la science positiviste et empirique.

CHAPITRE 2. Le potentiel critique et politique du concept d'industrie culturelle

Dans le chapitre précédent, nous avons essayé de rendre avant tout compte des fondements philosophiques de la théorie critique et de son évolution en donnant une importance particulière aux éléments qui nous ont permis de situer la thèse de l'industrie culturelle dans son cadre philosophiques et théorique d'origine. À cet effet, nous avons démontré que la critique adressée au marxisme par Max Horkheimer avait contribué à forger les prises de position intellectuelles adoptées par la théorie critique dont la base était d'accorder une importance plus soutenue à la culture dans l'explication de la réalité sociale. En outre, nous avons mis en relief comment l'intégration de la psychologie et de la psychanalyse par Horkheimer et ses collègues a également permis de fournir à la théorie critique un ensemble d'outils conceptuels qui ont rendu possible la compréhension des phénomènes sociaux dans leur globalité.

Pour assurer une continuité avec ce qui a été dit plus haut, notre deuxième chapitre se consacrera à l'étude du rôle qu'a joué d'une part, la théorisation de la culture et des œuvres d'art et d'autre part, la dialectique négative d'Adorno dans la formulation de la thèse de l'industrie culturelle. Nous allons donc explorer, en un premier lieu, l'influence que les thèses sur la reproductibilité technique des œuvres d'arts avancées par Walter Benjamin ont eue d'un côté sur l'œuvre d'Adorno (dans ses réflexions sur l'art et la culture de masse) et de l'autre, sur la thèse de l'industrie culturelle. Ensuite, nous allons faire ressortir les éléments le plus importants de la dialectique négative de Théodore Adorno, surtout en ce qui a trait à ses implications

sur la destruction de la Raison et sur le concept critique de la domination de la nature. En troisième lieu et à partir de nos conclusions sur ces sujets, nous terminerons ce chapitre en nous penchant sur la thèse de l'industrie culturelle en la replaçant dans son contexte d'émergence, soit l'œuvre intitulée : *La dialectique de la Raison* écrite par Adorno et Horkheimer.

2.1 Théodore Adorno et Walter Benjamin : sur la reproductibilité technique des œuvres d'art, l'aura benjaminienne et son rôle critique

En tant qu'une des principales sources d'inspiration de la pensée de Théodore Adorno et en raison de l'importance de son œuvre pour notre compréhension de la portée de la thèse de l'industrie culturelle, il nous faut d'emblée, dans ce deuxième chapitre, consacrer une attention toute particulière à la pensée de Walter Benjamin. Comme le souligne Durand-Gasselin, « *ce n'est donc pas au travers du droit, de la politique ou de l'économie qu'Adorno et Benjamin penseront la catastrophe [de la crise de la Raison], mais par la culture et les œuvres d'art [...]* ».⁵⁰ Dans une de ses œuvres majeures intitulée: *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*, Walter Benjamin « *va approfondir sa réflexion originale aux résonances multiples sur le destin de l'art dans ses rapports avec la technique et la société moderne. [Selon Durand-Gasselin,] un mot semble pouvoir résumer les enjeux de son analyse : l'aura* ».⁵¹ En ce qui concerne la définition que Walter Benjamin assignera à son concept d'aura, Durand-Gasselin souligne « *qu'il désigne, [...] une trame singulière d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain si proche soit-il. Il sert ici à penser un segment de l'histoire de la photographie dans sa*

⁵⁰ Durand-Gasselin, Jean-Marc, *L'École de Francfort*, tel Gallimard, Paris, 2012 pp.134

⁵¹ *Ibid.* 50, pp.141

dimension à la fois technique et sociale ». ⁵² Plus concrètement, la notion d'aura telle que définie par Benjamin, se rapporte au principe d'authenticité d'une œuvre d'art, principe auquel Adorno accordera une immense importance. Selon Walter Benjamin, « *l'authenticité d'une chose réside dans tout ce qu'elle peut transmettre d'elle depuis son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir d'évocation historique* ». ⁵³ Pour Benjamin, comme pour Adorno, l'art se fonde sur son caractère historique. Le caractère historique que Benjamin et Adorno vont accorder à l'œuvre comme à l'objet d'art s'explique en vertu du fait que, comme le souligne Benjamin, « *sur de longues périodes historiques, le mode de la perception sensible des collectivités humaines change en même temps que leurs conditions d'existence* ». ⁵⁴ Il est essentiel de souligner ici que ce principe sera partagé aussi par Max Horkheimer, mais de manière plus générale lorsqu'il mettra en évidence les principes philosophiques qui, selon lui, différencient fondamentalement la théorie critique de la théorie traditionnelle. En effet, pour Horkheimer, « *les données de fait dont nos sens nous informent subissent une double prédétermination sociale par le caractère historique de l'objet perçu et par le caractère historique de l'organe qui perçoit* ». ⁵⁵ Toujours en lien avec la dimension historique de l'œuvre d'art telle que la conçoit la théorie critique, Walter Benjamin nous dira que « *là où sa durée matérielle s'est dérobée aux*

⁵² *Ibid.* 50, pp.135

⁵³ Benjamin, Walter, *l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Petite Col. 2011 pp.21

⁵⁴ *Ibid.* pp.22

⁵⁵ Horkheimer, Max, *Théorie traditionnelle et théorie critique*, Gallimard, 1970 p.143 Nous avons effectué ici une référence à Horkheimer dans le but de démontrer, à l'aide d'un exemple évocateur, le postulat de Martin Jay selon lequel il y a une profonde cohérence qui réside à l'intérieur de la théorie critique. De cette manière, nous pouvons constater que les fondements philosophiques de la théorie critique peuvent se retracer de la critique du positivisme à celle de la culture de masse.

hommes son pouvoir de témoignage historique s'en trouve tout aussi ébranlé ». ⁵⁶ Par conséquent, il avancera également que, « *ce qui s'étirole de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique c'est son aura. [...] La technique de reproduction [...] détache l'objet reproduit du cadre de la tradition. En multipliant les reproductions, elle remplace l'autorité de sa présence unique par une existence de masse. Et en autorisant la reproduction future à entrer en contact avec le récepteur à l'endroit où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit* ». ⁵⁷ Dans ce même ordre d'idées, le principe de reproduction des œuvres d'art, qu'il renvoie à la photographie ou à la reproduction sérielle de l'industrie, ne peut être dissociable, selon Benjamin et Adorno, du phénomène de la culture de masse qui dans les sociétés industrielles avancées se nourrit lui-même, en partie, du développement du cinéma. En effet, selon Walter Benjamin, « *ces deux processus conduisent à un bouleversement violent de ce qui est transmis, à un ébranlement de la tradition, revers de la crise et du renouvellement de l'humanité qui se joue en ce moment. Ils vont de pair avec les mouvements de masse de notre époque [et] leur agent le plus puissant est le cinéma* ». ⁵⁸ Comme nous le verrons plus loin, dans le cadre d'une des œuvres centrales de la théorie critique: *La dialectique de la Raison*, l'intime relation qui s'établit entre le cinéma et la culture de masse, traduit également une dynamique sociale et historique qui relie la crise de la raison au contexte de l'industrie culturelle, soit la perception générale du cinéma comme prolongement de la vie « réelle ». En effet, cette idée du cinéma comme prolongement de la vie réelle sera reprise plus tard par Adorno au moment où il

⁵⁶ Benjamin, Walter, *l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Petite Col. 2011 pp.26

⁵⁷ *Ibid.* pp 26

⁵⁸ *Ibid.* pp. 31

rédigera avec Horkheimer un des chapitres de l'ouvrage intitulé : *La production industrielle de biens culturels*; elle exemplifie à la fois le processus de liquidation de la culture et celui de la régression de l'écoute par les masses telles que circonscrites par Adorno. Comme le souligne Walter Benjamin, « *le public ne s'identifie à l'acteur qu'en tant qu'il s'identifie à l'appareillage. [...] Il adopte par conséquent son attitude : il fait passer un test. [Ainsi,] pour la première fois -et c'est là l'œuvre du cinéma- l'homme se retrouve en situation de devoir agir, certes avec toute sa personne vivante, mais en renonçant à son aura* ». ⁵⁹ De plus, nous dit-il, « [...] *c'est au cinéma que se manifestent les réactions des individus, dont la somme constitue la réaction massive du public, lui-même conditionné dès le départ par la conscience de son imminente et soudaine massification* ». ⁶⁰ Cependant, le constat que fait Walter Benjamin au sujet de la culture de masse et plus particulièrement du cinéma et ce qui nous rapproche de manière exemplaire de la portée philosophique de la thèse de l'industrie culturelle est l'idée que, selon lui, les traits caractéristiques du cinéma ne résident pas uniquement dans la manière dont les hommes s'exposent aux appareils d'enregistrement (caractéristique essentielle de la reproductibilité technique à l'ère cinématographique). D'une façon plus fondamentale, le cinéma façonne la manière dont les hommes se représentent l'environnement à travers ces mêmes techniques : c'est-à-dire, comme nous le verrons dans le cadre de l'analyse qu'on retrouve dans *La dialectique de la Raison*, que l'un des effets du cinéma dans un contexte marqué par l'industrie culturelle réside dans sa capacité d'estomper, dans l'esprit des masses, la discontinuité entre l'environnement projeté dans le film et celui qui

⁵⁹ *Ibid.* pp. 32

⁶⁰ *Ibid.* pp. 72

compose la vie réelle des individus.⁶¹ D'un point de vue analogue, rajoute Benjamin, l'impact destructeur du cinéma réside dans son effet de liquidation de la transmission de l'héritage culturel. Dans le contexte de la production industrielle de masse, la liquidation de l'art et de la culture, face à cette montée grandissante de la culture de masse (phénomène visiblement plus intense dans l'après-guerre en Amérique plus qu'ailleurs, comme vont le remarquer Horkheimer et Adorno) va modifier non seulement le rapport que les masses entretiennent avec l'art, mais aussi, à un niveau plus élevé, celui de la reproduction des états de domination. Ainsi, comme le souligne Benjamin, « *le culte des stars encouragé par le capitalisme du cinéma entretient ce charme magique de la personnalité, désormais perverti depuis longtemps par sa dimension mercantile.* [Dans pareilles circonstances, souligne Benjamin,] *tant que le capitalisme donnera le ton, le cinéma actuel ne pourra de manière générale s'attribuer aucun mérite révolutionnaire nouveau, ni contribuer à une critique révolutionnaire de la conception traditionnelle de l'art* ». ⁶² En d'autres termes, ce que Walter Benjamin veut dire c'est que « *l'ère de la reproductibilité technique a déraciné l'art de son fondement culturel, lui retirant à jamais tout semblant d'autonomie* ». ⁶³

⁶¹ Dans la thèse de l'industrie culturelle, telle qu'elle a été rendue dans *La dialectique de la Raison*, Horkheimer et Adorno, argumentent que « *l'individu doit utiliser le dégoût que lui inspirent les choses pour en faire de l'énergie qui lui permette de s'abandonner au pouvoir collectif dont il est dégoûté. Transposées au cinéma, les situations qui accablent constamment le spectateur dans la vie quotidienne le rassurent en lui promettant, on ne sait comment, qu'il continuera son petit bonhomme de chemin. Il suffit de se rendre compte de sa propre nullité, de reconnaître sa propre défaite pour être dans le coup* » (Horkheimer, Adorno : 1947, pp.161).

⁶² *Ibid.* pp.69

⁶³ *Ibid.* pp.70

En nous basant sur les écrits de Jean-Marie Vincent sur ce sujet, et au-delà du fait qu'Adorno et Benjamin partagent cette critique de la liquidation de la culture dans les sociétés industrielles avancées, c'est cependant plus particulièrement à Adorno qu' incombera l'imposante tâche de continuer à solidifier les bases de la théorie critique, et ce, comme le souligne Vincent, en lui donnant une formulation de plus en plus rigoureuse.⁶⁴ En effet, l'auteur souligne que, « *pour résister à toutes les tentations de la résignation et du repliement subjectiviste, Adorno va en effet centrer son œuvre sur la critique de l'idéologie et de la culture, en faisant des efforts incessants pour dépasser l'aporie d'une critique qui n'a, semble-t-il, plus de critère pour s'attaquer à son objet, voire pour le cerner. Depuis longtemps, le prolétariat ne lui sert plus de point de référence et il ne peut faire fond que très conditionnellement sur les individus et leur subjectivité puisqu'ils ne sont plus que l'ombre de ce qu'ils promettaient de devenir dans les débuts de l'ère bourgeoise. Pourtant, c'est bien sur ces individus [...] qu'il s'appuie pour partir à l'assaut des totalités prétendument harmonieuses* ». ⁶⁵ Cette prolifération de phénomènes régressifs tels que le principe de la reproduction infinie des œuvres d'art ainsi que le constat de la liquidation des arts et de la culture, nous amènera à aborder, dans la prochaine partie, un autre élément fondamental de la thèse de l'industrie culturelle soit la dialectique négative de Théodore Adorno.

⁶⁴ Vincent, Jean-Marie, La Théorie critique de l'École de Francfort, éditions Galilée, 1976 pp.131

⁶⁵ *Ibid.* 54 pp.131

2.2 L'autodestruction de la raison et la domination de la nature : la dialectique négative de Théodore Adorno

Avant d'entamer cette partie, il nous faut réitérer encore une fois que la notion de dialectique conserve une place d'honneur au sein de la théorie critique de l'École de Francfort. Cependant, malgré sa centralité, cette notion a subi, au cours de son développement, une transformation qui contribuera à éloigner davantage la théorie critique du marxisme orthodoxe. Comme tous les autres concepts que va produire la théorie critique, la dialectique négative ne peut être saisie pleinement que quand elle est replacée dans son contexte historique. Subséquemment, dans le contexte de la société industrielle avancée et de la manière dont il en a fait l'expérience lors de son exil aux États-Unis, Adorno va en venir à une conclusion qui fonde, dans une certaine mesure, les bases sur lesquelles il va concevoir sa dialectique négative. À ce sujet, Jean-Marie Vincent nous rappelle qu'avec Adorno, dans le contexte social de l'après-guerre, « *la logique de l'objet n'est plus ainsi sa logique propre, mais celle de ses origines, c'est-à-dire celle de ses formes les moins développées. Les oppositions réelles et les contradictions dialectiques, si elles ne disparaissent pas entièrement, s'estompent du moins considérablement* ». ⁶⁶ L'auteur poursuit en argumentant que pour Adorno, la pensée ne peut donc être prisonnière d'elle-même et sans contradictions apparentes tant qu'elle conserve le même rapport à l'objet. Dans le cadre du capitalisme moderne, souligne-t-il, largement déserté par la lutte des classes, « *elle est forcément permanence du même, c'est-à-dire régression sans fin; elle ne reflète en aucun cas les contradictions de la valorisation, ni les oppositions irréductibles entre la dynamique autonomisée des rapports sociaux et*

⁶⁶ *Ibid.*54, pp.134

*la matérialité [...] négligée dans la séparation même du capital et du travail [...] C'est pourquoi, la culture dans sa totalité, et pas seulement l'industrie culturelle, est déchéance aux yeux d'Adorno.*⁶⁷

Comme on l'a soulevé plus-haut, pour nous, la dialectique négative adornienne s'est inspirée largement de la dialectique hégélienne, tout en la transformant. Comme l'explique Adorno lui-même lors d'une conférence prononcée le 11 novembre 1964 à l'université de Californie, peu longtemps après la mort de son collègue Charle Tillich⁶⁸, il y a un des aspects les plus saillants de la philosophie hégélienne qui n'a pas encore été suffisamment apprécié: soit sa nature dynamique. En effet, poursuit-il, l'œuvre de Hegel n'appréhende pas les catégories dialectiques de façon statique, mais les conçoit davantage en relation avec leur émergence au fil de l'histoire, leur accordant conséquemment un caractère évolutif, dynamique et changeant. Adorno souligne ainsi que l'appareillage conceptuel mis en place par Hegel n'est ni intemporel, ni immuable.⁶⁹ En contrepartie et afin de poursuivre notre explication de la dialectique négative, il nous faudra souligner que, d'après Adorno, l'une des raisons selon lesquelles il est si difficile de fournir une explication satisfaisante de sa notion de dialectique négative, c'est qu'elle ne renvoie pas à une identité, mais plutôt à une non-identité. En effet, selon Adorno, le projet philosophique de la dialectique négative ne présuppose pas l'identité au travers de

⁶⁷ Vincent, Jean-Marie, *La Théorie critique de l'École de Francfort*, éditions Galilée, 1976 pp.134

⁶⁸ .Dans son introduction aux lectures d'Adorno, Rolf Tiedemann précise: « *This edition of Adorno's lectures is unfortunately fragmentary. The first ten lectures are based on transcripts from tape recordings that were made in the Institute for Social Research and are now lodged in the Theodor W. Adorno Archive with the classification numbers Vo 10809-10919.* ». (Tiedeman, in Adorno: 1965 pp. XVIII)

⁶⁹ Adorno, Théodore W., *Lectures on negative dialectics fragments of a lecture course 1965/1966*, Polity Press, 2008 pp. 15

l'être et de la pensée. À l'opposé, souligne-t-il, la dialectique négative tente en partie d'articuler les concepts, les choses, les sujets et les objets tout en reconnaissant leur nature fondamentalement irréconciliable. Toujours dans l'optique de cette analyse des différences entre la dialectique négative et la dialectique hégélienne, précisons que pour Théodore Adorno l'élément de synthèse de la trilogie hégélienne (c'est-à-dire la thèse, l'antithèse et la synthèse), acquiert beaucoup moins d'importance dans sa dialectique négative. Dans son approche, souligne-t-il, le concept de dialectique négative renvoie à la nature de la pensée elle-même, à sa structure interne. Il poursuivra en soulignant que la dialectique négative recouvre deux dimensions : une dimension subjective et une dimension objective. Pour lui, la dimension subjective de la dialectique négative met l'accent entre autres sur le caractère antagoniste de la vie en société; autrement dit, il faut, d'après lui, reconnaître que les contradictions (dialectiques) qui s'établissent au sein de la structure sociale jouent un rôle non-négligeable dans le maintien et les changements relatifs des situations historiques. Ainsi, selon lui, les contradictions qui ne peuvent être réconciliées de manière dialectique peuvent expliquer la reproduction de la société aussi bien que son effondrement. C'est dans cette ligne de pensée que nous pouvons, en effet, déceler des similitudes ou, du moins, un rapprochement entre la pensée d'Adorno et celle d'Horkheimer en ce qui concerne leur positionnement vis-à-vis le marxisme et plus précisément en ce qui a trait à la superstructure. En effet, de façon très similaire à la position d'Horkheimer, Adorno va admettre, dans l'une de ses conférences sur le thème « History and Freedom » prononcée le 12 novembre 1964 à l'université de Californie, qu'il est possible d'affirmer que les sphères de nature

intellectuelle telles que l'art et de façon plus convaincante les sphères juridiques, politiques ou anthropologiques ne progressent pas avec autant d'intensité que les sphères qui se rattachent directement aux forces matérielles qui animent la production.⁷⁰ Les sphères sociales qui relèvent de l'idéologie, poursuit Adorno, progressent et s'adaptent de façon beaucoup plus lente que la structure économique qui les supporte.⁷¹ Selon Adorno, les antagonismes sociaux et culturels n'ont pas toujours pour résultat l'effondrement de la société : ils peuvent aussi la maintenir dans sa forme objective. Ce qui peut, par conséquent, reproduire ou exacerber les phénomènes de domination et de dégradation de la Raison. Afin de concrétiser son argument, Adorno va prendre comme exemple le concept de liberté. Il explique ainsi que dans une situation où des individus ou des groupes sociaux ont la possibilité d'exercer une profession ou de jouir de leurs droits fondamentaux, le concept de liberté contient déjà un élément qui va au-delà d'une liberté définie dans sa dimension objective et matérielle (c'est-à-dire des éléments spécifiques qu'elle serait sensée désigner). Cette situation, poursuit-il, à travers laquelle le concept désigne toujours, à la fois davantage et moins, que les éléments qu'il implique ne sont ni irrationnels ni aléatoires et qu'il convient à la théorie critique d'en faire ressortir le sens. C'est pourquoi il semble que la dialectique négative ne soit pas de nature aussi optimiste qu'elle était la dialectique rattachée à la tradition marxiste car, pour elle, les états de régression sont possibles. Tout en étant très difficile à

