

Keith Haring, *Untitled*, 1983.

L'industrie culturelle comme diagnostic historique

Olivier Voirol

Le concept d'industrie culturelle (*Kulturindustrie*) a été introduit par Max Horkheimer et Theodor W. Adorno dans la *Dialectique de la Raison*, ouvrage rédigé lors de leur exil californien aux heures les plus noires du XX^e siècle. Ce concept s'inscrit dans un constat d'ensemble, dressé par ces auteurs, sur le devenir des sociétés modernes, pointant notamment l'emprise du procès de valorisation capitaliste sur les domaines de l'art et de la culture. Alors que la modernité, depuis le siècle des Lumières, a promis clairvoyance, sensibilité raisonnée et processus culturel parvenant à échapper à l'emprise du mythe et de la nature oppressante, c'est désormais, selon ces auteurs, l'obscurité d'une culture réifiée par le processus capitaliste, endossant les traits « mythologiques » qui s'installe partout. Du projet libérateur et progressiste de la modernité, s'appuyant sur les idées de raison et d'émancipation, d'autonomie et d'autodétermination, de culture et d'*Aufklärung*, il semble à présent ne rien rester. Rien non plus du projet bourgeois de l'individu censé être libre, volontaire, responsable, apte à la pensée et au jugement autonomes ; de cet individu, ne restent que les traits pâlis d'un « individu faible », privé d'autonomie et directement livré à des puissances barbares promptes à le happer en achevant de le détruire. Face aux produits livrés en masse par l'industrie culturelle, cet individu affaibli se contente vaguement de suivre et de se satisfaire de ce dont il a depuis longtemps été privé.

Par l'ampleur et la force de ce constat portant un coup au cœur même de la modernité, ces thèses ont suscité moult commentaires et

soulevé des critiques de tous bords (1). Quiconque entreprend à l'heure actuelle de « reprendre » ce concept d'industrie culturelle fait face à cette somme d'interprétations et de critiques – parfois virulentes – élaborées sur plusieurs décennies et donnant au concept une « épaisseur » discursive peu commune (2). D'ailleurs, parmi les nombreux concepts issus du champ de la Théorie critique, c'est sans doute celui qui a le plus fait couler d'encre et le plus donné lieu à des commentaires. Ignorer ces commentaires et ces critiques au cours de cette histoire de la réception du concept de *Kulturindustrie* est devenue chose impossible. Il est difficile, cependant, de restituer par le menu détail ces interprétations et critiques, dans leur richesse et leur complexité, voire même de tenter une synthèse de ces derniers. Pour cette raison, je me contenterai, dans un premier temps, d'un rapide survol des trois grandes directions qu'ont prises à mon sens ces interprétations et ces usages du concept d'industrie culturelle.

Une première interprétation, la plupart du temps critique, s'en tient principalement à la conception des destinataires de l'industrie culturelle et des dispositions, ou plutôt des manques qu'Adorno et Horkheimer voient en eux dans le chapitre de la *Dialectique de la Raison*. Selon cette interprétation, les énoncés et les images produits par l'industrie culturelle seraient « reçus » par les destinataires de la même manière qu'ils ont été conçus par la production, sans la médiation d'un contexte d'action et d'interaction propre à l'horizon socioculturel de référence du groupe social consommant ces produits. Ces destinataires sont dès lors dépourvus d'une capacité propre de « réception », d'interprétation ou de réappropriation, face à des produits qu'ils sont censés « gober » sans distance ni réflexion. Par conséquent, le concept d'industrie culturelle implique, selon ces interprétations, une **conception passive des destinataires** des industries, et oblige de concevoir que **les messages produits par ces industries se répercutent en quelque sorte tels quels dans les expériences** des individus (3). Du coup, le cadre d'action et d'orientation dans lequel ils agissent échappe à une telle approche. Les auteurs de la *Dialectique de la Raison* s'en tiennent au constat d'une « réification générale » d'individus autant privés d'autonomie que de la capacité de juger et de s'opposer à ce qui leur est exposé. En cultivant une « vision réifiée et misérabiliste du public comme masse amorphe et

(1) Pour celles venant du camp même de la *Théorie critique*, voir notamment : Seyla Benhabib, « Modernity and the Aporias of Critical Theory », in *Telos*, n° 49, 1981, pp. 39-59 ; Axel Honneth, « La critique comme mise à jour », in *La Société du mépris. Vers une nouvelle théorie critique*, Paris, La Découverte, 2006 ; Jürgen Habermas, *Le Discours philosophique de la modernité. Douze conférences*, Paris, Gallimard, 1988 ; Gérard Raulet, « Interdisciplinarité ou essayisme ? La "philosophie sociale" de la *Dialektik der Aufklärung* », in Manfred Gangl et Gérard Raulet (dir.), *Jenseits instrumenteller Vernunft*, Bern/New York, Lang, 1998.