⁷⁰ Adorno, Théodore W., *Lectures on History and Freedom 1964/1965*, Polity Press, 2008 pp. 166

⁷¹ L'on se souviendra, dans le chapitre précédent, que les recherches d'Horkheimer lui auront permis d'avancer l'idée que le maintien de traditions ou de formes sociales qui alimentent la culture d'une société à une époque donnée pouvaient contribuer à freiner ou à réorienter le développement économique voir même le mode de production lui-même.

comprendre, le concept de dialectique négative est cependant très important, car il semble s'harmoniser avec la thèse de l'industrie culturelle dans le sens où il renvoie à un aspect de la critique qu'elle adresse à la société industrielle, soit la fusion des arts et de la culture avec le divertissement. Le concept de dialectique négative est basé ainsi sur le maintien des formes de domination et d'aliénation qui se renouvellent de façon continue à travers les prescriptions stylisées de l'industrie culturelle et en particulier, par l'intermédiaire du cinéma et de la radio comme nous le verrons plus loin. Ces dimensions sont, pour Adorno, initialement irréconciliables. Ainsi, malgré certaines différences avec la dialectique hégélienne, la notion de contradiction acquiert une importance capitale grâce à la thèse de la dialectique négative. Comme le souligne Adorno, le concept de contradiction jouera un rôle central dans la dialectique négative et plus particulièrement en ce qui a trait aux contradictions dans les choses elles-mêmes, les contradictions à l'intérieur des mêmes concepts et non pas seulement entre les concepts comme l'avait prévu initialement la dialectique hégélienne.⁷² Comme nous avons pu le constater avec son exemple du concept de liberté, pour Adorno, la contradiction désigne, toujours, l'idée que le « concept » (qui représente lui-même l'unité de l'ensemble des éléments qui possèdent la même caractéristique), entre en contradiction avec « la chose » à laquelle il se réfère. Il poursuivra sa réflexion sur ce sujet en insistant sur le fait que, selon lui, le monde, dans sa forme objective, est lui-même de par sa nature antagonique. En un mot, selon l'auteur de *La dialectique négative*, la pérennité de la structure de la réalité sociale, dans ses formes contradictoires et

⁷² Adorno, Théodore W., *Lectures on negative dialectics: fragments of a lecture course 1965/1966*, Polity Press, 2008 pp. 7

irrécconciliables, a à la fois pour cause et pour effet la domination de la nature qui, selon lui et les autres membres de l'École de Francfort, engendre et reproduit la domination de l'homme sur l'homme. C'est donc à partir du concept de domination de la nature et celui de l'autodestruction de la Raison tels qu'ils furent introduits et analysés dans *La Dialectique de Raison* que nous effectuerons notre analyse de la thèse francfortienne de l'industrie culturelle. Nous désirons rappeler à cet égard que s'il nous a fallu situer historiquement et sociologiquement l'émergence et les fondements philosophiques de la théorie critique, nous devons, de manière générale, en faire de même avec celui du contexte de rédaction du livre *La dialectique de la Raison*, épicentre, rappelons-le, de la thèse de l'industrie culturelle.

2.3 Industrie culturelle et crise de la Raison : vers la marchandisation de la culture

Comme nous l'avons soulevé plus haut, vouloir expliquer le concept d'industrie culturelle, c'est en quelque sorte explorer aussi un fragment de l'histoire tragique de l'exil des membres de l'École de Francfort aux États-Unis. Ceci nous amène aussi à appréhender de manière indirecte le contexte social qui existe aux États-Unis à la fin de la deuxième guerre mondiale. Ainsi, l'ouvrage intitulé *La dialectique de la Raison* fut rédigé par Max Horkheimer et Théodore Adorno en 1947 aux États-Unis. Paradoxalement, c'est dans ce contexte d'exil tragique, provoqué par la prise du pouvoir par les nazis en Allemagne en 1933 et de la deuxième guerre mondiale qui en suivit, que la thèse de l'industrie culturelle (basée avant tout sur la réalité de la société américaine) prendra naissance. En effet, le contexte social américain, fort différent de celui du pays où ont vu le jour les théoriciens critiques, a

largement influencé autant leur critique de la culture de masse que leur inquiétude face à la transformation de la culture en marchandise et par rapport ses retombées sur ce qu'ils considèrent être une dégradation de la Raison. De manière générale, comme le souligne Marc Hiver dans son ouvrage intitulé *Adorno et les industries culturelles*, nous pouvons affirmer que l'objectif recherché par les deux auteurs de *La dialectique de la Raison* sera « de penser la crise de la rationalité, de critiquer les aventures totalitaires de la raison au nom de la raison [...] ». ⁷³ Ainsi, mis à part l'industrie culturelle elle-même, la thèse générale qui traverse cette œuvre charnière de la théorie critique est, sans aucun doute, celle de l'autodestruction de la Raison. Ainsi, selon Horkheimer et Adorno, « la liberté est inséparable du penser éclairé [En revanche,] le penser aveuglément pragmatifié perd son caractère transcendant et, du même coup, sa relation à la vérité ». ⁷⁴ Assurément, c'est toute la dynamique qui régit le rapport qui articule le sujet à l'objet (la dialectique à proprement parler) et dont l'articulation avec le pouvoir trouve sa raison d'être, qui marque en partie la portée philosophique de la thèse de l'industrie culturelle. Ensuite, nous retrouvons dans cet ouvrage une autre thèse fondamentale de la Théorie critique, soit celle de la domination de la nature. En effet, pour ces deux théoriciens critiques, « [...] l'assujettissement de tout ce qui est naturel au sujet despotique aboutit finalement à la domination de l'objectivité et de la nature aveugle ». ⁷⁵ La Raison est ainsi subjuguée par l'idéologie et par la suite « elle s'épuise dans

⁷³ Hiver, Marc, *Adorno et les industries culturelles : communication, musiques et cinéma*, L'Harmattan Communication et Civilisation, Paris, 2010 pp.15

⁷⁴ Horkheimer, Max, Adorno, Théodore W., *La dialectique de la Raison*, tel Gallimard, Amsterdam, 1947 pp.18

⁷⁵ *Ibid.* 74, pp. 18

l'idolâtrie de l'existence et du pouvoir qui contrôle la technique ». Ainsi, nous disent-ils, « *le pouvoir du système sur les hommes augmente à mesure qu'il les éloigne de l'emprise de la nature* ».76 C'est en gardant en tête à la fois la thèse de l'autodestruction de la Raison et celle de la domination de la nature que devra être saisie toute l'originalité et la portée des thèses écrites par les deux fondateurs de l'École de Francfort sur *la production industrielle de biens culturels*, autrement dit, sur l'industrie culturelle. Dans ce même ordre d'idées, les auteurs de *La dialectique de la Raison* nous diront, en premier lieu, que dans les sociétés industrielles avancées, « *la vie publique a atteint un stade où la pensée se transforme inéluctablement en une marchandise et où le langage n'est qu'un moyen de promouvoir cette marchandise [...]* ».77 Selon eux, l'esprit ne peut survivre lorsqu'il est défini comme un bien culturel et distribué à des fins de consommation. Parallèlement à ce phénomène d'autodestruction de la Raison, le contexte de l'industrialisation avancée est, selon Horkheimer et Adorno, marqué par « *l'accroissement de la productivité économique qui d'une part crée les conditions d'un monde meilleur, [mais] procure d'autre part à l'appareil technique et aux groupes sociaux qui en disposent une supériorité immense sur le reste de la population* ».78 Dans de telles conditions, selon eux, « *tandis que l'individu disparaît devant l'appareil qu'il sert, il est pris en charge mieux que jamais par cet appareil même* ».79 Ces auteurs nous diront également que « *sous la domination de l'abstraction nivelante suivant laquelle toute chose, dans la nature, est reproductible, et sous la domination de*

⁷⁶ *Ibid.*, 67, pp. 19

⁷⁷ *Ibid.* 67, pp. 131

⁷⁸ *Ibid.* 67, pp. 141

⁷⁹ *Ibid.* 67, pp. 142

l'industrie pour qui l'abstraction organise cette reproductibilité, les hommes libérés devinrent eux-mêmes ce troupeau dont Hegel dit qu'il est le produit de la Raison ». ⁸⁰

En vertu de cette vision, les injustices se traduisent, selon eux, par l'impuissance et la malléabilité des masses qui elles-mêmes vont croître en même temps que les quantités de biens qui sont mis à leur disposition. À ce sujet, nous voulons préciser d'emblée que cette même idée de la malléabilité des masses se retrouve également dans un autre ouvrage important d'Horkheimer intitulé *l'Éclipse de la Raison.*; elle y figure sous la notion de l'impératif d'adaptabilité de l'homme contemporain. En effet, comme nous le verrons plus loin, s'il y a une chose que le système actuel réclame le plus de ses membres, c'est bel et bien leur capacité d'intégrer les prescriptions stylisées de l'industrie culturelle. Ces dernières apparaissent aux yeux de ceux à qui elles s'adressent, en d'autres mots à l'ensemble de la population, comme le fruit du processus de la Raison, c'est-à-dire comme étant fondamentalement rationnelles. Par conséquent, Horkheimer et Adorno nous diront à ce sujet que « *celui qui ne s'adapte pas [dans le contexte marqué par l'industrie culturelle] est frappé d'impuissance économique; celle-ci trouvera son prolongement dans l'impuissance spirituelle du marginal. Exclu de l'industrie, ce dernier se laissera facilement convaincre de son insuffisance* ». ⁸¹ En fonction de ce que nous venons d'exposer et si l'on fait le lien avec la thèse francfortienne de la domination de la nature, nous pouvons déjà saisir que « *la domination de l'homme [dans un contexte social et historique marqué par l'industrie culturelle] n'a pas seulement pour résultat son aliénation aux objets qu'il domine : avec la réification de l'esprit, les relations entre*

⁸⁰ *Ibid.* 67, pp. 139

⁸¹ *Ibid.* 67, pp. 143

les hommes et aussi celles de l'homme avec lui-même sont comme ensorcelées. [Ainsi,] les innombrables agences de production de masse et la civilisation qu'elles ont créées inculquent à l'homme des comportements standardisés comme s'ils étaient les seuls qui soient naturels, convenables et rationnels ». ⁸² Autrement dit, selon Horkheimer et Adorno, dans les sociétés industrielles avancées, les masses sont soumises, de manière totalitaire et soutenue, à un dressage qui va permettre au système répressif en place et à la domination qui en découle, non seulement de se maintenir, mais aussi de se reproduire non pas en faisant appel à une forme de coercition objective, mais bien par le biais de ce qu'ils nommeront : l'unification des fonctions intellectuelles. En fait, toute la logique philosophico-politique sous-jacente à *l'Aufklärung*⁸³, c'est-à-dire de manière générale, la progression de la Raison *depuis des temps immémoriaux*, peut être schématisée de sorte à ce qu'on puisse comprendre que l'instrumentalisation de la pensée a produit le formalisme logique nécessaire à la domination de la nature. Ainsi, pour Horkheimer et Adorno, c'est « *par le fonctionnement de leur intellect [que] les hommes se distancient de la nature pour la placer, pour ainsi dire devant eux, afin de voir comment ils la domineront* ». ⁸⁴ Concurrément, ils soulignent que la gestion administrative et le pouvoir ont besoin de tout le monde et la Raison s'accomplit et s'annule quand les objectifs pratiques les plus proches de la société et de l'homme se révèlent être les plus éloignés. Dans cette même logique, le processus de domination de la nature trouve

⁸² *Ibid.* 67, pp. 142

⁸³ D'après Marc Hiver, « le concept d'*Aufklärung* signifie, au sens étroit du terme, philosophie des lumières et s'applique donc à la philosophie du XVIIIe siècle. Mais les auteurs [Adorno et Horkheimer] lui donnent ici le sens plus large de pensée en progrès, de philosophie du progrès, ce progrès étant celui de la raison par opposition à l'irrationalité » (Hiver : 2010 pp.40)

⁸⁴ *Ibid.* 67, pp.42

sa résonnance de manière plus approfondie au travers du second chapitre de *La dialectique de la Raison* intitulé *Ulysse, ou mythe et Raison*. Dans ce chapitre extraordinaire, Horkheimer et Adorno vont tenter d'illustrer le concept de domination de la nature en faisant appel à l'Odyssée d'Homère.⁸⁵ Loin d'être un exemple pris au hasard, la relecture de cette œuvre classique de l'Antiquité va permettre à nos deux auteurs de retracer les origines de la crise de la Raison qui, selon eux, va préparer sa dégradation actuelle.⁸⁶ Pour eux, la domination de la nature ne coïncide pas avec l'apparition de l'industrialisation sous l'ère bourgeoise ni du développement de la technique issue de la connaissance scientifique. Pour eux, elle en est certes la forme la plus exacerbée, mais avec l'Odyssée d'Homère et la formule du mythe qui y est rattachée; Horkheimer et Adorno illustreront comment d'une part, le mode de la connaissance scientifique n'a, d'un point de vue épistémologique, pas dépassé celui du mythe et d'autre part, que la Raison n'a pas su en dernière instance devenir cette force émancipatrice pour l'homme : force qui allait lui permettre entre autres de se réconcilier avec la nature. C'est donc en revisitant le mythe des sirènes d'Ulysse⁸⁷ qu'Horkheimer et Adorno vont tenter d'établir une certaine concordance et une analogie entre la disposition psychique des marins d'Ulysse et celle des individus dans le contexte de l'industrie culturelle: « *ils [les hommes] reproduisent à la fois leur vie et celle de l'opresseur; l'opresseur, lui, n'est plus en mesure de sortir de son rôle social[...]* *Le chant des sirènes [tant qu'à*

⁸⁵ Homère - Odyssée

⁸⁶ Selon Martin Jay, « *L'institut mettait maintenant l'accent sur un conflit plus vaste entre l'homme et la nature, à la fois au-dehors et au-dedans de l'homme, un conflit dont les origines remontaient à une période bien antérieure au capitalisme et dont on pouvait prévoir la continuation et même l'intensification après la disparition de celui-ci* » (Jay : 1977, pp.290).

⁸⁷ Homère - Odyssée, XII (v.29-58 et 142-200)

lui,] devient du même coup simple objet de contemplation. [...] Auditeur passif, le ligoté écoute un concert comme le feront plus tard les auditeurs dans la salle de concert, et son ardente imploration s'évanouit déjà comme les applaudissements. C'est ainsi que la jouissance de l'art et le travail se scinde à la fin de l'ère préhistorique. L'épopée contient déjà la théorie appropriée. Le patrimoine culturel est en exacte corrélation avec le travail effectué suivant des ordres donnés; ils reposent tous deux sur la contrainte inéluctable qu'implique la domination de la nature ».⁸⁸

Selon Martin Jay, « comme Adorno l'expliqua plus tard, l'expression industrie culturelle fut choisie par lui et par Horkheimer dans *La dialectique de la Raison* pour signaler qu'il ne croyait pas à cet aspect prétendument populaire auquel fait référence l'expression culture de masse ».⁸⁹ En effet, Adorno souligne initialement que si le terme «industrie culturelle» a remplacé celui de «culture de masse», c'est principalement dans le but d'exclure toutes interprétations qui insinueraient qu'il « s'agit de quelque chose comme une culture jaillissant spontanément des masses mêmes, en somme de la forme actuelle de l'art populaire ».⁹⁰ En contrepartie, et dans un autre ordre d'idées, comme le rappelle Martin Jay, autant Adorno qu'Horkheimer n'ont pas ressenti le besoin de fournir une définition, disons « définitive » et/ou « fermée », de ce que recouvre la notion d'industrie culturelle. Cependant, nous pouvons avancer en premier lieu, que, selon Adorno et Horkheimer, l'industrie culturelle se nourrit effectivement d'une culture de masse et renvoie également,

⁸⁸ Horkheimer, Max, Adorno, Théodore W., *La dialectique de la Raison*, tel Gallimard, Amsterdam, 1947 pp.50

⁸⁹Jay, Martin, *L'imagination dialectique : L'école de Francfort 1923-1950*, Payot critique de la politique, New York, 1977 pp.248

⁹⁰ Adorno, Theodor W., *L'industrie culturelle*. In: *Communications*, 3, 1964.p.12

comme nous avons pu le constater, à un système d'aliénation. Selon eux, sa « *supercherie ne réside pas dans le fait [qu'elle] propose de l'amusement, mais dans le fait qu'elle gâche tout plaisir en permettant aux considérations d'ordre matériel et commercial d'investir les clichés idéologiques d'une culture en plein processus de liquidation* ». ⁹¹ Dans un second ordre d'idées, Adorno ajoutera que l'industrie culturelle, dans toutes ses branches et manifestations concrètes (les films, la radio, la publicité, etc.), provoque la regrettable fusion de l'art et du divertissement. Elle « *confectionne plus ou moins, selon un plan, des produits qui sont étudiés pour la consommation des masses et qui déterminent par eux-mêmes, dans une large mesure, cette consommation. Les diverses branches se ressemblent de par leur structure ou du moins s'emboîtent les unes dans les autres. Elles s'additionnent presque sans lacunes pour constituer un système; cela grâce aussi bien aux moyens actuels de la technique qu'à la concentration économique et administrative. L'industrie culturelle, c'est l'intégration délibérée, d'en haut, de ses consommateurs* ». ⁹² Comme nous l'avons souligné précédemment, le caractère totalisant et aliénant que représente le contexte des sociétés industrielles avancées est au cœur de la thèse de l'industrie culturelle. Ainsi, Martin Jay écrit que selon l'École de Francfort, « [...] *l'industrie culturelle [asservit] les hommes de manière bien plus subtile et efficace que les grossières méthodes de domination utilisées à des époques antérieures. La fausse harmonie du particulier et de l'universel est d'une certaine manière plus sinistre que le choc des contradictions sociales parce qu'elle est capable de bercer d'illusions ses*