(2) John Thompson, *Ideology and Modern Culture*, Cambridge, Polity Press, 1990, pp. 103-106.

(3) Brigitte Le Grignou, *Du côté du public. Usages et réceptions de la télévision*, Paris, Economica, 2003.

passive » (4), une telle approche reviendrait, répète-t-on souvent, à interdire toute interrogation sur les dynamiques de réception des médias de masse. Manipulés, sinon mystifiés, face à une industrie toute-puissante, les destinataires individuels ou collectifs seraient, du coup, indignes d'intérêt ou d'investigation. Les auteurs se référant à cette interprétation du concept d'industrie culturelle en font généralement un repoussoir afin de promouvoir des approches basées sur l'idée de destinataires actifs ou d'un public critique capable de réflexivité.

La seconde perspective retient avant tout du concept d'industrie culturelle la *dimension économique*. Elle s'inspire notamment des analyses d'Adorno sur les processus de marchandisation au sein de la musique. À la suite de Georg Lukács dans *Histoire et conscience de classe*, Adorno montre combien la dynamique de valorisation capitaliste s'étend désormais, par-delà la sphère de la production, au domaine de la culture dans son ensemble. Encore relativement épargnée au XIX^e siècle, parce que confinée dans des « îlots précapitalistes » encouragés par une conception bourgeoise de l'art comme sphère de l'esprit « à part » (5), le domaine artistique s'insère à présent dans le procès de valorisation capitaliste. Avant que ne s'engage cette dynamique d'extension capitaliste, l'isolement social de l'art tendait à le préserver de ces mécanismes.

Adorno met en évidence ces processus à partir de considérations sur la musique : dans la phase pré-capitaliste, n'apparaissant pas comme le fruit du social et de l'histoire dont elle était pourtant l'émanation indirecte, la musique était « aliénée » par rapport à la société. Cependant, dans son aliénation sociale, la musique échappait à l'emprise du processus économique. Or, à présent, si elle est aliénée, c'est au sens où l'entendait Marx, à savoir à titre de marchandise : c'est en tant que marchandise qu'elle est insérée dans le rapport social et c'est par le marché que sa valeur s'établit. « Le rôle de la musique dans le processus social, dit Adorno, est exclusivement celui de la marchandise ; sa valeur est celle du marché. Elle [...] s'insère, avec toutes les autres marchandises, dans la contrainte de l'échange d'entités abstraites et soumet sa valeur d'usage, quoi qu'il puisse en rester, à la contrainte de l'échange » (6). Les techniques de la radio et du cinéma, en plein essor au moment où Adorno écrit ces lignes, aux mains de gigantesques conglomérats économiques, accentuent ce processus en liquidant les derniers résidus de spontanéité musicale en marge de la valorisation marchande. S'installe alors progressivement, au cœur même de l'activité musicale, une forme de rationalité technique et marchande qui la vide de sa composante artistique pour en faire une simple culture de consommation. Dans ce sens, le

(4) *Ibidem*, p. 14.

(5) Theodor W. Adorno, « Zur gesellschaftlichen Lage der Musik » (1932), in *Gesammelte Schriften*, Band XVIII, *Musikalische Schriften V*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975, p. 729.

(6) *Ibidem*.

concept d'industrie culturelle permet de décrire la manière dont s'élabore ce processus dans un domaine auparavant épargné par le procès de valorisation marchande et par la rationalité instrumentale, allant de pair avec la mise en place de vastes structures industrielles dotées de leurs modalités de fonctionnement étrangères à la sphère esthétique. Le fait de comprendre le concept d'industrie culturelle dans ce sens revient à insister sur le processus économique au sein du domaine de la culture, avec ses règles de fonctionnement et ses mécanismes à la fois de concurrence et de concentration, ainsi que ses modes d'accumulation. Tout un domaine de recherche dans l'étude de la culture, des médias et de la communication, qualifié d'« économie politique de la communication », s'inspire aujourd'hui du concept d'industrie culturelle dans cette perspective-là (7).

La troisième interprétation reprend ces considérations économiques sans en faire pour autant le centre de son intérêt, car elle se penche davantage sur la *dimension esthétique*. Dans ce cas, l'industrie culturelle est moins examinée à l'aune de ses structures organisationnelles ou économiques que sous l'angle des « qualités » de ses produits. L'accent est mis notamment sur la répétition de schémas standards, de stéréotypes, la manière dont certains films, par exemple, puisent dans des structures narratives répétitives tout en faisant mine de « faire du nouveau » (8). Sur le plan musical, cette perspective s'intéresse à la manière dont ces industries adaptent leurs productions à des transformations sociales et culturelles plus générales – tout en participant elles-mêmes de ces dernières. Adorno montrait, en effet, comment la musique commerciale recourt, dans sa composition même, à des conventions familières, voire stéréotypées, rabâchant les schémas musicaux connus ; tout en étant obsédée par la recherche de la nouveauté, sa structure mélodique est rigide et répétitive (9). La musique légère est tellement formalisée qu'une écoute désinvolte est possible : elle s'adresse à son auditeur en l'invitant à porter son attention sur des parties interchangeables, sans que cela n'affecte sa compréhension du morceau comme un tout. La relation entre tout et partie est rompue puisque la structure d'ensemble d'un morceau ne dépend pas de ses parties et que la modification d'une partie ne modifie pas le tout – les éléments sont interchangeables sans que cela ne porte à conséquence sur l'ensemble musical (10). Par ses structures répétitives immédiatement reconnaissables rendant toute réflexion superflue, la musique légère s'insère parfaitement dans le flux d'activité de la vie ordinaire ; alors que la musique « sérieuse » encourage une expérience autre, en rupture avec ce dernier. La

(7) Vincent Mosco, *The Political Economy of Communication. Rethinking and Renewal*, London, Sage, 1996 ; Philippe Bouquillon, *Les Industries de la culture et de la communication. Les stratégies du capitalisme*, Grenoble, PUG, 2008.

(8) Heinz Steinert, *Kulturindustrie*, Westfaelisches, Dampfboot, 2002.

(9) Theodor W. Adorno, « A Social Critique of Radio Music », in *Kenyon Review*, n° 7.2, Kenyon college, 1945, pp. 208-217.

(10) Theodor W. Adorno, « On Popular Music », in *Studies in Philosophy and Social Sciences*, n° 9, New York, 1941, pp. 17-48.

liste des propriétés formelles de la musique légère produite par l'industrie culturelle et du type d'expérience musicale qui l'accompagne pourrait s'allonger. Bref, l'accent est mis sur ce pan de l'approche adornienne consistant à étudier l'organisation interne et les propriétés sémantiques des produits de cette industrie. Ce genre d'analyses procède également à la mise en parallèle entre les développements à l'œuvre dans ces industries et ceux qui caractérisent le domaine de l'art autonome.

Ces trois interprétations du concept d'industrie culturelle caractérisent, à mon sens, la recherche contemporaine sur ces questions, toutes les trois mettent l'accent sur des aspects essentiels. Toutefois, il me semble qu'elles n'épuisent pas la complexité d'un concept plus riche qu'il n'y paraît au premier abord. On peut souligner plusieurs « limites » propres à ces trois interprétations : la première se focalise sur une conception élémentaire des destinataires de l'industrie culturelle, vus comme passifs et amorphes, dont l'origine est souvent une lecture sommaire des formules provocatrices dont regorge la *Dialectique de la Raison*. Cette lecture passe toutefois à côté de l'étude sociologique complexe menée par l'Institut, non seulement des processus de production culturelle, mais aussi des conditions de socialisation et d'individuation des sujets dans le capitalisme contemporain, qui contribuent à produire des spectateurs dotés des traits psychiques qui les portent à recevoir et à consommer les produits de l'industrie culturelle. Si, dans une société, la culture est appauvrie au point de devenir insignifiante, cette même société produit en même temps des individus incapables de vouloir autre chose que ces produits, à force d'être réduits à la contemplation de « choses » culturelles insensées. Portant à la fois sur le devenir de l'individu et celui de la culture, ce constat est le fruit de recherches détaillées portant sur les processus de la socialisation au sein de la famille en se dotant des outils de la psychanalyse.