⁹¹ Horkheimer, Max, Adorno, Théodore W., *La dialectique de la Raison*, tel Gallimard, Amsterdam, 1947 pp.135

⁹² Adorno, Theodor W., L'industrie culturelle. In: *Communications*, 3, 1964. p.13

victimes jusqu'à l'acceptation passive complète ».⁹³ D'un point de vue sociologique, l'industrie culturelle organise, d'une manière qui tend à être de plus en plus systématique, chaque aspect de la vie sociale. En effet, selon les auteurs de *La dialectique de la Raison*, l'industrie culturelle est animée d'un fort principe d'uniformisation qui se déroule en deux temps : a) au niveau de l'ordonnement objectif de l'environnement (qui inclut le temps de travail et la nature des activités sociales) et, b) comme nous l'avons vu précédemment, à celui de la structuration, de la pensée. Ainsi, soulignent-ils, « *des pays totalitaires aux autres pays, les bâtiments administratifs et les centres d'expositions industrielles se ressemblent presque tous par leur décoration* ».⁹⁴ La société est ainsi organisée « rationnellement » en cellules de consommation en l'occurrence, les centres villes. Ils nous diront également que dans pareils aménagements, « *l'unité entre macrocosme et microcosme présente aux hommes le modèle de leur civilisation [en soit,] la fausse identité du général et du particulier* ».⁹⁵ Ensuite, d'après Horkheimer et Adorno, l'industrie culturelle ira jusqu'à ordonner le langage et les comportements. Ce phénomène traduit effectivement son second niveau d'uniformisation. Par exemple, « *la manière dont une jeune fille accepte un rendez-vous inévitable et s'en acquitte, le ton d'une voix au téléphone et dans la situation la plus intime, le choix des mots dans la conversation, voire toute la vie intérieure telle qu'elle est organisée par la psychanalyse vulgarisée témoigne d'une tentative faite par l'homme pour se transformer lui-même en appareil*

⁹³ Jay, Martin, *L'imagination dialectique : L'école de Francfort 1923-1950*, Payot critique de la politique, New York, 1977 pp.249

⁹⁴ Horkheimer, Max, Adorno, Théodore W., *La dialectique de la Raison*, tel Gallimard, Amsterdam, 1947 pp. 129

⁹⁵ *Ibid.* 91, pp. 130

conforme jusque dans ses émotions profondes au modèle présenté par l'industrie culturelle ».⁹⁶ Selon eux, le résultat de tout ceci est que les consommateurs sont contraints à devenir eux-mêmes l'équivalent des produits culturels qu'ils consomment, tout en sachant très bien à quoi s'en tenir. Au niveau du lien qui s'établit entre la technologie et l'industrie culturelle, retenons que ce lien renvoie de manière exhaustive aux méthodes de reproduction de biens standardisés. Vraisemblablement, selon Horkheimer et Adorno, ce qui nous échappe fondamentalement « [...] c'est que le terrain sur lequel la technique acquiert son pouvoir sur la société est le pouvoir de ceux qui la dominent économiquement; de nos jours, [soulignent-ils] la rationalité technique est la rationalité de la domination même. Elle est le caractère coercitif de la société aliénée; 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 ».⁹⁷ Selon eux, pour revenir aux œuvres d'art et à la culture de leur époque, « la technologie de l'industrie culturelle n'a abouti qu'à la standardisation et la production en série, sacrifiant tout ce qui faisait la différence entre la logique de l'œuvre et celle du système social. Ceci est le résultat [selon eux] non pas d'une loi de l'évolution de la technologie en tant que telle, mais de sa fonction dans l'économie actuelle ».⁹⁸ Cette même standardisation fait écho au niveau de la pensée surtout dans l'inertie de l'imagination. Dans la sociabilité définie par l'industrie culturelle, la reproductibilité technique entraîne également la disparition de toute nouveauté; elle atrophie de manière considérable

⁹⁶ *Ibid.* 91, pp. 176

⁹⁷ *Ibid.* 83, pp. 130

⁹⁸ *Ibid.* 83, pp. 130

la capacité qu'ont les humains de créer et de concevoir le monde différemment de ce qu'il est. Comme nous l'avons présenté, avec la régression de la capacité d'écoute des masses telle que constatée par Adorno dans l'industrie culturelle, « *le besoin qui par exemple pourrait échapper au contrôle central est déjà réprimé par le contrôle de la conscience* ». Autant dans l'industrie culturelle que dans le temps de travail, « *ce qui s'imprime dans l'esprit de l'homme, c'est la succession automatique d'opérations standardisées* ». ⁹⁹ Pour Horkheimer et Adorno, de manière analogue avec la fausse unité du général et du particulier, l'industrie culturelle dans l'apparente diversité factice qu'elle propose ne fait en réalité que masquer sa propre tendance totalisante. Selon nos auteurs, il nous faut aussi déceler de manière similaire l'illusion de la concurrence dans la production standardisée des marchandises. En effet, « *la télévision vise une synthèse de la radio et du film que l'on retarde tant que les intéressées ne se sont pas encore mis d'accord, mais ses possibilités illimitées promettent d'accroître l'appauvrissement des matériaux esthétiques à tel point que l'identité à peine masquée de tous les produits de l'industrie culturelle risque de triompher ouvertement et d'aboutir à l'accomplissement dérisoire du rêve wagnérien de l'œuvre d'art totale* ». ¹⁰⁰ En contrepartie, il est important de préciser, au sujet de la fusion de l'art et du divertissement, que « *l'amusement et tous les éléments de l'industrie culturelle ont existé bien avant celle-ci. [...] Ce qui est nouveau, c'est que les éléments irréconciliables de la culture, de l'art et du divertissement sont subordonnés à une seule fin et réduits à une formule unique qui est fausse : la totalité de l'industrie*

⁹⁹ *Ibid.* 83, pp. 146

¹⁰⁰ *Ibid.* 83, pp. 133

culturelle. Celle-ci consiste en répétitions ». ¹⁰¹ En effet, selon eux, ses innovations caractéristiques ne sont jamais rien de plus que des améliorations de la production de masse. Selon Adorno, ce qui caractérise essentiellement l'industrie culturelle est, qu'à travers elle, les individus ne sont plus tant les sujets historiques d'une culture, ils en sont plutôt les objets. ¹⁰² Plus tard, au cours de sa vie, au moment où il reviendra sur la thèse de l'industrie culturelle, Adorno affirmera que la culture au cours de l'histoire non seulement obéissait aux hommes, mais toujours leur permettait aussi de se révolter contre la condition sclérosée dans laquelle ils vivaient, et par là, leur faisait honneur. En d'autres termes, selon Adorno, les individus doivent s'approprier la culture au cours de leur histoire, car elle est le vecteur qui permet à la fois le changement social et l'amélioration de leur condition d'existence. Inversement, l'industrie culturelle s'approprie de l'existence des hommes et les modèle, comme nous l'avons vu précédemment, suivant une rigidité ainsi qu'une standardisation des conditions d'existence mêmes, et par-delà, la ramification de leur conscience. Ce que l'industrie culturelle occasionne, par son assimilation totale aux hommes, se trouve intégré à cette condition; ainsi, souligne Adorno, elle avilit les hommes. Dans l'industrie culturelle, termine-t-il, les productions de l'esprit se transforment inéluctablement en marchandise. À ce titre, rappelons que, selon Horkheimer et Adorno, un des traits de l'industrie culturelle,

¹⁰¹ *Ibid.* 83, pp.132

¹⁰² Adorno, Theodor W., L'industrie culturelle. In: *Communications*, 3, 1964. p.15

c'est qu'elle nous autorise à voir seulement les conditions dans lesquelles nous sommes autorisés à vivre.¹⁰³

2.4 La contribution de Walter Benjamin à la compréhension des effets de la reproductibilité technique sur l'art : la perte de l'aura authentique

Cette dernière proposition nous amène d'emblée à reconnaître l'importance de la pensée de Walter Benjamin et de son essai sur *l'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, en particulier pour ses considérations sur l'impact du cinéma au procès de la culture de masse. En fait, il semblerait, en nous référant à la pensée de Benjamin, que les thèmes du cinéma, de la reproductibilité technique, de l'art authentique et de l'aura, qui résument pour ainsi dire l'œuvre de Walter Benjamin, seront repris au sein du livre *La dialectique de la Raison* qui, à son tour, va mettre en évidence leurs étroites relations dans le système de l'industrie culturelle. Effectivement, nous avons pu constater dans un premier temps que, selon Benjamin, c'est au capitalisme lui-même que remonte l'initiative de faire émerger le cinéma dans sa forme mercantile actuelle, lui retirant ainsi à jamais sa portée critique potentielle. De manière très similaire, cette position sera réaffirmée en force au travers de la thèse de l'industrie culturelle. En effet, selon Horkheimer et Adorno, l'idéologie actuelle qui pèse sur le cinéma est avant tout celle préconisée par le monde des affaires. En tant que partie intégrante du système, « *le cinéma fait de la publicité pour le trust culturel comme totalité; à la radio, chaque marchandise pour laquelle fonctionne tout l'appareil culturel est également recommandée en tant que*

¹⁰³ Horkheimer, Max, Adorno, Théodore W., *La dialectique de la Raison*, tel Gallimard, Amsterdam, 1947 pp.166

telle ». ¹⁰⁴ Dans ce même ordre d'idées, l'on se souviendra que, pour Benjamin, c'est au cinéma *que se manifestent les réactions des individus, dont la somme constitue la réaction massive du public, lui-même conditionné dès le départ par la conscience de son imminente et soudaine massification* ». ¹⁰⁵ Parallèlement, Horkheimer et Adorno iront encore plus loin dans leur critique de l'industrie culturelle en affirmant que « *le monde entier est contraint de passer dans le filtre de l'industrie culturelle. [Selon eux,] la vieille expérience du spectateur de cinéma qui retrouve la rue comme prolongement du spectacle qu'il vient de quitter - parce que celui-ci vise à reproduire exactement le monde des perceptions quotidiennes - est devenue un critère pour la production. Plus elle réussit par ses techniques à donner une reproduction ressemblante des objets de la réalité, plus il est facile de faire croire que le monde extérieur est le simple prolongement de celui que l'on découvre dans les films* ». ¹⁰⁶ En deuxième lieu, si pour Benjamin la reproduction technique de l'œuvre d'art a entraîné la disparition de son aura, nous pouvons déceler un constat similaire au sujet de la thèse de l'industrie culturelle telle qu'elle a été développée dans *La dialectique de la Raison*. Ainsi, Horkheimer et Adorno soulignent que « *ce qui est nouveau ce n'est pas que l'art est une marchandise, mais qu'aujourd'hui il se reconnaît délibérément comme telle et le fait qu'il renie sa propre autonomie en se rangeant fièrement parmi les biens de consommation [...] Aujourd'hui déjà, l'industrie culturelle apprête les œuvres d'art comme des slogans politiques et le impose à des prix réduits à*

¹⁰⁴ Horkheimer, Max, Adorno, Théodore W., *La dialectique de la Raison*, tel Gallimard, Amsterdam, 1947 pp.140

¹⁰⁵ Benjamin, Walter, *œuvres III, Folio Essais*, Paris, 1974 pp.126

¹⁰⁶ Horkheimer, Max, Adorno, Théodore W., *La dialectique de la Raison*, tel Gallimard, Amsterdam, 1947 pp.135

un public réticent; elles sont accessibles à tous comme les jardins publics ». Dans un même ordre d'idées, l'art authentique, ce que défend Adorno et avant lui Benjamin avec l'aura, c'est, comme le rappelle Marc Hiver, « l'existence d'une recherche artistique dont les œuvres particulières ne sont que des moments de matérialisation, les arrêts sur une image d'une pensée artistique, des esquisses dont le tableau final n'est lui-même qu'une étape. Il s'agit aussi de défendre, face à l'hégémonie et l'immédiateté de l'industrie culturelle, l'existence d'une recherche qui s'inscrit dans l'histoire et entretient dans sa propre sphère [...] ».¹⁰⁷

En résumé, nous pouvons dès lors comprendre que le concept de l'industrie culturelle désigne une situation historique aliénante et régressive qui se manifeste dans les sociétés industrielles avancées. Elle renvoie ainsi à un système qui a pour fondement la fusion forcée de l'art, de la culture et du divertissement au dénominateur commun de l'industrie. Dans sa chute vers sa marchandisation, elle exacerbe ainsi le processus de liquidation de la culture et en particulier de l'art authentique. Selon nos auteurs, l'industrie culturelle a pour double conséquence désastreuse l'organisation totalisante de la consommation, la domination de la nature et la soumission des activités humaines à la logique de la reproductibilité technique. Aussi, pour ce qui est de son effet sur la pensée, elle structure l'ensemble de la pensée devenue, pour reprendre l'expression d'Horkheimer et d'Adorno, aveuglément instrumentalisée, par l'entremise, selon eux, du cinéma, de la publicité et de la radio qui, selon eux, fonctionnent de connivence. Elle atrophie ainsi toute

¹⁰⁷ Hiver, Marc, Adorno et les industries culturelles : communication, musiques et cinéma, L'Harmattan Communication et Civilisation, Paris, 2010 pp.44

forme d'imagination et de liberté créatrice dans la mesure où l'ensemble de ses prescriptions stylisées, malgré leur apparente diversité, ne sont en réalité que reproduction et répétition constante, éclipsées par l'innovation des techniques de reproduction. Car, en effet, selon Horkheimer et Adorno, « *n'importe quel film sonore, n'importe quelle émission de radio permet de déduire la nature de l'impact qu'ont toutes les productions de ce genre sur la société. Immanquablement, chaque manifestation de l'industrie culturelle reproduit les hommes tels que les a modelés cette industrie dans son ensemble* ». ¹⁰⁸ Elle participe enfin au mouvement de dégradation de la Raison et de domination de la nature qui constitue, conjointement à elle, la base fondamentale des critiques comprises dans *l'œuvre de La dialectique de la Raison*.

Conclusion du premier et du deuxième chapitre.

Nous avons exploré jusqu'à maintenant les fondements et les racines philosophiques de la théorie critique. Nous avons de ce fait mis en évidence que la théorie critique tire ses origines matérialistes et dialectiques de la philosophie hégélienne et marxiste à partir desquelles les fondateurs de l'École de Francfort tels qu'Horkheimer et Adorno ont forgé la spécificité et l'originalité des prises de position philosophiques de la théorie critique. De plus, nous avons vu comment la critique du marxisme et de la théorie traditionnelle faite par Max Horkheimer ont permis de nous fournir de solides bases sociologiques et philosophiques autant pour la compréhension des phénomènes sociaux qu'au niveau de la thèse de l'industrie

¹⁰⁸ Horkheimer, Max, Adorno, Théodore W., *La dialectique de la Raison*, tel Gallimard, Amsterdam, 1947 pp.112

culturelle elle-même. L'on s'est penché également sur les grandes critiques que l'École de Francfort a adressées à la philosophie moderne et à la science positiviste. Également, nous avons exploré l'œuvre de Walter Benjamin qui a joué un rôle central sur la pensée d'Adorno et sur la thèse de l'industrie culturelle, surtout en ce qui touche la question de la reproductibilité technique des œuvres d'art dans les sociétés qui sont façonnées par l'industrie culturelle. L'on s'est penché aussi sur la dialectique négative d'Adorno et sa contribution à la spécificité de la théorie critique de même que pour la thèse de la production industrielle de biens culturels. Enfin, nous avons tenté d'expliquer et de circonscrire la thèse de l'industrie culturelle en la resituant au sein de La dialectique de la Raison. Il en est ressorti ainsi que la thèse de l'industrie culturelle désigne l'institutionnalisation d'une situation historique qui marque les sociétés industrielles avancées et plus intensivement la société américaine de l'après-guerre. Elle renvoie de manière générale à un système d'aliénation alimenté par la crise de la Raison de la société occidentale et la perte de l'aura telle que définie par la théorie critique de l'École de Francfort.

Chapitre 3 La production industrielle de biens culturels : une réflexion sur le renouvellement des formes de totalitarisme

Principalement, le second chapitre du mémoire avait pour objectif de mettre en évidence la théorisation de la culture et des œuvres d'art et son importance dans la théorie critique. Nous avons insisté sur le fait que cette théorisation, conjointement avec l'importance générale que la théorie critique accorde à la culture dans l'explication de phénomènes sociaux, constituaient la base du développement de la thèse horkheimienne et adornienne de la production industrielle de biens culturels. Selon nous, les réflexions de Walter Benjamin sur la reproduction des œuvres d'art, à l'époque de leur reproductibilité technique et de la dialectique négative d'Adorno, ont ainsi anticipé la thèse de l'industrie culturelle. Pour nous, l'essentiel de notre recherche était d'arriver à une compréhension, à la fois historique et théorique de la thèse de l'industrie culturelle, qui pourrait fournir aussi une approche analytique pertinente à l'explication de l'ordre social actuel. Ce qui est pourtant clair, c'est que la thèse de l'industrie culturelle saisit les particularités du contexte historique à la fois matérielles et idéologiques qui ont contribué à l'émergence de la société industrielle avancée. Aussi, tout nous porte à croire que, dans le contexte contemporain, cette thèse continue à garder toute sa pertinence analytique.