Quant aux limites de la seconde interprétation du concept d'industrie culturelle, elles portent avant tout sur la conception relativement figée d'un « bloc » économique aux contours clairement identifiables ; voir cette industrie comme un « bloc » revient à s'empêcher de la penser comme un *processus* sans cesse rejoué, relevant de la valorisation capitaliste. Selon cette conception, l'industrie culturelle renvoie à des organisations observables empiriquement, dont les modes de fonctionnement et les mécanismes peuvent être décrits et examinés, bref qu'elle est une entité clairement identifiable et délimitée (11). Un tel recours au concept d'industrie culturelle est rigide et tend à réifier les processus examinés ; le concept d'industrie culturelle perd alors une part de sa charge critique. Enfin, la troisième interprétation a l'avantage d'établir un lien entre processus économiques et qualités internes des produits culturels industrialisés, en dégagant des schémas

(11) Cf. par exemple Bernard Miège, *Les industries du contenu face à l'ordre informationnel*, Grenoble, PUG, 2000 et David Hesmondalgh, *The Cultural Industries*, London, Sage, 2007.

idéologiques et des structures narratives typiques de ces derniers. Mais elle reste souvent confinée à une analyse « interne » de ces produits, centrée sur la dimension « esthétique » ou les propriétés internes, sans considérer les aspects du concept par lesquels les évolutions de la culture sont ramenées aux transformations sociales de l'époque. Elle passe notamment à côté des observations psychanalytiques d'Adorno sur le devenir de l'individu dont le rôle est déterminant dans sa critique de l'industrie culturelle.

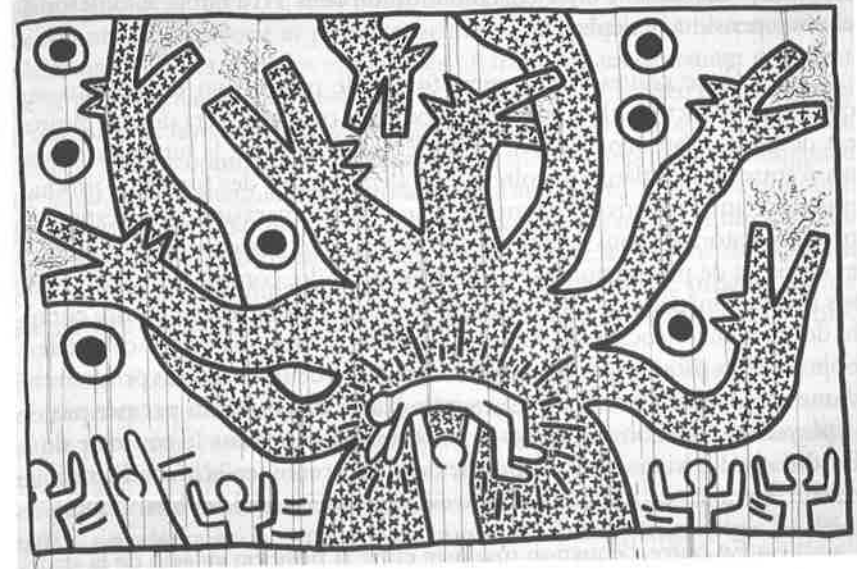
La Théorie critique comme diagnostic

En raison de ces limites, j'aimerais esquisser ici une autre interprétation de la théorie de l'industrie culturelle, consistant à considérer le concept d'industrie culturelle comme relevant avant tout d'un diagnostic de l'époque. Que faut-il entendre par là ? L'idée de diagnostic renvoie au projet même de la Théorie critique dans le sillage du marxisme, c'est-à-dire au programme matérialiste et interdisciplinaire formulé par Max Horkheimer au début des années 1930. Ce projet hérite, d'une part, de l'influence déterminante exercée par l'ouvrage de Georg Lukács, *Histoire et conscience de classe*, dans lequel le philosophe hongrois esquissait l'idée de diagnostic du présent (12). Dans sa lecture hégélienne de Marx, Lukács montrait en effet que le marxisme ne saurait se contenter d'expliquer de manière différente l'état des choses présentes par rapport à la pensée bourgeoise. Selon Lukács, la tendance de telles théories à se couper de la pratique pour satisfaire une description de la société s'insère toujours, et forcément, dans un rapport social et politique, dans un contexte historique.