Toujours dans le but de cerner la portée sociologique et philosophique de la thèse de l'industrie culturelle, le troisième chapitre de ce mémoire s'efforcera d'établir un parallèle entre les éléments théoriques de cette thèse et certains champs d'études privilégiés par l'École de Francfort, notamment ceux qui traitent

des questions de l'autoritarisme, du nazisme et, plus largement, du totalitarisme comme système social. Plus spécifiquement, nous comptons circonscrire un des aspects les plus probants de la thèse de l'industrie culturelle qui témoigne de son influence sociologique et philosophique contemporaine, soit sa dénonciation des tendances totalitaires qu'elle décèle au sein des sociétés industrielles avancées. Au terme de cette analyse, et à l'aide de certains exemples représentatifs, nous allons mettre en évidence comment, selon nous, la thèse de l'industrie culturelle, qui certes fut rédigée pour l'essentiel en 1947 par les théoriciens de l'École de Francfort, peut néanmoins s'avérer pertinente pour nous aider à rendre compte sociologiquement des enjeux de la réalité sociale actuelle. À cet égard, nous verrons de quelle manière les technologies actuelles et les effets de la culture de masse ont permis, dans une certaine mesure, d'alimenter l'industrie culturelle dans le contexte social qu'Horkheimer et Adorno qualifient de marchandisation de la culture. C'est par l'intermédiaire de cette réflexion sur la société contemporaine que nous allons réaffirmer la pertinence de cette thèse. Selon nous, depuis la période de l'après-guerre, l'industrie culturelle s'est dotée de moyens techniques particuliers lui permettant d'assurer non seulement sa pérennité, en tant que système social, mais aussi son influence et sa prise sociopolitique sur les masses. Dans cette ligne de pensée, il est de notre avis que la production industrielle de biens culturels, surtout à cause de son adaptation spectaculaire à la réalité sociale du XXI^e siècle, poursuit ses prescriptions et ses stratégies dans le but de niveler la différence qui reste entre les arts, les marchandises et les conditions sociales des individus d'une manière encore plus invasive et extrême que celle initialement identifiée par Horkheimer et

Adorno. Pour ce faire, nous avons décidé de nous centrer plus particulièrement sur un phénomène social fort représentatif de la culture de masse contemporaine, soit le phénomène de la télé-réalité. Bien qu'il soit évident que la télé-réalité constitue un phénomène relativement récent auquel les théoriciens de l'École de Francfort n'ont pas été confrontés de leur vivant, nous considérons que plus de soixante ans plus tard après la rédaction des œuvres des fondateurs de l'*Institut für Sozialforschung*, d'établir cette concordance viendrait ainsi conférer à cette thèse sa pertinence analytique dans le contexte actuel de la marchandisation de la culture et des individus contemporains. Tout en étant un phénomène relativement nouveau qui a vu sa naissance depuis les quinze dernières années, nous croyons que la télé-réalité, et la manière dont elle s'est instituée en tant que phénomène culturel de masse, représente un exemple très représentatif de la manière dont l'industrie culturelle a poursuivi sa progression jusqu'à nos jours. En effet, le phénomène de la télé-réalité permet d'exemplifier, de façon percutante, la dégradation de la raison et la perpétuation des prescriptions stylisées de l'industrie culturelle. Comme nous le verrons, la télé-réalité et son succès soulignent également le triomphe de la dynamique qui consiste à estomper toujours plus la frontière entre le privé et le public, entre la vie réelle et la mise en scène de la virtualité. Cette dynamique, rappelons-le, était déjà potentiellement identifiée dans les analyses de l'École de Francfort et était mise en lumière dans l'œuvre de Walter Benjamin, surtout dans son essai sur *la reproductibilité technique des œuvres d'arts*.¹⁰⁹ Parallèlement, nous

¹⁰⁹ Comme nous l'avons souligné, au sein du deuxième chapitre, pour Horkheimer et Adorno, le raffinement des techniques cinématographiques et de reproduction culturelle, va permettre à l'auditoire de penser le monde extérieur comme étant le simple prolongement du discours sur la

pensons qu'en tant que phénomène social issu de la culture de masse, la télé réalité réaffirme les fondements totalitaires inhérents au système mis en place, d'après nos auteurs, par l'industrie culturelle. Afin de rendre compte de ces étroites relations qui s'établissent entre la thèse francfortienne de la production industrielle de biens culturels et le phénomène contemporain de la télé réalité, nous allons tenter de dégager les similitudes qui existent entre les deux. Nous centrerons ainsi notre attention sur la façon dont les éléments de la thèse d'Adorno et d'Horkheimer viennent soutenir l'analyse sociologique de la télé réalité telle que comprise notamment par le communicologue Luc Dupond, surtout dans son ouvrage intitulé la : *Télé réalité : Quand la réalité est un mensonge*. Nous reviendrons sur ce sujet tout au long de ce chapitre. Pour l'instant, nous allons poursuivre notre analyse de la critique francfortienne de l'industrie culturelle et de son impact sur la société.

3.1 La période américaine : critique de la culture de masse et mise en évidence de son autoritarisme latent

Dans son ouvrage *L'imagination dialectique*, Martin Jay souligne qu'à bien des égards la critique de la culture de masse produite par les membres de l'Institut ainsi que la mise en relief de l'autoritarisme latent dans la culture américaine eurent une influence considérable tant sur le développement de la théorie critique que sur sa contribution à l'analyse des enjeux culturels et sociaux de la société américaine de

réalité que l'on retrouve à travers les images d'un film. (Horkheimer et Adorno : 1947, pp.135) La vie réelle et l'univers dépeint par le cinéma ou la télévision ne sont plus différenciés : ils sont unifiés et façonnent la conception des masses qui sont ainsi aux prises avec ce processus de dégradation de la Raison. Pareillement, chez Walter Benjamin qui avait, en parlant de son époque insisté sur le fait que « *c'est au cinéma que se manifestent les réactions des individus, dont la somme constitue la réaction massive du public [...]* ». (Benjamin : 2011 pp.72)

manière générale¹¹⁰. À cet effet, il existe, selon nous, une série d'éléments analytiques transversaux compris dans la thèse de l'industrie culturelle que nous devons décortiquer et mettre en lumière. Ceci sera fait surtout à partir de l'analyse des réflexions des fondateurs de l'École de Francfort sur la question de l'autoritarisme et des tendances totalitaires dans les sociétés contemporaines qui découlent, d'après eux, de la culture de masse et de l'industrie culturelle. Ainsi, dans un premier temps, Martin Jay nous dit que les études d'Horkheimer et de nombreux autres membres de l'Institut « *sur la culture populaire sont ainsi liées aux enquêtes sur l'autoritarisme latent en Amérique qu'ils effectuèrent dans les années quarante. Ces enquêtes devaient, au point de départ, être avant tout des analyses psychologiques, quoique toujours fondées sur les postulats de base de la théorie critique* ». ¹¹¹ Tel que nous l'avons souligné dans notre premier chapitre, la psychologie sociale va jouer un rôle déterminant dans les analyses et les critiques, aussi bien d'Horkheimer que d'Adorno, autant sur le plan de la théorie critique de manière générale que sur la formulation de leur thèse sur l'industrie culturelle. Rappelons ici également que sur le plan sociologique, pour eux, le système social institué par l'industrie culturelle s'affirmera de plus en plus comme étant l'expression stylisée et culturelle du capitalisme. Comme nous l'avons vu plus-haut, pour ce qui est du pendant politique de la tendance unificatrice de l'industrie culturelle, pour nos auteurs, celui-ci prend les allures marquées du totalitarisme. Horkheimer et Adorno, aussi bien dans *La dialectique de la Raison* que dans leurs analyses plus spécifiques de l'industrie

¹¹⁰ Jay, Martin, *L'imagination dialectique : L'école de Francfort 1923-1950*, Payot critique de la politique, New York, 1977 pp.249

¹¹¹ *Ibid.*1, pp.249

culturelle, soulignent que « *chacun doit se comporter pour ainsi dire spontanément et conformément à son niveau déterminé préalablement par des statistiques et choisir les catégories de produits de masse fabriqués pour son type. Les consommateurs, réduits à du matériel statistique, sont répartis sur la carte géographique des services d'enquêtes en catégories de revenus [...]* ». ¹¹² C'est toujours dans ce même ordre d'idées que Martin Jay nous rappelle que « *les mécanismes qui assurent la médiation entre culture et politique doivent être étudiés surtout en termes psychosociologiques, pensent Horkheimer et ses amis* ». ¹¹³

3.2 L'industrie culturelle et le renouvellement des formes du totalitarisme : l'émergence de la personnalité autoritaire et ses retombées sur les individus et sur la société

Les études effectuées sur l'autoritarisme par l'École de Francfort viennent ajouter, aux recherches engendrées par l'Institut, une certaine dimension empirique. Soulignons à cet égard qu'il est clair, pour nous, que l'importance de la théorie critique et l'originalité de la thèse de l'industrie culturelle ne découlent pas *a priori* des recherches empiriques que certains membres de l'École de Francfort ont conduites aux États-Unis. Il en demeure cependant que certaines de ces recherches ont permis à ces penseurs de mieux faire ressortir sociologiquement le lien qui s'établit entre la thèse de l'industrie culturelle et le renouvellement des formes de totalitarisme des sociétés dont elles sont marquées, en l'occurrence, les sociétés américaine et européenne. Comme nous aurions pu l'imaginer initialement, « *l'École*

¹¹² Horkheimer, Max, Adorno, Théodore W., *La dialectique de la Raison*, tel Gallimard, Amsterdam, 1947 pp.132

¹¹³ *Ibid.*, pp. 250

de Francfort avait critiqué les tendances réductionnistes inhérentes aux sciences sociales empiriques. Dans l'exploration d'un phénomène social, elle [la théorie critique] donnait la priorité à la théorie sur la collecte des faits [...] ». ¹¹⁴ Martin Jay souligne que c'est pourtant aux États-Unis, en collaboration avec certains de ses collègues méthodologues tels que Paul Lazarsfeld, qu'Adorno forgera les thèses qui seront à la base de l'ouvrage : *The Authoritarian Personality*. Selon Martin Jay, « l'objectif fondamental de l'ensemble des [dites] recherches était l'étude d'un nouveau type anthropologique, la personnalité autoritaire ». ¹¹⁵ Ainsi, d'après Jay, l'enquête comportait la distribution à des ouvriers américains de centaines de questionnaires. ¹¹⁶ Les conclusions de cette recherche ont ainsi mené à une typologie de la personnalité autoritaire qui, selon ses auteurs, se dessinait dans la société américaine, et ceci, depuis l'émergence de la culture de masse. Comme le rappelle Martin Jay, au travers de son étude sur la personnalité autoritaire, l'Institut ne cherchait clairement pas « à confirmer ou infirmer la théorie par [des] résultats, mais à en tirer des questions concrètes pour une recherche, qu'il faut donc juger en fonction de [sa] valeur intrinsèque et qui [doit] aider à dégager des structures psychosociologiques dominantes. Ainsi, en dépit de l'usage qu'il faisait des techniques

¹¹⁴ *Ibid.* 1, pp. 264

¹¹⁵ *Ibid.* 1, pp. 265

¹¹⁶ Dans son article « À propos de la personnalité autoritaire » rédigé pour la revue internationale de théorie critique, Julien Bordier fait remarquer qu' « il ne s'agissait pas d'étudier des sujets qui adhèreraient ouvertement au programme nazi [...]. Au contraire, le problème consistait à déceler, dans une société reconnue comme démocratique, la possible adhésion des individus à des idées non-démocratiques. [En citant l'œuvre de la personnalité autoritaire, Bordier fera ressortir qu'] à l'époque où [l'Institut] recueillit la plupart [des] données, le fascisme venait de perdre la guerre et, par conséquent, [l'on ne pouvait s']attendre à rencontrer des sujets qui s'y seraient ouvertement identifiés ; cependant, [les membres de l'Institut n'eurent pas] de difficulté à trouver des sujets dont la vision du monde était de nature à indiquer qu'ils auraient été prêts à accepter le fascisme au cas où il serait devenu un mouvement social puissant et respectable ». (Adorno in Bordier : 2008 p.7) Bordier, Julien, « À propos de la personnalité autoritaire », Revue internationale de théorie critique, vol.8, 2008, pp.75-78

*empiriques et statistiques américaines, l'Institut n'avait pas vraiment abandonné la méthodologie de la Théorie Critique. Il demeura fidèle en règle générale aux principes de cette méthodologie tels qu'ils avaient été dégagés dans Théorie traditionnelle et théorie critique [...] ».*¹¹⁷

Dans le contexte de notre recherche, cette typologie de la personnalité autoritaire mérite que l'on y accorde une part de notre réflexion. Dans un premier temps, nous pensons qu'elle semble coïncider avec certaines propositions que l'on retrouve aussi bien dans la thèse de l'industrie culturelle que dans le livre *L'éclipse de la raison* d'Horkheimer ainsi que, de manière plus indirecte, dans les parallèles que l'Institut va s'efforcer de tracer entre le nazisme et sa thèse de l'industrie culturelle. Toujours en ce qui a trait à l'étude de la personnalité autoritaire, Martin Jay relève que « *l'autoritarisme aux États-Unis se présentait sous des formes qui ne ressemblaient pas à celles de ses équivalents européens; à la place de la terreur et de la coercition, s'étaient développées des formes moins brutales de conformisme obligatoire, dont les manifestations les plus sensibles se trouvaient peut-être dans le domaine de la culture* ». ¹¹⁸ De cette enquête, il est donc ressorti, entre autres, que la personnalité autoritaire aux États-Unis serait formée de sept grandes caractéristiques qui seront énumérées par Martin Jay dans son ouvrage *L'imagination dialectique*. Les voici: a) une soumission automatique aux valeurs conventionnelles; b) une acceptation aveugle de l'autorité accompagnée d'une haine aveugle pour les oppositionnels et les marginaux; c) le refus de l'introspection; d)

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 283

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 203

une pensée stéréotypée et rigide; e) un penchant à la superstition; f) un abaissement, mi-moralisateur, mi-cynique de la nature humaine et enfin, d) une tendance à la projectivité : c'est-à-dire d'un point de vue psychosociologique et psychanalytique qui se reflète collectivement dans la tendance à croire que des forces destructrices et dangereuses sont à l'œuvre dans le monde (projection en réalité, d'après nos auteurs, de pulsions inconscientes).¹¹⁹ Il en ressort donc que, dans une société marquée par l'industrie culturelle, autant la soumission automatique aux valeurs conventionnelles que l'acceptation aveugle de l'autorité jouent un rôle également important. En effet, comme le souligne Horkheimer dans *L'éclipse de la Raison*, « [...] aujourd'hui, l'ensemble de la vie tend, de manière croissante, à être assujéti à la planification et à la rationalisation; ainsi la vie de chaque individu, y compris ses impulsions les plus cachées [...], doit tenir compte des exigences de la rationalisation et de la planification. La conservation de l'individu, par lui-même, présuppose son adaptation aux exigences requises par la conservation du système ». ¹²⁰ Dans ce même ordre d'idées, l'on peut se rappeler également que, selon la thèse de l'industrie culturelle, la soumission et l'acceptation passive des prescriptions faites par le système vont prendre comme point d'appui l'inertie croissante de la pensée. Donc, d'après Horkheimer, le système baserait une partie de son pouvoir sur cette incapacité des individus à atteindre une forme de raison « éclairée ». Comme le soulignent Adorno et Horkheimer dans *La dialectique de la Raison*, « le besoin qui par exemple pourrait échapper au contrôle central est déjà

¹¹⁹ *Ibid.*1, pp. 278

¹²⁰ Horkheimer, Max, *Éclipse de la Raison*, Payot critique de la politique, Paris, 1974 pp.105

réprimé par le contrôle de la conscience individuelle ». ¹²¹ Aussi, il est important de rappeler que, selon eux, autant par la formation de la personnalité autoritaire qu'à travers du système de l'industrie culturelle, l'introspection est largement minée. Comme va l'avancer Marc Hiver, lorsqu'il reprend les arguments d'Horkheimer et d'Adorno, « *le premier service que l'industrie culturelle apporte au client est de tout schématiser pour lui* ». ¹²² L'introspection qui devrait normalement émerger de la capacité des individus à prendre un recul vis-à-vis le sens de leurs actions ainsi que des actions des autres est, comme nous l'avons souligné antérieurement, bloquée d'emblée par l'emprise grandissante de la raison instrumentale sur la vie des individus. Au niveau de la thèse de l'industrie culturelle, on sait donc que, « *l'individu n'est pas seulement une illusion à cause de la standardisation des moyens de production. Il n'est toléré que dans la mesure où son identité totale avec le général ne fait aucun doute.* » ¹²³ D'après Horkheimer, l'individu devient ainsi le point de rencontre avec le général à partir duquel il y est systématiquement intégré. Ainsi, comme le fait remarquer Max Horkheimer dans son livre: *L'éclipse de la Raison*, « *les gens ne parviennent jamais à triompher de l'habitude de vitupérer contre le monde en le rendant responsable de leurs difficultés, ceux qui sont trop faibles pour prendre position contre la réalité n'ont d'autres choix que de s'effacer en s'identifiant à elle* ». ¹²⁴

¹²¹ Horkheimer, Max, Adorno, Théodore W., *La dialectique de la Raison*, tel Gallimard, Amsterdam, 1947 pp.164

¹²² Horkheimer & Adorno (1947), dans. Hiver, Marc, *Adorno et les industries culturelles : communication, musique et cinéma*, l'Harmattan Communication et Civilisation, Paris, 2010 pp.26

¹²³ Horkheimer, Max, Adorno, Théodore W., *La dialectique de la Raison*, tel Gallimard, Amsterdam, 1947 pp.164

¹²⁴ Horkheimer, Max, *Éclipse de la raison*, Payot critique de la politique, Paris, 1974 pp.122

3.3 De l'éclipse de la raison à l'homme unidimensionnel : l'abandon de la liberté en faveur de l'uniformisation et de la standardisation

L'on ne pourrait se passer ici de souligner aussi la grande contribution à ce sujet des analyses d'Herbert Marcuse, surtout telles que développées dans l'une de ses principales œuvres : *L'homme unidimensionnel*. Pour Martin Jay, plusieurs arguments philosophiques et sociologiques de cet ouvrage s'accordent de façon évidente avec la thèse de la production industrielle de biens culturels. Selon lui, c'est en partie parce que « *tout ce pessimisme de Marcuse de l'homme unidimensionnel était déjà présent dans l'essai sur l'industrie culturelle dans La dialectique de la Raison* ».¹²⁵ Assurément, selon Marcuse, dans les conditions sociales mises en place par l'industrie culturelle, « *où le standard de vie [est] croissant, ne pas se conformer au système n'a aucune utilité sociale [...] d'autant moins quand cela entraîne des inconvénients économiques et politiques sensibles et menace le bon fonctionnement de l'ensemble* ».¹²⁶ Conformément à cette dernière proposition de Marcuse, Horkheimer et Adorno dans *La dialectique de la Raison* affirmeront que l'industrie culturelle va intégrer, de manière comparable à celle qui a eu lieu dans l'Allemagne nazie, le principe de Sécurité Sociale comme fondement idéologique qui lui assura son maintien et sa reproduction. Comme va le développer davantage Horkheimer dans *L'éclipse de la Raison*, l'on pourrait croire, en raison du développement technique et économique qui prévaut dans les sociétés occidentales, que l'homme contemporain est plus libre qu'auparavant et que moins de menaces pèsent sur son existence.¹²⁷

¹²⁵ Jay, Martin, *L'imagination dialectique : L'école de Francfort : 1923-1950*, Payot, critique de la politique, New York, 1977 pp.249

¹²⁶ Marcuse, Herbert, *L'homme unidimensionnel*, Arguments, Les éditions de minuit, Boston, 1964 pp.28

¹²⁷ Comme le fait remarquer Herbert Marcuse, d'un point de vue historique, « *il ne semble pas qu'on ait besoin d'une analyse très poussée pour déceler les raisons de cette évolution [c'est-à-dire*

Pourtant, on l'a compris précédemment : les individus ont abandonné cette liberté en faveur de l'uniformisation, du conformisme et de la standardisation. Paradoxalement, pour nos auteurs, ceci a été fait sous le couvert de la rationalité et du progrès! À ce propos, Horkheimer souligne, « *l'homme d'aujourd'hui donne l'impression d'être beaucoup plus libre de choisir que ses ancêtres [...] Mais avant d'interpréter, à la manière des [optimistes], la multiplication des choix comme accroissement de la liberté, il nous faut tenir compte de la pression inséparable de cet accroissement et le changement de qualité concomitant à ce nouveau type de choix* ». ¹²⁸ Toujours sur ce même sujet, Horkheimer et Adorno avancent que dans un contexte social marqué par l'industrie culturelle « [...] *la liberté formelle de chacun est garantie. Nul n'a de compte à rendre officiellement sur ce qu'il pense. En échange, chacun est intégré dès son jeune âge dans un système d'institutions religieuses, de clubs, d'associations professionnelles et autres qui constituent l'instrument le plus sensible du contrôle social* ». ¹²⁹ Au sujet de cette dernière proposition, en nous référant à l'œuvre maîtresse de Marcuse, nous croyons qu'il est important de préciser qu' « *à force d'insister sur la portée et sur l'efficacité des contrôles sociaux, on pourrait [...] objecter [à la théorie critique et à sa thèse de l'industrie culturelle,] [qu'elle donne] trop d'importance à l'endoctrinement dans les communications de*

l'uniformisation des besoins et des intérêts dans les sociétés marquées par l'industrie culturelle]. Ainsi, à l'Ouest : les anciens conflits au sein de la société se modifient sous la double (et mutuelle) influence du progrès technique et du communisme international. Les luttes de classe et l'examen des contradictions impérialistes sont différés devant la menace extérieure. Mobilisée contre cette menace, la société capitaliste a une cohésion interne que les stades antérieurs de la civilisation n'ont pas connue. Cette cohésion a des causes strictement matérielles : la mobilisation contre l'ennemi est un puissant stimulant de production et d'emploi, elle entretient un niveau de vie élevé» (Marcuse : 1964, pp.47).

¹²⁸ Horkheimer, Max, *Éclipse de la Raison*, Payot critique de la politique, Paris, 1974 pp.107

¹²⁹ Horkheimer, Max, Adorno, Théodore W., *La dialectique de la Raison*, tel Gallimard, Amsterdam, 1947 pp.158

*masse et que les besoins qui sont actuellement imposés aux gens leur seraient venus spontanément ainsi que le désir de les satisfaire. L'objection n'est pas valable [selon Marcuse]. Le conditionnement [comme l'on suggéré Horkheimer et Adorno,] ne commence pas juste au moment où leur contrôle est centralisé. Quand les gens entrent dans cette phase, ils sont depuis longtemps conditionnés. [...] ».*¹³⁰ Conséquemment, devant cette incapacité « psychologique » à se dresser contre le système, les individus qui trouveront la force de s'y opposer, les marginaux notamment, n'auront vraisemblablement pour écho que le mépris des masses, étant elles-mêmes engagées dans le processus conjoint de la raison instrumentale et de la liquidation de la culture, qui perpétue et maintient le double impact sociopolitique de l'industrie culturelle. Ainsi, comme dans la plupart des situations historiques qui, pour nos auteurs, ont été marquées par le totalitarisme, l'oppression prendra, dans ce nouveau contexte façonné par l'industrie culturelle, l'allure d'une fusion du sujet social dans la majorité : « *la horde qui réapparaît dans l'organisation des jeunesses hitlériennes n'est pas un retour à l'antique barbarie, mais le triomphe de l'égalité répressive, l'égalité dans le droit à l'injustice découverte par l'entremise des pairs* ». ¹³¹ Au fond, rappelle Horkheimer « *lorsque les nazis [...] lancèrent leur mouvement, il leur fallut enrôler les masses, dont les intérêts matériels n'avaient rien à faire avec les leurs. Ils firent appel à la couche arriérée, condamnée par le développement économique* ». ¹³² De la même manière, Adorno affirmera aussi que l'industrie

¹³⁰ Marcuse, Herbert, L'homme unidimensionnel, Arguments, Les éditions de minuit, Boston, 1964 pp.33

¹³¹ Horkheimer, Max, Adorno, Théodore W., La dialectique de la Raison, tel Gallimard, Amsterdam, 1947 pp.30

¹³² Horkheimer, Max, Éclipse de la Raison, Payot critique de la politique, Paris, 1974 pp.

culturelle se définit en partie par l'intégration délibérée par le haut de ses consommateurs (c'est-à-dire plus exactement au travers de la concentration économique et administrative).¹³³ Dans l'industrie culturelle, selon Adorno et Horkheimer, les intérêts individuels se mêlent à ceux des directeurs généraux des grandes firmes et des agences de publicité.

3.4 L'emprise de l'industrie culturelle sur la psyché collective : raison instrumentale, culture de masse et aliénation

Au niveau du lien qui se développe entre la pensée stéréotypée et rigide qui est l'apanage de la personnalité autoritaire et l'industrie culturelle, nous admettons que ce lien peut s'avérer plus difficile à cerner. Non pas parce qu'il serait difficile d'admettre que le système social qui découle de l'industrie culturelle induit une telle pensée stéréotypée et rigide, mais bien au contraire parce qu'il l'induit de manière extrêmement efficace, diffuse et variée. Ceci se réalise en effet de différentes façons : premièrement, par la progression de la raison instrumentale et l'aliénation qu'elle entraîne de manière générale; deuxièmement, par la culture de masse (notamment à l'époque) le cinéma; troisièmement, par la fusion actuelle des arts, de la culture et du divertissement et quatrièmement, plus directement par le renouvellement des formes du totalitarisme telles que traduites par l'industrie culturelle. Comme l'ont souligné Horkheimer et Adorno dans *La dialectique de la Raison*, l'industrie culturelle imprime dans l'esprit des individus *une succession automatique d'opérations standardisées* de sorte à ce qu'elle en vient à atrophier tout élan d'imagination et de créativité individuelle. Cependant, pour ces deux théoriciens, il

¹³³ Adorno, Theodor W., L'industrie culturelle. In: Communications, 3, 1964. p.12

n'en demeure pas moins qu'elle va modifier profondément les traits psychosociologiques de l'homme contemporain. J. M. Durand-Gasselín souligne à ce sujet que pour l'Institut, dans de larges secteurs de la population, le « moi » au sens traditionnel du terme n'existe plus. Cet auteur précise également que « *les tendances sociales qui érodent le moi [...] font naître un nouveau type d'homme : la diffusion massive d'images colonisant et anémiant les imaginations, l'appauvrissement du langage capable d'articuler l'expérience, l'appauvrissement de l'expérience elle-même par la technicisation du travail ou par le manque de continuité dans l'expérience par la radio [et enfin,] l'affaiblissement de l'autorité familiale au profit d'une autorité sociale anonyme et diffuse* »¹³⁴ Dans cette même ligne de pensée, Marcuse va aussi relever que « *des agents de publicité façonnent l'univers de communication dans lequel s'exprime le comportement unidimensionnel. [Le langage de l'administration totale] va dans le sens de l'identification et de l'unification, il établit la promotion systématique de la pensée positive, de l'action positive, enfin il s'attaque systématiquement aux notions critiques et transcendantes* ». Parallèlement, dans la thèse de l'industrie culturelle telle que présentée dans *La dialectique de la Raison*, le cinéma « [...] *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 à l'identifier directement avec la réalité* ». ¹³⁵ Plus récemment, Micha K. Brumlik, dans son article :

¹³⁴ Durand-Gasselín, Jean-Marc, L'École de Francfort, tel Gallimard, Paris, 2012 pp.182

¹³⁵ Horkheimer, Max, Adorno, Théodore W., *La dialectique de la Raison*, tel Gallimard, Amsterdam, 1947 pp.131

Masse et Fascisme publié dans *la Revue internationale de théorie critique*, souligne que, de manière générale,

« Le mécanisme psychique crucial qui conduit les membres d'une masse à adhérer à un chef ou à un Führer et à se lier entre eux repose sur l'une des deux relations possibles à travers lesquelles des humains peuvent se mettre en lien avec d'autres : ou bien sous la forme d'un objet de leur désir, ou bien sous la forme d'un autre à qui l'on voudrait ressembler. [...] L'identification permet aussi bien l'empathie que la construction interne d'un idéal personnel (idéal du Moi). Le souhait de vouloir ressembler à un Autre peut naturellement conduire au dérapage, notamment lorsque la personne ne se contente plus d'intégrer l'objet de son admiration en un idéal du moi interne, mais commence à le désirer en tant que tel ».¹³⁶

Le totalitarisme, affirme Herbert Marcuse, « *n'est pas seulement une uniformisation politique terroriste, c'est aussi une uniformisation économique-technique non terroriste qui fonctionne en manipulant les besoins au nom d'un faux intérêt général.* [Le totalitarisme, poursuit-il] *n'est pas seulement le fait d'une forme spécifique de gouvernement ou de parti, il découle plutôt d'un système spécifique de production et de distribution parfaitement compatible avec un pluralisme de partis, de journaux, avec la séparation des pouvoirs, etc.* ».¹³⁷ De surcroît, Marcuse en vient à conclure que non seulement le totalitarisme peut coexister en présence d'institutions en apparence démocratiques, mais que d'un point de vue historique et politique, le totalitarisme naît à l'intérieur de l'État libéral. Ainsi, la relation qui s'établit entre le capitalisme et le fascisme est tout à fait claire aux yeux de Marcuse. C'est notamment ce que va mettre aussi en évidence Martin Jay en soulevant qu' « *il y avait dans ce passage de l'ordre libéral à l'ordre totalitaire des liens organiques bien plus forts que les théoriciens libéraux n'étaient prêts à le reconnaître. Comme l'écrivait*

¹³⁶ Brumlik, Micha, « Masse et fascisme », *Revue internationale de théorie critique-Variations* vol.12 2008 pp.4

¹³⁷ Marcuse, Hébert, *L'homme unidimensionnel*, Arguments, Les éditions de minuit, Boston, 1964 pp.39

Marcuse [...] le passage de l'État libéral à l'État autoritaire total s'effectue dans le cadre du même système social ». ¹³⁸ De manière encore plus évidente, dans l'article précité de Marcuse intitulé « *La lutte contre le libéralisme dans la conception totalitaire de l'État* », qui est également cité dans l'ouvrage de Martin Jay est aussi un bon exemple du modèle de pensée dialectique. Comme le souligne Jay, Marcuse « [...] envisage le totalitarisme à la fois comme une réaction à certaines tendances du libéralisme et comme continuation de ces mêmes tendances. Selon Marcuse, la perspective totalitaire apparut à l'origine comme une réponse à la rationalisation, au quadrillage de l'existence, et à l'intellectualisation desséchant de la pensée au XIXe siècle ». ¹³⁹ Dans un autre ordre d'idées, tout comme le concept d'idéologie tel qu'il sera abordé dans *La personnalité autoritaire*, d'après Adorno, « de mêmes tendances idéologiques peuvent avoir des origines différentes chez des individus différents, et les mêmes besoins personnels peuvent s'exprimer à travers des tendances idéologiques différentes. [...] Les idéologies [reprendra Adorno,] ont une existence indépendante de l'individu singulier, et les idéologies existant à une époque donnée sont le résultat à la fois de processus historiques et d'événements sociaux contemporains ». ¹⁴⁰

¹³⁸ Jay, Martin, *L'imagination dialectique : L'école de Francfort 1923-1950*, Payot critique de la politique, New York, 1977 pp.148

¹³⁹ *Ibid.* 26, pp. 148

¹⁴⁰ Adorno, Théodore W., *Études sur la personnalité autoritaire*, Éditions Allia, Paris 2007 pp.9

3.5 Domination de la nature et assujettissement des individus : *Minima Moralia* ou l'intégration répressive de la vie humaine à la production et à la consommation

C'est bien dans cette perspective qu'il nous faut lire et comprendre l'étroite relation qui existe entre la thèse francfortienne de l'industrie culturelle et le renouvellement des formes de totalitarisme pour les sociétés contemporaines. Comme le souligne Martin Jay, autant pour Horkheimer que pour Adorno, « [...] *l'extension de la technologie sert l'industrie culturelle américaine tout comme elle aide à renforcer le contrôle des gouvernements autoritaires européens* ». ¹⁴¹ Fondamentalement, pour l'École de Francfort, souligne Martin Jay, « *la culture de masse [exacerbée par l'industrie culturelle] est le terreau dans lequel peut germer le totalitarisme politique* ». ¹⁴² L'on se souviendra plus exactement que, lors de leur exil aux États-Unis, les membres de l'Institut en sont arrivés à la conclusion que la société américaine de l'après-guerre, marquée de manière plus profonde par l'industrie culturelle et la culture de masse, impliquait de nouvelles formes de contrôle qui différaient largement des autres formes de coercition que l'histoire avait connues jusqu'à maintenant. Certes, elle avait la forme d'une oppression fondée sur la collectivité, mais plus précisément, « *dans son analyse de la culture de masse occidentale, l'Institut voyait la domination œuvrer selon des voies nouvelles et subtiles à la destruction des vestiges de l'individualité authentique, derrière une façade de diversité* ». ¹⁴³ En lien avec la thèse de la domination de la nature, Horkheimer nous explique dans *l'Éclipse de la Raison* qu'« *en Amérique, le problème de la révolte*

¹⁴¹ Jay, Martin, *L'imagination dialectique : L'école de Francfort 1923-1950*, Payot critique de la politique, New York, 1977 pp.282

¹⁴² *Ibid.* 26, pp. 252

¹⁴³ *Ibid.* 26, pp. 283

*de la nature est essentiellement différent de ce qu'il est en Europe [...] ».*¹⁴⁴ Marcuse arrive aussi à des conclusions très semblables. Il affirme ainsi que « *la société industrielle qui s'approprie la technologie et la science s'est organisée pour dominer toujours plus efficacement l'homme et la nature, pour utiliser ses ressources toujours plus efficacement* ». ¹⁴⁵ Dans une société dominée par l'industrie culturelle, affirme Marcuse, « *la maison est envahie par l'opinion publique et la chambre à coucher est ouverte au communication de masse* ». ¹⁴⁶

Dans l'une de ses œuvres les plus marquantes qu'il va rédiger en 1947 dans la foulée de *La dialectique de la Raison*, c'est-à-dire son livre intitulé *Minima Moralia*, Adorno va tenter, pour l'essentiel, comme le fait remarquer Jean-Marc Durand Gasselin, de faire « [...] *constat de la tendance à l'intégration totale de la vie humaine à la production et à la consommation [de même que] le rôle dialectique de l'écriture aphoristique qui permet de jouer Hegel contre lui-même, c'est-à-dire l'immanence du négatif contre la totalité et le sujet, expression philosophique de l'intégration* ». ¹⁴⁷ Dans ce même ordre d'idées, Durand-Gasselin souligne qu' « *à l'opposé de vertus grecques exaltées de manière funeste dans l'héroïsme de théâtre des nazis contre une non moins artificielle décadence supposée, force et faiblesse fantasmées par des moi* affaiblis par le monde social opaque des grandes organisations industrielles et bureaucratiques et colonisés par la culture de masse, seules des vertus minimales peuvent ici être défendues de manière crédible. Solitude, modestie, pudeur, tact,*

¹⁴⁴ Horkheimer, Max, *Éclipse de la Raison*, Payot critique de la politique, Paris, 1974 pp.131

¹⁴⁵ Marcuse, Hébert, *L'homme unidimensionnel*, Arguments, Les éditions de minuit, Boston, 1964 pp.36

¹⁴⁶ *Ibid.* 36, pp. 45

¹⁴⁷ Durand-Gasselin, Jean-Marc, *L'École de Francfort*, tel Gallimard, Paris, 2012 pp.224

lucidité, intransigeance, méfiance deviennent ainsi les attitudes appropriées d'une morale minimale pour tant de mythes publicitaires, de concurrence générale, d'appauvrissement de l'expérience, d'administration bureaucratique et de mécanisation du corps, voire de fascisme rampant ». ¹⁴⁸ Ainsi, pour Adorno, ce n'est pas le socialisme, mais bien le fascisme qui représente la réalisation de la rationalité occidentale. Elle s'y effectue, selon lui, au travers d'un principe d'unification, d'uniformisation et d'intégration systématique des masses, largement développée dans la critique de l'industrie culturelle. Selon J.-M. Bernstein, c'est plus particulièrement l'analyse du fascisme qui va permettre à Adorno de conclure assez rapidement que la forme de capitalisme propre à la société industrielle avancée allait être supplantée par un ordre social dicté de façon croissante par la raison instrumentale, et ceci, au fur et à mesure que se multipliaient les conditions de massification nécessaires à l'industrie culturelle. J.-M. Bernstein avancera également qu'en identifiant l'industrie culturelle au triomphe du fascisme, Adorno va admettre, de manière à la fois directe et indirecte, que l'intégration effective et totale de la société au système de l'industrie culturelle marque en quelque sorte l'équivalent du triomphe de l'unification répressive des États libéraux et démocratiques qui s'est réalisée sous les politiques fascistes, comme par exemple celles qui sous-tendent la nature et l'expansion du III^e Reich de l'Allemagne nazie. Par exemple, en s'intéressant à l'investissement de l'idéologie national-socialiste dans les arts, l'on retrouve dans *La dialectique de la Raison* le parallèle suivant : « *la publicité devient l'art par excellence avec lequel Goebbels* [qui était le ministre de la propagande et le

¹⁴⁸ *Ibid.* 33, pp. 226

bras droit de Hitler] déjà l'avait identifiée, l'art pour l'art, la publicité pour elle-même, pure représentation du pouvoir social. [...] Le fascisme, lui espère exploiter l'entraînement donné par l'industrie culturelle [afin d'homogénéiser et d'investir les masses]». ¹⁴⁹ Cette interprétation de l'industrie culturelle, insiste Bernstein, requiert sur le plan dialectique une référence au concept de liberté qui, rappelons-le, se retrouve exemplifié dans la dialectique négative d'Adorno. Par ailleurs, soulignons que la question de la liberté est également traitée dans *l'Homme unidimensionnel* par Marcuse de manière similaire à celle d'Adorno: « la société industrielle a atteint le stade où on ne pourra plus définir la société véritablement libre dans les termes traditionnels de liberté économique, politique et intellectuelle; non que ces libertés aient perdu leur signification, mais elles ont [dorénavant], au contraire, trop de signification pour être enfermées dans le cadre traditionnel ». ¹⁵⁰ Ainsi, les relations qui s'établissent entre les analyses de l'École de Francfort sur les questions relatives au fascisme et leur investissement dans l'industrie culturelle, se retrouvent illustrées de manière exemplaire dans les écrits d'Adorno sur la dialectique négative. En un mot, au travers de sa dialectique négative, Adorno va ainsi rester fidèle au schéma de la théorie critique, en se refusant de penser le progrès de la condition humaine à la mesure du progrès technique et scientifique.