Selon Lukács, si la pensée bourgeoise s'emploie à nier ce contexte, le marxisme doit reconnaître le caractère historique et social de toute connaissance théorique et admettre la nécessité, pour toute pensée critique, de formuler un diagnostic du temps capable de repérer des tendances concrètes servant de paramètres pour une *praxis* à visée transformatrice. Par conséquent, une théorie critique doit être conçue dans son lien indissoluble avec la pratique et la critique ne peut être effective que si elle rend possible ce passage à la pratique. Or, ce passage à la pratique n'est possible que si la théorie est en phase avec son époque et donc si elle entretient un rapport dialectique avec la pratique historique. L'idée de diagnostic implique donc un examen de l'état de la théorie dans son rapport à la pratique, mais aussi celui du caractère émancipateur de cette pratique ; enfin, elle suppose un examen méthodique des obstacles au déploiement de cette pratique émancipatoire (13).

(12) Georg Lukács, *Histoire et conscience de classe. Essais de dialectique marxiste*, Paris, Minit, 1960.

(13) Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon texte « Quel est l'avenir de la Théorie critique ? », in *Questions de communication*, n° 21, 2012, pp. 107-122. Sur l'idée de diagnostic historique à partir de Weber, Simmel et Tönnies, voir Aurélien Berlan, *La Fabrique des*



Keith Haring, *Untitled*, 1984.

Pareil constat est dressé par le jeune Horkheimer lorsqu'il prend la direction de l'Institut au début des années 1930, dans son discours d'investiture qui pose les bases de la Théorie critique (14). Selon lui, la théorie du moment n'est plus en phase avec son temps, elle n'est plus à même d'orienter une pratique émancipatrice de manière adéquate. Ceci vaut bien sûr pour la philosophie bourgeoise de l'histoire – dont les charniers de l'histoire dont la Grande Guerre a été l'atroce expression. Mais cela concerne également la théorie marxiste dont l'insistance exclusive sur la critique de l'économie politique ainsi que la philosophie de l'histoire attachée à l'idée de progrès atteint ses limites. Dans l'optique marxiste, le développement historique s'explique en effet par le seul déploiement du rapport conflictuel entre les forces de production et les rapports de production. Les premières renvoient aux capacités créatrices des êtres humains face à leur environnement social et naturel dont ils tentent de connaître et de maîtriser les mécanismes grâce à leurs activités de travail. Si cette *praxis* productive correspond au développement émancipateur d'énergies créatives, son déploiement butte sur la configuration historique des rapports sociaux de production, dès lors que

derniers hommes. Retour sur le présent avec Tönnies, Simmel et Weber, Paris, La Découverte, 2012, en particulier le chapitre I.

(14) Max Horkheimer, « La situation actuelle de la philosophie sociale et les tâches d'un Institut de recherche sociale » (1931), in *Théorie critique. Essais*, Paris, Payot, 1978, pp. 65-80.

ces forces dépendent d'un ensemble de moyens et d'outils sans lesquels elles ne peuvent se déployer.

Cette contradiction entre forces de production et rapports sociaux de production aboutit en principe à un conflit ouvert dont le propre est de pousser au dépassement de cette contradiction ; la lutte des classes n'a d'autres visées dans l'histoire que ce déploiement des forces de production vers une collectivité émancipée. Ce schéma marxiste d'explication du progrès historique sous le coup des contradictions entre forces productives et rapports de production parvient certes à rendre compte du conflit et de ses logiques internes, mais il peine aux yeux de Horkheimer à rendre compte des tendances sociales effectives du temps présent. Sa croyance indéfectible dans les promesses de la modernisation et de l'avènement programmé d'une collectivité émancipée gouvernée par la raison ne lui permet pas de déployer des catégories d'analyses fines du présent. Dans le contexte de la fin des années vingt et du début des années trente, ce schéma historique résiste de moins en moins à l'épreuve de la réalité sociale et historique.