¹⁴⁹ Horkheimer, Max, Adorno, Théodore W., *La dialectique de la Raison*, tel Gallimard, Amsterdam, 1947 pp.170

¹⁵⁰ Marcuse, Herbert, *L'homme unidimensionnel*, Arguments, Les éditions de minuit, Boston, 1964 pp.29

3.6 Remise en question de la science et du progrès technique : vers une nouvelle théorie critique de l'émancipation

À partir de cet argument, nous pouvons considérer, de manière assez évidente, que la théorie critique telle que véhiculée par les thèses adorniennes sur la dialectique négative est en rupture avec l'interprétation positiviste de la notion de progrès, en particulier, et avec la philosophie des Lumières, en général. Par ailleurs, la plupart des auteurs qui ont analysé la théorie critique vont s'accorder sur cette proposition que nous résumerons ainsi : la théorie critique de l'École de Francfort et plus spécifiquement sa thèse de l'industrie culturelle rejette la conception du progrès technique comme vecteur d'émancipation de l'homme contemporain. Dans *La dialectique de la Raison*, dans le chapitre intitulé : *La production industrielle de biens culturels*, Horkheimer et Adorno vont ainsi critiquer inlassablement l'idée que le progrès technologique et scientifique, mené sous l'égide de l'industrie culturelle, puisse atteindre une quelconque amélioration de la condition humaine. Cette industrie culturelle, soulignent-ils, « [...] *qui se veut si bienfaisante ne rend pas la vie plus humaine pour les hommes. L'idée de la pleine exploitation des possibilités techniques existantes, [...] fait partie du système économique qui refuse pourtant d'utiliser les ressources disponibles lorsqu'il s'agit de faire disparaître la faim dans le monde* ». ¹⁵¹ Dans son introduction aux écrits d'Adorno sur l'industrie culturelle, Bernstein souligne, qu'à travers sa dialectique négative, Adorno met de l'avant une approche théorique qui est fondée sur la combinaison d'une critique transcendantale et d'une critique immanente de la société. Selon Bernstein, dans sa

¹⁵¹ Horkheimer, Max, Adorno, Théodore W., *La dialectique de la Raison*, tel Gallimard, Amsterdam, 1947 pp.148

critique transcendantale, Adorno explique que la société, lorsqu'elle est perçue comme une totalité, contribue également à faire perdurer des états d'aliénation et contribue sensiblement à l'uniformisation qui sont, nous le rappelons, des aspects fondamentaux de cette nouvelle situation historique marquée par l'industrie culturelle. Cet auteur souligne également que, sous le capitalisme libéral, le statut idéologique que vont acquérir les biens culturels joue un rôle significatif dans le moment de la falsification des consciences (c'est-à-dire, l'atrophie de l'imagination et l'incapacité à l'introspection et l'aliénation) qui marque, en fin de compte, le triomphe de la raison instrumentale. Par conséquent, poursuit Bernstein, plus la société devient unidimensionnelle, plus il reviendra à la théorie critique de porter une attention particulière à la structure interne et relativement autonome de la logique des biens culturels. Parallèlement, conclut Bernstein, il faut préciser que la première tentative de théorisation de l'industrie culturelle faite par Adorno, (tentative antérieure à la rédaction de son chapitre dédié à l'analyse des thèses benjaminienes de *la production industrielle de biens culturels* et à *l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*) se retrouve dans son ouvrage intitulé : *Sur le caractère fétiche de la musique et la régression d'écoute des masses* écrit en 1938. L'idée centrale derrière cette œuvre appuiera ultérieurement celle de la perte de l'introspection de la façon qu'elle apparaît autant dans la typologie de la personnalité autoritaire que dans les retombées de l'industrie culturelle. Selon Adorno, « lorsqu'on dit que les masses sont en régression, cela revient à dire qu'elles sont incapables d'entendre de leur propres oreilles ce qui leur est inconnu; à toucher de leurs propres mains ce qu'elles n'ont jamais touché; c'est la nouvelle forme

d'aveuglement qui a remplacé la forme mythique vaincue ». ¹⁵² Dans *La dialectique de la Raison*, Horkheimer et Adorno avancent l'idée que la radio est au fascisme ce que l'imprimerie est à la réforme ¹⁵³. À bien des égards, autant dans *La dialectique de la Raison* que dans ses autres ouvrages critiques, Théodore Adorno (pour qui le rapport entre la musique et le concept de régression d'écoute des masses vont jouer une place de premier plan) va tenter d'établir des parallèles entre les médias de communication de masse (surtout la radio) et la prise de pouvoir et la consolidation politique de personnalités charismatique telles que celles du Führer. Toujours dans cette même optique, Durand-Gasselín ajoute que « *la radio était devenue le médium de masse par excellence : aux États-Unis, vingt-sept millions de familles sur trente-deux possédaient un poste de radio en 1939. Elle diffusait à l'époque très majoritairement de la musique classique de tradition européenne et semblait ainsi nourrir des rêves d'éducation de masses. Pour Adorno, il ne s'agit plus seulement d'étudier les contradictions sociales dans la production musicale, mais de décrire les effets de sa diffusion par les médias de masse et de sa consommation [...]* ». ¹⁵⁴ Aussi, dans *La dialectique de la Raison*, dans le chapitre intitulé : *de la production industrielle de biens culturels*, il est dit qu' « *aux États-Unis, [la radio] ne perçoit aucune redevance du public et prend ainsi l'aspect trompeur d'une autorité désintéressée et impartiale comme faite sur mesure pour le fascisme* ». ¹⁵⁵ L'on y rajoute également que « *les nazis ont vite compris que la radio était un instrument dans la continuité de leur cause [...]* »

¹⁵² *Ibid.* 40, pp. 52

¹⁵³ Adorno et Horkheimer faisant ainsi référence à la réforme protestante du XV et XVI siècle.

¹⁵⁴ Durand-Gasselín, Jean-Marc, *L'École de Francfort*, tel Gallimard, Paris, 2012 pp.180

¹⁵⁵ Horkheimer, Max, Adorno, Théodore W., *La dialectique de la Raison*, tel Gallimard, Amsterdam, 1947 pp.147

»,¹⁵⁶ Fondamentalement, pour Horkheimer et Adorno, « *l'industrie culturelle a tendance à incarner des déclarations faisant autorité et à apparaître ainsi comme le prophète de l'ordre existant* ». ¹⁵⁷ Dans pareilles conditions, soulignent-ils, la recommandation devient un ordre et « *le Führer est plus moderne : sans autre forme de procès, il ordonne l'holocauste aussi bien que l'acquisition de camelote* ». ¹⁵⁸ En résumé, nous pouvons réitérer que les parallèles que l'Institut s'est efforcée d'établir entre l'industrie culturelle et la résonance sociopolitique qu'elle acquière dans les régimes totalitaristes, s'exprime en vertu de plusieurs niveaux d'analyse et de réflexion. Premièrement, les études sur la personnalité autoritaire qu'a effectuées Adorno aux États-Unis auront permis de dégager l'émergence d'un nouveau type anthropologique qui se dessinait au sein de la société américaine depuis l'apparition de la culture de masse. Ce nouveau type anthropologique était composé principalement des sept grandes caractéristiques que nous avons énumérées précédemment. Nous avons démontré, à cet égard, que les études de l'Institut sur l'autorité et le totalitarisme étaient fortement liées à la thèse de l'industrie culturelle. Ceci résulte aussi bien du contexte social américain que de plusieurs éléments du même ordre que ceux qui sous-tendent la personnalité autoritaire telle que retrouvée dans les caractéristiques psychosociologiques incluses dans la thèse de l'industrie culturelle.

Il est intéressant de constater à cet égard que dans *La dialectique de la Raison*, l'essai portant sur la production industrielle de biens culturels sera

¹⁵⁶ *Ibid.*47, pp. 168

¹⁵⁷ *Ibid.*47, pp. 158

¹⁵⁸ *Ibid.*47, pp. 168

immédiatement précédé par un autre qui s'intitule : « *Éléments de l'antisémitisme* ». Dans cette partie, les deux théoriciens critiques vont, pour l'essentiel, s'efforcer de retracer la généalogie de l'antisémitisme en lui attribuant des causes qui relèvent de l'origine de la domination de la nature ainsi que de la dégradation de la Raison. Pour Martin Jay, Horkheimer et Adorno « *avancent que l'antisémitisme a des racines qui plongent dans un passé archaïque, bien antérieur au capitalisme et au libéralisme. [Selon eux,] les juifs d'avant la diaspora furent à une certaine date un peuple nomade et errant.* »¹⁵⁹ C'est précisément avec l'abandon de ce mode de vie et l'émergence de la sédentarisation en lien avec la conception occidentale du travail que vont naître les conditions sociales et politiques qui ont favorisé l'antisémitisme. Pour Adorno, reprend Martin Jay, « *cette image du juif [...] renvoie à une condition de l'humanité où le travail est inconnu, et toutes les attaques ultérieures contre le caractère purement parasitaire et non productif du juif ne sont que des rationalisations. En d'autres termes, le juif incarne le rêve d'une satisfaction obtenue sans peine; mais comme le rêve ne se réalise pas, cette frustration a pour conséquence la haine envers ceux qui semblaient y être parvenus* ». ¹⁶⁰ Donc, selon eux l'antisémitisme tire ses origines, en dernière instance, de la domination de la nature. Sans doute, l'intérêt d'Adorno, d'Horkheimer et des autres membres de l'Institut pour la question du national-socialisme et des parallèles qu'ils ont établis dans leur théorie entre la production industrielle de biens culturels et le système totalitaire n'aurait peut-être pas connu la même ampleur si la grande majorité des membres de l'École de Francfort n'était

¹⁵⁹ Jay, Martin, *L'imagination dialectique : L'école de Francfort 1923-1950*, Payot critique de la politique, New York, 1977 pp.266

¹⁶⁰ *Ibid.*49, pp. 266

pas d'origine juive. Il faut comprendre à ce sujet que d'un point de vue historique et social, l'exil des membres de l'École de Francfort qui aura notamment coûté la vie à Walter Benjamin et qui débute presque automatiquement avec la prise du pouvoir des nationaux-socialistes en 1933 est indissociable des origines judaïques des membres de l'École de Francfort et de la terreur générée dans cette communauté par le nazisme et le par l'Holocauste. Car, comme l'a écrit Adorno dans ses réflexions sur l'industrie culturelle, faire de la poésie ou s'adonner au divertissement que proposerait la musique ou le cinéma n'a plus aucun sens après Auschwitz.¹⁶¹ Ce qui est certain, c'est que l'Institut a mené un combat acharné durant toute son existence non seulement contre l'antisémitisme, le totalitarisme, mais aussi contre la domination de la nature et l'oppression de l'homme par l'homme qui y sont rattachées. Les théoriciens critiques ont mis en place aussi un modèle explicatif original et inédit qui a vu ces nouvelles forces répressives œuvrer sous de nouvelles voies, plus raffinées et surtout plus difficiles à démasquer. Plus largement, leur thèse de l'industrie culturelle est donc inclusivement une réflexion sur la liberté et l'émancipation.

¹⁶¹ Adorno fait allusion ici au camp d'extermination en Pologne. Adorno, Theodore W., *The Culture Industry*, (dir) J. M Bernstein, Routledge, New York 1991 pp. 87

Chapitre 4 La pérennité des thèses de l'École de Francfort et son application à la réalité sociale du XXIème siècle : la téléralité.

Comme nous l'avons vu tout au long du chapitre précédent, tel qu'anticipé lors de la deuxième moitié du XXe siècle, par les fondateurs de l'École de Francfort, le mode de vie engendré par l'industrie culturelle s'est institué presque globalement. Ainsi, aujourd'hui au début du XXIe siècle, en s'appuyant sur le progrès technique et le développement exponentiel de la culture de masse qui, rappelons-le, selon nos penseurs est issue de la rationalité et de la domination de la nature, cette dépendance aliénante à la technologie s'est implantée et s'est développée massivement, et l'aliénation des masses continue à être son corolaire. Dans ce but, nous allons poursuivre, dans ce dernier chapitre de notre mémoire, notre réflexion au sujet de cette thèse et de sa pertinence et de sa capacité de rendre compte de la réalité sociale actuelle en matière de marchandisation de la culture et d'aliénation des masses. Comme nous l'avons souligné plus haut, nous allons tenter de réaffirmer la pertinence de la thèse de l'industrie culturelle en la confrontant à un phénomène culturel contemporain, celui de la téléralité telle qu'étudiée par Luc Dupont, auteur de l'ouvrage *Téléralité : quand la réalité est un mensonge*.

4.1 La téléralité et la pertinence de la thèse de l'industrie culturelle

Dans un article rédigé par une étudiante en journalisme de l'Université du Québec à Montréal qui a été publié le 29 septembre 2011 dans le quotidien montréalais « Voir », on peut lire que « *c'est en grande pompe que TVA [chaîne de télévision provinciale] présentait le premier épisode de la énième saison d'Occupation double qui, comble du glamour, est tournée cette année au Portugal, où les créatures*

élues étaleront leurs sérénades avec vanité sous les yeux avides de milliers de Québécois pendant une dizaine de semaines ». ¹⁶² Dans son très bon ouvrage sur la télé-réalité, Luc Dupont, chercheur en communication de l'Université d'Ottawa, rappelle également qu'« *en Espagne, l'émission Gran Hermano, l'adaptation de Big Brother, a provoqué des crises d'hystérie. [Toujours dans le monde francophone au Canada,] la finale de la première saison de Star Académie a été vue par trois millions de personnes. [...] Aux États-Unis, le dernier épisode de la saison initiale de Survivor a attiré près de 51 millions de téléspectateurs; celui de Joe Millionaire, 40 millions de personnes. [...] À l'évidence, [poursuivra Luc Dupont] lorsque autant de gens sont rivés à leur téléviseur, c'est qu'il se passe quelque chose qui mérite que l'on y prête attention* ». ¹⁶³ Nous faisons ici bien évidemment référence au phénomène culturel contemporain de la télé-réalité. En soit, souligne l'auteur, la télé-réalité est un genre particulièrement difficile à caractériser parce qu'il se situe à mi-chemin entre les nouvelles et le divertissement, entre la réalité et la fiction. Une seconde difficulté s'ajoute à la caractérisation de la télé-réalité, souligne Dupont, celle de son origine précise. Selon Dupont, en faire la généalogie devient une tâche difficile, car la télé-réalité est le fruit d'une longue évolution de la production télévisuelle qui s'entremêle et s'inspire du cinéma et de plusieurs autres formes de production culturelle et artistique : par exemple, le film *The Blair Witch Project* (1999),

¹⁶² Source : « Lancôt, Aurélie, « Voir » Télé-réalité : Préoccupation double, 29 septembre 2011 consulté le 9 novembre 2013 : 19h13. <http://voir.ca/jepenseque/2011/09/29/preoccupation-double/#comments>

¹⁶³ Dupont, Luc, *Télé-réalité : Quand la réalité est un mensonge*, Les presses de l'Université de Montréal, Paramètres, Montréal, 2007, pp.19

également cité dans l'ouvrage de Dupont, en est un exemple évocateur.¹⁶⁴ Selon lui, en effet, « *la télé réalité est plus ancienne qu'on ne le croit généralement. On s'entend pour dire que la première émission empruntant directement [au modèle actuel de] la télé réalité a été diffusée en 1973 à la chaîne américaine Public Broadcasting System (PBS). Il s'agit d'une production de la firme Video Vérité intitulée An American Family, un format de documentaire réaliste, alors expérimental, qui présente la vie d'une famille blanche, cultivée, de classe moyenne. [Parallèlement à cela,] d'autres commentateurs font remonter la télé réalité jusqu'en 1949 avec la publication du roman 1984 de Gorges Orwell* »¹⁶⁵. Nous désirons souligner à cet égard qu'il fut intéressant de constater qu'Herbert Marcuse, dans son œuvre *l'Homme Unidimensionnel*, va adresser également une réflexion à ce roman en mettant l'accent sur *le langage de l'administration totale* qui invite, au niveau discursif, à la prise en compte, encore une fois, des formes de totalitarisme qui prévalent dans la société industrielle contemporaine.¹⁶⁶ Dans un second ordre d'idées, bien que

¹⁶⁴ Le cas The Blair Witch Project est un exemple des plus intéressants qui abonde dans le sens des analyses d'Horkheimer et d'Adorno et de Marcuse. Selon les théoriciens critiques, l'un des aspects centraux de l'industrie culturelle va consister, on le sait, à réduire considérablement la distance qui existe entre le monde des perceptions quotidiennes et celui qui se construit à l'intérieur des films. Les individus engagés dans cette culture de masse arrivent de moins en moins à distinguer la réalité du mythe et tout l'appareillage technique et cinématographique s'organise afin de renforcer et d'encourager cette confusion. Et c'est précisément ce qui semble s'être produit avec les événements qui entourèrent The Blair Witch Project. Le film, qui relate l'histoire fictive de trois étudiants qui se sont égarés dans la forêt de Blair afin de tourner un documentaire et où ils y trouvèrent une fin tragique, s'est efforcé d'éclipser totalement la fiction de l'œuvre. Ainsi, l'on créera un site web, des faux rapports de police et même un faux projet de thèse de doctorat qu'aurait rédigé l'héroïne principale (interprétée par l'actrice Heather Donahue) et l'on diffusera massivement la nouvelle voulant que le film soit en réalité une bande vidéo retrouvée dans les bois par la police. Selon le Los Angeles Time (31 décembre 2001), le résultat fut instantané et produit une terreur ainsi qu'une fascination inédite si bien que la petite municipalité Burkittsville dans le Maryland (où se serait déroulé le drame) a été assaillie par des milliers de fans du film, en quête de réponses aux événements.