En outre, l'équation marxiste entre la position au sein de la structure de production et l'attitude politique – soit l'idée que le prolétariat est le sujet le plus avancé porteur de la *praxis* émancipatrice puisqu'il incarne l'universalité –, ne tient plus. D'autres modèles explicatifs s'avèrent nécessaires – et c'est là notamment que la psychanalyse jouera un rôle déterminant dans la Théorie critique. En effet, tout indique que dans l'Allemagne de cette époque, le mouvement ouvrier ne sera pas à la hauteur de sa tâche historique, incapable de mener à bien la révolution promise par un tel schéma de l'histoire. L'étude de Siegfried Kracauer sur les employés, publiée en 1930 (15), mais aussi celle d'Erich Fromm sur les ouvriers et la classe moyenne dans la Ruhr, documentent sans ambiguïté la montée de l'autoritarisme nazi (16). Si la théorie marxiste entend encore être en phase avec son temps et s'articuler à une pratique de transformation sociale et politique, elle doit impérativement se reformuler en profondeur. Il s'agit de concevoir une théorie adéquate de la situation, capable de fournir des armes intellectuelles à une *praxis* émancipatrice. Une des premières tâches est de savoir pourquoi la classe ouvrière allemande, considérée comme la plus « avancée » et la mieux organisée d'Europe, ne parvient pas à mener en pratique la transformation dont elle est historiquement porteuse.

Max Horkheimer confère à la philosophie sociale et au programme interdisciplinaire de recherche la tâche de répondre à cette question – programme qui sera la colonne vertébrale de la Théorie critique pendant

(15) Siegfried Kracauer, *Les Employés. Aperçu de l'Allemagne nouvelle (1929)*, Paris, La Maison des sciences de l'homme, 2006.

(16) Erich Fromm, *Arbeiter und Angestellte am Vorabend des Dritten Reichs*, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1980.

plus d'une décennie (17). Son point de départ porte sur une déconnection croissante entre théorie et pratique, accompagnée d'une double crise, de la philosophie et des sciences empiriques : il implique un isolement croissant de la philosophie face au monde, à la science et à la recherche empirique, d'une part, et une tendance à la fragmentation des savoirs qui empêche de saisir la société comme un tout en ayant du même coup pour conséquence de paralyser les énergies révolutionnaires, d'autre part. À cela s'ajoute une tendance à la *réification* dans le domaine de la connaissance (culture des faits pour eux-mêmes, positivisme, usages de la science à des fins de contrôle et d'exploitation du monde, etc.). Face à cette situation, le programme de recherches esquissé par ses soins envisage alors une alternative à cette crise.

Pour retrouver ce lien entre théorie et pratique, la Théorie critique doit mener un examen judicieux des blocages ou des obstacles se dressant sur le processus historique d'émancipation. Afin de procéder à un diagnostic adéquat, la philosophie sociale se doit de coopérer avec la recherche empirique en évitant que cette dernière ne s'enferme dans le cumul positiviste des données. Il convient, en outre, d'éviter de fragmenter les faits en les isolant les uns des autres pour les réinscrire dans la *totalité* sociale. D'où l'importance de mener un projet interdisciplinaire de recherche ancré non seulement dans l'économie politique, mais également dans l'étude de la psychologie et dans celle de la culture (art, mœurs, loisirs, etc.). De manière générale, un tel diagnostic doit faire la part des choses entre ce qui contribue à l'émancipation et ce qui y fait obstacle – soit les mécanismes de renforcement de la domination et de l'aliénation.

Au début des années trente, le projet de la Théorie critique s'affirme par conséquent comme une alternative au double enfermement des sciences empiriques dans le positivisme et de la philosophie dans la métaphysique et l'hostilité à la science. Il se manifeste comme une volonté de faire l'état des lieux de la pratique émancipatrice afin d'élaborer une synthèse théorique à laquelle la philosophie sociale est appelée. Ce projet procède donc d'un premier diagnostic consistant à souligner le « blocage » des forces d'émancipation et la volonté de le « libérer » en recourant à la recherche sociologique et l'élaboration théorique. Le projet même de la Théorie critique s'inscrit dans ce diagnostic tout en réunissant les moyens conceptuels de le dépasser. Selon l'analyse qu'il menait de l'état de la philosophie à cette époque et de celui des sciences sociales, et aidé en cela par la discussion

(17) Cf. Manfred G. Gangl, « Le programme interdisciplinaire de l'Institut de recherche sociale sous la direction de Max Horkheimer », in *Archives de philosophie*, n° 49, 1986, pp. 205-223. Pour un développement sur la question de la culture, voir également mon texte « Matérialisme interdisciplinaire et critique de la culture », in Pierre-François Noppen, Gérard Raulet et Ian Macdonald (sous la direction de), *Les Normes et le possible. Héritage et perspectives de l'École de Francfort*, Paris, La Maison des sciences de l'homme, 2013, pp. 19-50.

sur la possibilité d'intégrer les apports de Freud dans le marxisme (18), Horkheimer pensait que la psychanalyse permettait de compenser les carences de ce dernier, dans son explication du « blocage » de la traduction des contradictions du capitalisme en conflits de classes ouverts. De même qu'il pensait pouvoir « corriger » l'analyse politique et économique par l'examen des mutations de la culture. Le « matérialisme interdisciplinaire » se devait donc d'articuler l'étude des transformations du capitalisme à celle de la structuration de la *psyché* et à celle des transformations de la culture. En dépit du poids conféré à ces deux dernières disciplines, ce premier projet interdisciplinaire de la Théorie critique conférait néanmoins à l'économie politique un rôle central en tant que discipline fondatrice de l'ensemble de ce projet (19).