¹⁶⁵ *Ibid.* 53, pp. 33

¹⁶⁶ Marcuse souligne, au sujet des pouvoirs qui façonnent l'univers du discours, que « cela donne le langage familial d'Orwell (la paix c'est la guerre et la guerre c'est la paix) qui est d'ailleurs loin d'être

plusieurs tentatives de définition se sont proposées pour cerner ce qu'est la télé réalité; nous retiendrons qu'elle est, comme l'a souligné Dupont, un discours et un mise en scène de la réalité : « *elle met en scène des styles de vie qu'elle décline à partir de quelques thèmes : la mode, le travail et le plaisir, la jeunesse, la réussite, l'amour, les relations familiales et interpersonnelles. Ces thèmes contribuent d'une certaine manière à construire les grands mythes que nous connaissons : progrès, abondance, loisirs, jeunesse et bonheur* ». ¹⁶⁷ La télé réalité contribue également à exacerber le fétichisme de la marchandise (tel qu'entendu par Marx et repris par l'École de Francfort) dans la mesure où, comme le fait remarquer Jean Baudrillard, « *ce qui est rapport social se déguise en qualité et en attribut de la marchandise elle-même* ». ¹⁶⁸ Il est en effet étonnant de voir comment la télé réalité réussit (autant au travers de la mise en scène qu'elle propose des rapports sociaux que sous les thèmes à partir desquels elle les décline), à soumettre la totalité de l'expérience humaine au seul test de la marchandise et de la production. À ce sujet, il faut uniquement se référer à des émissions de rénovation de propriétés ou aux mésaventures du « Pawn Shop » ¹⁶⁹ où toutes les dimensions interpersonnelles sont stimulées par le succès financier qui lui-même devient le jalon de la valeur de l'individu. À long terme, souligne Luc Dupont, « [la] *culture véhiculée par la télé réalité amène les gens à voir tous les aspects de la vie à travers une mentalité de marché où les rapports humains deviennent abstraits et prennent le caractère des*

seulement le langage du totalitarisme terroriste. Le langage du totalitarisme n'en est pas moins orwellien, même si la contradiction n'est pas clairement explicite dans la phrase, si elle est enfermée dans le mot. [...] » (Marcuse : 1969, pp.113)

¹⁶⁷ Dupont, Luc, *Télé réalité : Quand la réalité est un mensonge*, Les presses de l'Université de Montréal, Paramètres, Montréal, 2007, pp.12

¹⁶⁸ Baudrillard, Jean, *La société de consommation*, Folio Essais, Paris, 1970 pp.23

¹⁶⁹ Nous faisons ici allusion aux émissions telles que « Flip That House » ou encore « Hardcore Pawn ».

choses et des produits ».170 L'auteur poursuivra en insistant sur le fait que la télé réalité possède des « *fonctions multiples : économique, [...] psychologique, sociologique, historique, symbolique [...] et culturelle. Elle contribue à la redéfinition du fonctionnement des industries culturelles et des liens existants entre le spectateur [...] et les médias* ».171 Sommairement, nous pouvons affirmer donc que, dans une première mesure, la télé réalité participe à la reproduction incessante de l'industrie culturelle telle que définie par Horkheimer et Adorno, car elle vise à ce que le cinéma et la mise en scène qu'elle conçoit (par l'entremise des techniques technologiques de reproduction) s'établissent comme discours hégémoniques de la réalité. En effet, l'étude de Jeffrey Bolt de l'Université Kent, également citée dans l'ouvrage de Luc Dupont, tend à démontrer « *que les spectateurs pensent que les émissions de la télé réalité offrent des contenus plus réalistes que les autres. Il faut dire que les spectateurs les plus assidus sont aussi ceux qui croient le plus fermement que la télé réalité reflète la réalité. Pire encore, la recherche indique que les téléspectateurs réguliers ont tendance à décrire et à concevoir le monde à la manière des émissions de télévision et à former leur opinion en fonction de ce qu'ils voient à la télévision* ».172 À cet égard, rappelons que dans *La dialectique de la Raison* et de manière plus indirecte dans l'ensemble de l'œuvre de Walter Benjamin il est dit que plus l'industrie culturelle, au travers des émissions et du cinéma (et de leur reproductibilité technique), « *réussit par ses techniques à donner une reproduction ressemblante des objets de la réalité, plus il est facile de faire croire que le monde*

¹⁷⁰ Dupont, Luc, *Télé réalité : Quand la réalité est un mensonge*, Les presses de l'Université de Montréal, Paramètres, Montréal, 2007, pp.55

¹⁷¹ *Ibid.* 56, pp. 12

¹⁷² *Ibid.* 53, (Bolt dans Dupont : 2007, p.10)

*extérieur est le simple prolongement de celui que l'on découvre dans les films [Ce type de production] forme sa victime à l'identifier directement avec la réalité ».*¹⁷³ Il faut aussi se rappeler que, comme le fait remarquer Marcuse, « *actuellement cette distance essentielle entre les arts et l'ordre de tous les jours est peu à peu abolie par les progrès de la société technique* ». ¹⁷⁴ Et dans ce même ordre d'idées, Dupont souligne que « *la télé réalité constitue un phénomène culturel au même titre que le cinéma ou le théâtre. Elle contribue à modeler l'environnement et les modes de vie par l'entremise d'images, de signes et de symboles [...]; elle est l'un des nombreux discours tenus aux masses [En soit], la télé réalité ne s'adresse pas à une personne, mais à un ensemble social* ». ¹⁷⁵ Fondamentalement, la télé réalité semble se jouer de la frontière entre le privé et le public, comme elle se joue des techniques qui visent à imposer la culture de masse et à la renforcer. C'est du moins ce que semble suggérer l'analyse de l'émission Loft Story de Gabriel Sergré :

« [...] L'émission ne serait qu'un des symptômes, à la fois signe visible, conséquence et illustration exemplaire, de l'avènement d'un nouveau libéralisme en matière de sexualité et de désir. Les critiques de la télé réalité déplorent plus largement la remise en cause toujours plus grande des codes sociaux, des normes sexuelles, des principes et interdits. En témoignent entre autres le développement et la banalisation du cinéma pornographique, (parfois associés à Loft Story dans certains articles). Le succès de romans à caractère pornographique (La vie sexuelle de Catherine), l'entrée des vedettes du X (Clara Morgane, Rocco Siffredi) dans le monde de l'Olympe et sur les plateaux des émissions de télévision, la prolifération des témoignages, confessions et diverses formes de dévoilement de l'intimité sont [...] condamnés comme les indices d'une société au sein de laquelle la frontière entre l'intime et le public est toujours plus floue, et où se trouvent promues la jouissance libérée de toute contrainte ou entrave, la fête sans tabou ni interdit. (Sergré : 2008, p.11)

¹⁷³ Horkheimer, Max, Adorno, Théodore W., La dialectique de la Raison, tel Gallimard, Amsterdam, 1947 pp.135

¹⁷⁴ Marcuse, Hébert, L'homme unidimensionnel, Arguments, Les éditions de minuit, Boston, 1964 pp.87

¹⁷⁵ Dupont, Luc, Télé réalité : Quand la réalité est un mensonge, Les presses de l'Université de Montréal, Paramètres, Montréal, 2007, pp.48

En rapport avec les réactions que suscitent, dans les milieux intellectuels, les émissions de télé-réalité, cette même disparition de la frontière qui sépare le privé et le public préoccupait déjà Marcuse au XX^{ème} siècle, comme nous l'avons évoqué précédemment dans ce chapitre. Dans la thèse de l'industrie culturelle telle qu'elle a été formulée par Horkheimer et Adorno, il était déjà question du fait que *«les œuvres d'art sont ascétiques et sans pudeur [et que] l'industrie culturelle, elle est pornographique et prude. Elle réduit l'amour à la romance et après une telle réduction, bien des choses sont permises, même le libertinage comme spécialité commerciale à petites doses, avec une étiquette signalant que le sujet est osé. La production du sexuel en série organise automatiquement sa répression »*.¹⁷⁶ De connivence avec la télé-réalité et le cinéma, la littérature érotique contemporaine (qui participe à la production générale de l'industrie culturelle) vient contribuer parallèlement à cette répression ainsi qu'au phénomène de réduction de l'amour comme expérience humaine. Ainsi, la chute de l'amour dans une forme de sexualité instrumentalisée accompagne celle de la culture dans la marchandise. C'est du moins ce que l'on peut dégager en retenant pour exemple l'immense succès du récent roman érotique d'Erika Leonard James. Vendu à plus de 40 millions d'exemplaires à travers le monde, *« Fifty Shades of Grey »* raconte le récit d'*« une vierge effarouchée qui se fait initier à la sexualité par un milliardaire adepte de la fessée »*.¹⁷⁷ Comme la plupart des romans à succès de notre époque, l'on apprend

¹⁷⁶ Horkheimer, Max, Adorno, Théodore W., *La dialectique de la Raison*, tel Gallimard, Amsterdam, 1947 pp.149

¹⁷⁷ Source : « Patricia Roux pour Laureline Duvillard (24 heure) Pourquoi «Fifty Shades of Grey» excite-t-il autant?, Un sexologue et deux sociologues analysent le succès de cette trilogie devenue un véritable phénomène de société. <http://www.24heures.ch/15044433/print.html> Consulté le 26 novembre 11h24 »

que son adaptation au cinéma est prévue prochainement. Rien de surprenant si l'on considère, comme l'on fait remarquer les auteurs de *La dialectique de la Raison*, que « les cinéastes considèrent avec méfiance tout scénario derrière lequel il n'existe pas un best-seller rassurant ».¹⁷⁸ Ainsi, ce roman (et bientôt son pendant cinématographique) contribue d'une part à la « pornographisation » de l'industrie culturelle, elle-même déjà représentée largement dans les émissions de télé-réalité (comme le suggère l'article de Sergé) et d'autre part, en vient à faire du sadisme un élément qui se réconcilie avec la culture de masse pour éclipser la brutalité misogyne de l'œuvre. On peut lire, à cet effet, dans *La dialectique de la Raison* que « les comportements préhistoriques que la civilisation a déclarés tabous, transformés en comportements destructifs stigmatisés comme bestialité, avaient continué à mener une existence souterraine ».¹⁷⁹ Dans le cadre d'une tribune dédiée à l'analyse de « *Fifty Shades of Grey* » Patricia Roux, sociologue au Centre en Études Genre LIÈGE de l'Université de Lausanne, constatera que « le scénario n'est pourtant pas inédit. Déjà au XVIIIe siècle, le marquis de Sade soulevait la jupe de blanches colombes. Une jeune fille qui aime un beau mâle torturé et inaccessible qui ne veut pas entendre parler de sentiments ».¹⁸⁰ L'importance ici de la référence au Marquis de Sade renvoie non seulement à son incroyable pertinence pour l'analyse littéraire contemporaine du roman, mais relève davantage du fait qu' Horkheimer et Adorno avaient déjà consacré un chapitre entier de *La dialectique de la Raison* à l'analyse philosophique

¹⁷⁸ *Ibid.* 177, pp. 143

¹⁷⁹ *Ibid.* 177, pp.104

¹⁸⁰ Source : « Patricia Roux pour Laureline Duvillard (24 heure) Pourquoi «Fifty Shades of Grey» excite-t-il autant?, Un sexologue et deux sociologues analysent le succès de cette trilogie devenue un véritable phénomène de société. <http://www.24heures.ch/15044433/print.html> Consulté le 26 novembre 11h24 »

et sociologique des écrits du Marquis de Sade. Sous le chapitre intitulé *Juliette ou Raison et morale*, les théoriciens de l'École de Francfort vont notamment mettre en évidence que « *dans la société industrielle, l'amour est réduit à néant [...] L'esprit et le corps sont en réalité séparés, comme l'ont exigé les libertins, ces bourgeois indiscrets* ». ¹⁸¹ Fondamentalement, l'amour a été réduit à la romance, qui elle-même ne se résume plus aujourd'hui qu'à l'assouvissement sexuel instantané: la fixation de la jouissance qu'alimente peut-être « *la beauté d'une gorge, la jolie tournure d'une hanche n'agissent pas seulement sur la sexualité comme simple faits ahistoriques, purement naturels, mais comme des images contenant toute l'expérience sociale [...]* ». ¹⁸² De manière encore plus évidente, le rapport entre ces formes de sadisme sexuel (telles que véhiculées autant dans les romans de Sade que dans *Fifty Shades of Grey* de E. L James) et la société industrielle avancée est expliqué, de façon probante avec l'aide du regard psychanalytique, par Herbert Marcuse toujours dans *L'homme unidimensionnel*. En effet, selon Marcuse, « [...] *si la société libère la libido en tant que sexualité partielle et localisée, elle effectue en réalité une véritable compression de l'énergie érotique et à cette désublimation correspond une recrudescence des formes d'agressivité, sublimées et non sublimées. Ces formes d'agressivité sont très importantes dans la société industrielle contemporaine* ». ¹⁸³ Parallèlement, comme le rappelle Luc Dupont, l'on peut expliquer en termes psychosociologiques le succès de ce type de mise en scène empreint de brutalité et de violence. Par exemple, « *le succès de Survivior repose sur le désir inconscient de visiter des destinations exotiques*

¹⁸¹ Horkheimer, Max, Adorno, Théodore W., *La dialectique de la Raison*, tel Gallimard, Amsterdam, 1947 pp.116

¹⁸² *Ibid.* 64, pp. 117

¹⁸³ Marcuse, Herbert, *L'homme unidimensionnel*, Arguments, Les éditions de minuit, Boston, 1964 pp.102

*et de regarder les gens s'engager dans des batailles physiques ou psychologiques. [...] Dans [cette] quête sans fin des côtes d'écoute, les tabous à l'égard du niveau de langage, de la nudité et de la violence tombent les uns après les autres ».*¹⁸⁴

En résumé, nous pouvons retenir qu'il existerait parallèlement aux questions relatives à la sexualité un nombre déterminant de composantes qui permettent d'établir certains rapports entre la thèse de l'industrie culturelle et l'analyse sociologique de la télé réalité. Ces composantes viennent ainsi accorder à l'industrie culturelle toute sa pertinence dans la réalité actuelle. D'abord, la télé réalité, tout comme le système de l'industrie culturelle conceptualisé par Horkheimer et Adorno, vise à estomper la frontière entre le privé et le public. Ces inquiétudes, nous les avons vues, ont été également exprimées par Marcuse. Ensuite, l'industrie culturelle est prescriptive. Tout comme elle, la télé réalité façonne les attentes sociales, les comportements, les conceptions et les visions du monde. Toutes deux sont génératrices de normes et viennent agir brutalement sur les relations que les hommes tissent entre eux. Telles que présagées par les théoriciens critiques, ces émissions si populaires aujourd'hui ont modifié la structure psychique des individus contemporains et sont devenues un des instruments les plus sensibles du contrôle social. Dans cette même ligne de pensée, Luc Dupont insiste à dire que « *dans ce contexte, les rapports entre la télé réalité et la société sont dialectiques et complexes. En effet, les contenus de la télé réalité peuvent être analysés à la fois comme le reflet partiel de la société, mais aussi comme une source d'influence possible sur les*

¹⁸⁴ Dupont, Luc, *Télé réalité : Quand la réalité est un mensonge*, Les presses de l'Université de Montréal, Paramètres, Montréal, 2007, pp.38

stéréotypes et les images qui circulent parmi les individus ». ¹⁸⁵ De fait, l'industrie culturelle prescrit bien plus qu'elle ne suggère. Ainsi, moyennant ces prescriptions stylisées, elle habitue et désensibilise les individus à la violence et à la domination qu'ils subissent et qu'ils font subir aux autres. La télé-réalité, elle, l'a rendue légitime. Selon les auteurs consultés à ce sujet, elle est par définition violence symbolique. De plus, la télé-réalité et le système de l'industrie culturelle sont tous les deux le produit de la culture de masse et s'adressent directement à elle. En retour, ils la renforcent et la reproduisent exactement, comme l'exigent les intérêts de ceux qu'Horkheimer et Adorno nomment les directeurs généraux et les agences publicitaires. À cet égard, de nos jours, l'industrie culturelle se réclame plus que jamais de *son propre caractère commercial*. La télé-réalité et l'industrie culturelle ont également en commun le fait qu'elles sont surtout caractérisées par la répétition et l'uniformisation, ce qui vient ajouter à la prédominance du modèle unique, c'est à dire qu'elles atrophient l'imagination et l'introspection, et, pour paraphraser Horkheimer et Adorno, nous obligent à voir les seules conditions dans lesquelles nous sommes autorisés à vivre. Au sujet de la répétition, il est clair, pour nous, qu'elle se manifeste de manière encore plus évidente avec la télé-réalité. Ainsi, souligne Dupont, « *les modes de comportements sociaux, les formes d'échanges, les structures de la communication sociale se transforment selon un processus d'uniformisation progressive* ». ¹⁸⁶ L'émission québécoise intitulée : *Occupation Double* qui peut être perçue comme l'adaptation québécoise de l'émission

¹⁸⁵ *Ibid.* 68, pp. 48

¹⁸⁶ Dupont, Luc, *Télé-réalité : Quand la réalité est un mensonge*, Les presses de l'Université de Montréal, Paramètres, Montréal, 2007, pp.53

américaine *Big Brother* n'est en réalité que le calque de celle-ci, et la reproduit en la réinvestissant avec encore plus de stéréotypes et de clichés sous couvert de *la formule gagnante* afin de se disculper du fait qu'elle imite si grotesquement la série américaine originale. La télé réalité reproduit sans scrupule et avec grand succès la dégradation de la Raison qui préoccupait autant les théoriciens critiques. Selon Luc Dupont, « *le fossé entre la rationalité et la télé réalité s'est maintenant tellement creusé qu'il est difficile de se rappeler le temps de la raison triomphante. Aujourd'hui, la question ne se pose même plus de savoir si la télé réalité dit ou non la vérité* ». ¹⁸⁷

Autant l'industrie culturelle que la télé réalité trouvent leur essor et leur légitimité dans le développement technologique. Aujourd'hui, face aux critiques qu'on pourrait encore leur adresser, elles prennent refuge dans l'emprise des médias. Sa cohérence, sa continuité et sa proximité avec les masses sont devenues presque totales. Comme le fait remarquer Dupont, « *pour la première fois, la télévision s'associe au web, à la téléphonie cellulaire et à l'imprimé (magazines, journaux) pour vendre un même contenu* » ¹⁸⁸. Ainsi, comme l'avaient si justement prévu les théoriciens de l'École de Francfort, « *La télévision vise une synthèse de la radio et du film que l'on retarde tant que les intéressés ne se sont pas mis d'accord, mais ses possibilités illimitées promettent d'accroître l'appauvrissement des matériaux à tel point que l'identité à peine masquée de tous les produits de l'industrie culturelle risque de triompher ouvertement et d'aboutir à l'accomplissement dérisoire du rêve*

¹⁸⁷ *Ibid.* 78, pp. 53

¹⁸⁸ Dupont, Luc, *Télé réalité : Quand la réalité est un mensonge*, Les presses de l'Université de Montréal, Paramètres, Montréal, 2007, pp.79

wagnérien de l'œuvre d'art total ». ¹⁸⁹ Enfin, leur analyse mutuelle implique la reconnaissance de l'importance de la psychanalyse et de la psychologie sociale dans l'étude des phénomènes qui s'y rattachent et qui les entourent. Ce qui est pourtant certain, pour nous, c'est qu'entre les salons de bronzage, *Occupation double* et les vacances de deux semaines en République Dominicaine dans une formule tout inclus, c'est l'industrie culturelle qui rayonne, car comme l'ont prévu Horkheimer et Adorno, « *pour ses loisirs, l'homme qui travaille doit s'orienter suivant cette production unifiée* ». ¹⁹⁰

Les deux chapitres précédents avaient pour objectif de cerner, en un premier temps, le renouvellement des formes de totalitarisme compris dans les propositions de la thèse de l'industrie culturelle et, en un deuxième temps, de démontrer que le phénomène social contemporain de la télé réalité marquait le triomphe de l'industrie culturelle telle que l'avaient conçu Théodore Adorno et Max Horkheimer. Lors de leur exil aux États-Unis, les membres de l'École de Francfort, en particulier Adorno, Horkheimer et Marcuse, en sont arrivés aux conclusions que l'autoritarisme et le totalitarisme œuvraient sous l'emprise grandissante de la culture de masse sur les individus, comme en témoignent leurs études sur la personnalité autoritaire. Multipliant ainsi les parallèles qu'ils se sont promis d'établir entre le national-socialisme et la situation historique de l'industrie culturelle, cette question fut également abordée de manière approfondie dans *L'homme unidimensionnel* d'Herbert Marcuse. Essentiellement, nous avons mis en évidence que ce qui

¹⁸⁹ Horkheimer, Max, Adorno, Théodore W., *La dialectique de la Raison*, tel Gallimard, Amsterdam, 1947 pp.133

¹⁹⁰ *ibid.* 56, pp. 133

inquiétait fondamentalement les théoriciens critiques de l'École de Francfort était que la réalité sociale engendrée par l'industrie culturelle comportait plusieurs dimensions qui l'apparentaient au fascisme, mais œuvrant de manière plus subjective au travers des prescriptions stylisées retrouvées dans le médium de la radio, de la télévision et de la publicité. Dans notre quatrième chapitre, nous avons démontré, qu'à l'aube du XXI^e siècle, cette violence symbolique a été poussée aux extrêmes. Afin de faire ceci, nous avons centré notre analyse critique sur l'avènement de la télé réalité. Les travaux de Luc Dupont en la matière ainsi qu'un bon nombre d'autres sources que nous avons mobilisées afin d'illustrer l'ampleur de ce phénomène culturel ont permis de constater que non seulement l'industrie culturelle constitue toujours à l'heure actuelle un aspect central de la réalité sociale actuelle, mais aussi que la production unifiée qu'elle engendre cherche à effacer les derniers vestiges de toute manifestation de l'autonomie individuelle face au système. Enfin, la télé réalité participe au processus de dégradation de la Raison mis en évidence par les penseurs de *l'Institut für Sozialforschung*, au même titre que l'industrie culturelle naissante qu'ils ont identifiée de façon critique depuis la période d'après-guerre.

Conclusion du mémoire

Ce mémoire s'est donné comme finalité de mettre en évidence l'importance et la pertinence de la théorie critique de l'École de Francfort et en particulier de leur thèse de la production industrielle de biens culturels afin de permettre une meilleure compréhension de l'actuel épuisement de la culture du à sa marchandisation. Afin de rendre compte de cette thèse de l'industrie culturelle, nous en avons d'abord fait la généalogie à la lumière de ses racines philosophiques qui relèvent de la théorie critique de l'École de Francfort. En effet, la théorie critique et l'importance qu'elle a accordée à la culture comme à psychanalyse et à la psychologie sociale a permis de dépasser leurs bases initiales qui étaient marxistes et hégéliennes et ainsi donner libre cours à l'originalité de cette école de pensée et notamment à la thèse horkheimienne et adornienne de l'Industrie culturelle. La théorisation des arts et de la culture développée par Walter Benjamin a préparé davantage l'appréhension théorique des impacts de la culture de masse sur la psyché collective surtout en lien avec la reproductibilité technique des œuvres d'art et plus particulièrement par l'émergence de la cinématographie comme force artistique et culturelle centrale. Le processus de dégradation de la raison et de la domination de la nature a traversé non seulement l'œuvre charnière intitulée *La dialectique de la Raison*, mais s'est aussi reflété dans cette dialectique négative telle que conceptualisée par Théodore Adorno. Dans cette même ligne de pensée, nous avons constaté que l'École de Francfort s'est refusé de reconnaître l'idée de progrès linéaire sous-jacente à l'*Aufklärung* et à la philosophe des Lumières. À cet effet, nous avons compris que, pour la théorie critique, le progrès scientifique était

indissociable des intérêts des classes dominantes et de l'industrie culturelle. Fondamentalement, la théorie critique a su se distinguer de la théorie traditionnelle de plusieurs façons et plus spécifiquement en rejetant la prétention universelle et objective de la connaissance scientifique et donc, de la pensée positiviste. En ce qui a trait à la thèse de l'industrie culturelle, nous en avons conclu qu'elle désignait, pour l'essentiel, une situation historique propre aux sociétés industrielles avancées qui impliquait le déclin de la culture et sa chute dans la marchandisation. Cette marchandisation a contribué et contribue toujours au double processus d'aliénation des masses et à la marchandisation croissante des rapports sociaux. Avec les analyses d'Herbert Marcuse et les études qu'a conduites l'Institut aux États-Unis lors de leur exil, il s'en est dégagé que depuis l'apparition de la culture de masse se dessinait, au travers de cette société, un renouvellement des formes de totalitarisme ainsi que l'émergence d'un nouveau type anthropologique : celui de la personnalité autoritaire. Cette personnalité autoritaire se retrouve et se propage dans l'ensemble du système de l'industrie culturelle. Dans ce même ordre d'idées, l'École de Francfort va reconnaître que l'industrie culturelle prend l'allure d'une autorité sociale diffuse qui est comme faite sur mesure pour les régimes totalitaires. En fait, une part significative des réflexions d'Horkheimer et d'Adorno a été orientée vers la démonstration que le totalitarisme et le système de l'industrie culturelle partageaient de nombreuses similitudes. Comme nous avons essayé de le démontrer, ce fondement totalitaire, inhérent à la culture de masse, s'est propagé jusqu'à aujourd'hui et continue à progresser toujours au travers de phénomènes sociaux tels qu'entre autres la télé-réalité. Parallèlement à cela, notre but était

également de faire valoir la pertinence de cette thèse pour la pensée sociale contemporaine.

À cet égard, lors de notre analyse du phénomène de la télé réalité, nous avons constaté que nous assistions vraisemblablement aujourd'hui à l'accentuation du phénomène de fétichisation de la marchandise. Dans cette même logique, il est important de souligner, en conclusion, que la sociologie de Jean Baudrillard s'avère être appui essentiel venant conférer à la thèse francfortienne de l'industrie culturelle toute sa pertinence pour la pensée sociale contemporaine. Bien que nous ne n'avons pas pu approfondir dans notre mémoire, faute de temps et d'espace, notre analyse de l'œuvre de Baudrillard, nous tenons cependant à souligner l'importance qu'a eu sur notre sujet son œuvre. En effet son excellent ouvrage intitulé : *La société de consommation*, qui « montre à quel point la consommation structure les relations sociales dans les sociétés occidentales : elle n'est plus un moyen de satisfaire ses besoins primaires, mais bien de se différencier. Omniprésente, elle tient aujourd'hui lieu de véritable morale, détruisant irrésistiblement les bases de l'être humain, comme la nature, les relations humaines qu'elle recrée artificiellement en inventant des symboles comme [substituts]. Vieux de [plus de] trente ans, ce livre n'en est pas moins toujours utile pour appréhender notre société, ses constructions symboliques et son futur sérieusement hypothéqué ». ¹⁹¹ Au regard de la logique de la consommation, Baudrillard soulignera que « l'objet perd sa finalité objective, sa fonction, il devient le terme combinatoire beaucoup plus vaste, d'ensemble d'objets où sa valeur est de relation [comme nous avons également pu le constater avec certains

¹⁹¹ Rodrigues B, Katiuce, « Jean Baudrillard et la société de consommation » *Fiches*, 2008 pp.8

thèmes déclinés par les émissions de télé-réalité]. *Par ailleurs, [l'objet] perd son sens symbolique, son statut millénaire anthropomorphique et tend à s'épuiser en un discours de connotations, elles aussi relatives les unes aux autres dans le cadre d'un système culturel totalitaire, c'est-à-dire pouvant intégrer toutes les significations d'où qu'elles viennent* ». ¹⁹² Cette même tendance totalitaire, caractéristique du système de l'industrie culturelle, est également réinvestie au travers du continuum des médias qui en dernière instance dicte la forme et la cadence de cette consommation de plus en plus unifiée : « *la vérité des médias de masse est donc celle-ci : ils ont pour fonction de neutraliser le caractère vécu, unique, événementiel du monde, pour substituer un univers multiple de médias homogènes les uns aux autres en tant que tels, se signifiant l'un l'autre et renvoyant les uns aux autres. A la limite, ils deviennent le contenu réciproque les uns des autres- et c'est là le message totalitaire d'une société de consommation* ». ¹⁹³ Mais, comme nous l'avons vu tout au long de ce mémoire, le message totalitaire de cette société de consommation et de l'industrie culturelle ne se limite pas à la seule marchandisation des rapports humains, il s'établit en relation dialectique avec le corps également. Rappelons ici, que dans *La dialectique de la Raison*, Horkheimer et Adorno ont eu le mérite de déceler que « *la reproduction industrielle de la beauté que le fanatisme réactionnaire de la culture sert sans réserve en idolâtrant systématiquement l'individu ne laisse aucune place à l'idolâtrie inconsciente qui était autrefois essentielle à la notion du beau* ». ¹⁹⁴ Au travers de l'industrie culturelle, comme l'illustre si bien l'œuvre de Marcuse et au travers de

¹⁹² Baudrillard, Jean, *La société de consommation*, Folio Essais, Paris, 1970 pp.174

¹⁹³ *Ibid.* 75, pp. 189

¹⁹⁴ Horkheimer, Max, Adorno, Théodore W., *La dialectique de la Raison*, tel Gallimard, Amsterdam, 1947 pp.149

notre analyse de la téléralité, la marchandisation de la culture suit celle de la sexualité. À la fois comme compression de l'énergie érotique (dont l'un des impacts est celui de l'accroissement de la violence et de la misogynie comme en révèle l'étude de la littérature érotique contemporaine) et comme prescription stylisée, l'industrie culturelle n'épargne pas la marchandisation des corps. Dans ce même ordre d'idées, Jean Baudrillard soulignera que « *la beauté est devenue, pour la femme un impératif absolu, religieux. Être belle n'est plus un effet de nature, ni de surcroît aux qualités morales. C'est LA qualité fondamentale, impérative, de celles qui soignent leur visage et leur ligne comme leur âme. Signe d'élection au niveau du corps comme la réussite au niveau des affaires. D'ailleurs, beauté et réussite reçoivent dans leurs magazines respectifs le même fondement mystique : chez la femme, c'est la sensibilité explorant et évoquant de l'intérieur toutes les parties du corps – chez l'entrepreneur, c'est l'intuition adéquate des toutes les virtualités du marché* ».¹⁹⁵ Et cette prescription se transforme évidemment en contrôle, contrôle qui passe indubitablement, comme l'ont souligné les membres de l'École de Francfort, par la répression à même la conscience issue de la dégradation de la Raison. Ces mises en évidence des liens entre la thèse de la production industrielle de biens culturels et les éléments de la pensée de Jean Baudrillard, comme celle de l'analyse de Luc Dupont sur la téléralité, ne sont qu'une infime partie des parallèles qui peuvent être établis au sujet de la pertinence de cette thèse autant dans son potentiel à rendre compte de l'ordre social actuel que sa pertinence pour la pensée sociologique encore en cours. Des recherches ultérieures pourront se prêter également à la mise

¹⁹⁵ Baudrillard, Jean, La société de consommation, Folio Essais, Paris, 1970 pp.206

en évidence des contingences totalitaires de notre époque en prenant pour point d'appui cette remarquable thèse et d'autres travaux contemporains, comme par exemple la philosophie de Michel Foucault, pour qui la prise en compte des formes de contrôle et de surveillance s'inscrit à la fois au travers de l'investissement du corps et des tactiques politiques qui s'y prêtent. Dans un second ordre d'idées, le processus de fusion actuelle des arts et de la culture avec la marchandise (qui a été avancé principalement sous la plume de Théodore Adorno dans ses théories sur l'art et la musique et dans les réflexions de Walter Benjamin au sujet de la reproductibilité technique des œuvres d'arts), se retrouve également réinvesti dans la pensée de Gilles Lipovetsky. En effet, dans son plus récent ouvrage *L'esthétisation du monde*, rédigé en collaboration avec Jean Serroy, Lipovetsky avance la notion de « capitalisme artistique ». Cette notion désigne « *ce système qui incorpore de manière systématique la dimension créative et imaginaire dans les secteurs de la consommation marchande. S'appuyant sur l'exploitation commerciale des émotions, il combine deux pôles a priori antinomiques : le rationnel et l'intuitif, le calcul économique et la sensibilité. Les mondes esthétiques ne sont plus des «petits mondes» à part, mais un secteur créateur de valeur économique de plus en plus sous-tendu par des multinationales impliquant des intérêts financiers considérables. Un nouveau capitalisme est né qui a changé le sens de l'art* ». ¹⁹⁶ Dans ce contexte, Lipovetsky soulève en partie l'internationalisation de l'industrie culturelle elle-même évoquée par les fondateurs de l'École de Francfort. À la lumière de ces considérations, nous pouvons conclure que la sociologie actuelle dispose de tous les outils théoriques et

¹⁹⁶ Lipovetsky, Gilles & Jean Serroy, *L'esthétisation du monde*, Gallimard, Paris 2013, pp.14

méthodologiques nécessaires afin de poursuivre autant la pensée critique que l'analyse de l'industrie culturelle, encore doit-elle en reconnaître l'importance et l'ampleur de ce grave phénomène qui afflige la société industrielle avancée.

BIBLIOGRAPHIE DU MÉMOIRE

Ouvrages de références

Adorno, Théodore W., Lectures on Negative Dialectics fragments of a lecture course 1965/1966, Polity Press, 2008

Adorno, Théodore W, *Minima Moralia : Réflexions sur la vie mutilée*, Petite bibliothèque Payot, Paris, 2003

Adorno, Theodore W., The Culture Industry, (dir) J.M Bernstein, Routledge, New York 1991

Adorno, Theodore W, Walter Benjamin, Correspondance : 1928-1940, Folio Essais, Paris, 1979

Baudrillard, Jean, La société de consommation, Folio Essais, Paris, 1970

Benjamin, Walter, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, Petite Col. 2011

Benjamin, Walter, Oeuvres III, Folio Essais, Paris, 1974

Bordier, Julien, « À propos de la personnalité autoritaire », Revue internationale de théorie critique, vol.8, 2008, pp.75-78

Dupont, Luc, Télé réalité : Quand la réalité est un mensonge, Les presses de l'Université de Montréal, Paramètres, Montréal, 2007

Durand-Gassel, Jean-Marc, L'École de Francfort, tel Gallimard, Paris, 2012

Foucault, Michel, *Surveiller et punir*, tel Gallimard, Paris, 2008

Hiver, Marc, *Adorno et les industries culturelles : communication, musiques et cinéma*, L'Harmattan Communication et Civilisation, Paris, 2010

Horkheimer, Max, *Éclipse de la Raison*, Payot critique de la politique, Paris, 1974

Horkheimer, Max, Adorno, Théodore W., *La dialectique de la Raison*, tel Gallimard, Amsterdam, 1947

Horkheimer, Max, *Théorie Critique*, Payot Critique de la politique, Paris, 1978

Horkheimer, Max, *Théorie traditionnelle et théorie critique*, tel Gallimard, Paris, 1970

Jay, Martin, *L'imagination dialectique: L'école de Francfort 1923-1950*, Payot critique de la politique, New York, 1977

Lypovetsky, Gilles & Jean Serroy, *L'esthétisation du monde*, Gallimard, Paris 2013

Marcuse, Herbert, *L'homme unidimensionnel*, Arguments, Les éditions de minuit, Boston, 1964

Marcuse, Herbert, *Raison et Révolution*, Les éditions de minuit, Paris, 1968

Morin, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Les éditions de minuit, Paris, 1956

Vincent, Jean-Marie, La Théorie critique de l'École de Francfort, éditions Galilée, 1976

Articles et revues savantes

Adorno, Theodor W., L'industrie culturelle. In: Communications, 3, 1964. p.12

Ferrand Olivier, « La société du divertissement médiatique », Le Débat, 2006/1 n° 138, p. 46-64

Ricard, Marie-Andrée, « Mimésis et vérité dans l'esthétique d'Adorno », Laval théologique et philosophique, vol. 52, n° 2, 1996, p. 445

Rodrigues B, Katiuce, « Jean Baudrillard et la société de consommation » *Fiches*, 2008 pp.4-15

Segré, Gabriel, « Loft Story et la fin d'un monde » Discours sur une société en mutation, Ethnologie française, 2009/3 Vol. 39, p. 521-533.

Kibbe, Barbara D., « Les artistes créateurs, les industries culturelles et la technologie aux États-Unis d'Amérique », dans, Les industries culturelles : Un enjeu pour l'avenir de la culture, Unesco 1982 p.101

Zarka Yves-Charles, « L'homme démocratique et le divertissement », Cités, 2001/3 n° 7, p. 3-5.

Littérature non-académique

James, Erika L., Cinquante nuances de Grey, Éditions CLatès, 2012

Filmographie

The Blair Witch Project, 1999, Haxan Films co. USA,

Mémoires ou thèses consultées

Girard-Demers, Catherine, « Dialectique négative et théorie critique: pour une réflexion utopique en science politique », Mémoire de maîtrise en science politique, université du Québec à Montréal, 2010

Source internet

Baudrillard et la Société de consommation : cours de philosophie, dans philosophie et citation : <http://la-philosophie.com/ baudrillard-societe-consommation>, consulté le jeudi 30 mai 2013 à 14h23

Lancôt, Aurélie, « Voir » Télé-réalité : Préoccupation double, 29 septembre 2011 <http://voir.ca/jepenseque/2011/09/29/preoccupation-double/#comments> consulté le 9 novembre 2013 à 19h13.

Patricia Roux pour Laureline Duvillard (24 heure) Pourquoi «Fifty Shades of Grey excite-t-il autant?, Un sexologue et deux sociologues analysent le succès de cette trilogie devenue un véritable phénomène de société. <http://www.24heures.ch> Consulté le 26 novembre 2013 11h24