Le diagnostic de *La Dialectique de la Raison*

Ce programme de recherche matérialiste et interdisciplinaire offre les conditions générales dans lesquelles naîtra le diagnostic formulé dix ans plus tard par Adorno et Horkheimer dans la *Dialectique de la Raison*. Cet ouvrage philosophique, qui se frotte à la question de l'histoire, du progrès, du devenir de la Raison, présuppose pourtant un vaste travail de recherche empirique interdisciplinaire, qui s'est étendu sur plus d'une décennie.

Sur le plan de l'économie politique, les analyses de Friedrich Pollock sur les transformations du capitalisme à la suite de la crise financière de 1929 jouent un rôle clé, comme arrière-fond de la *Dialectique de la Raison*. Aux yeux de Pollock, loin d'assister à l'effondrement du capitalisme sous le poids de ses contradictions internes comme le présupposait le marxisme, le système capitaliste est parvenu à se reformuler efficacement. Le secteur industriel s'est concentré et a donné naissance à de gigantesques *trusts* dont les intérêts se combinent étroitement à ceux de l'administration d'État. À travers l'élimination du libre-échange et de la compétition au profit de quelques entreprises à même de contrôler les prix, le capitalisme libéral a laissé place à un capitalisme « monopolistique » dont les acteurs dominants, associés à l'État, s'emploient à contrôler le marché et à manipuler les prix (20).

Loi de faire disparaître les mécanismes de l'économie de marché, le capitalisme d'État les administre tout en préservant le cœur même du processus capitaliste. En laissant jouer la vente et l'achat de la force de travail et l'accumulation du profit, l'État garantit le fonctionnement des principaux

(18) Wilhelm Reich, « Matérialisme dialectique et psychanalyse » (1928), in *La Crise sexuelle. Critique de la réforme sexuelle bourgeoise*, Paris, Éditions sociales Internationales, 1934, pp. 145-192.

(19) Marcos Nobre, *Teoria Crítica*, São Paulo, Zahar, 2003.

(20) Friedrich Pollock, « Bemerkungen zur Weltwirtschaftskrise », in *Zeitschrift für Sozialforschung*, n° 2, 1933, pp. 321-354.

mécanismes du système capitaliste et endosse désormais les fonctions de ce dernier. Ce système capitaliste réformé correspond, selon Pollock, à un ordre autoritaire marquant une nouvelle étape du développement capitaliste – celle du « capitalisme d'État » (21). Ce dernier a selon lui donné réponse à la crise du capitalisme, mais en renonçant à tout l'héritage libéral. Pour Pollock, le capitalisme d'État marque le début d'une ère nouvelle, totalitaire, promise apparemment à un bel avenir (22). S'ils ne partageaient, loin s'en faut, pas tous les termes de l'analyse de Pollock, Horkheimer et Adorno furent profondément marqués par ce constat (23), auquel ils donneront une formulation philosophique dans la *Dialectique de la Raison*, rédigée en pleine Seconde Guerre mondiale.

Sur le plan du devenir de l'individu, le constat mené par Adorno et Horkheimer est celui de la substitution de l'individu autonome par un « individu faible », dépouillé, ayant perdu ses qualités mêmes d'individu. Au sein de l'Institut, Erich Fromm commence dès le début de la décennie à développer un cadre d'analyse dans la lignée de Freud et de Marx, permettant d'étudier le « caractère social », à savoir la configuration de la psyché dans les conditions des sociétés capitalistes de cette époque (24). Partant de l'observation de la montée d'un comportement étrange, au sein des membres des classes moyennes en particulier, entremêlé de rébellion envers l'autorité et de conformisme docile, Fromm s'emploie à développer un cadre théorique susceptible de saisir les mutations psychiques de son temps, en lien avec les changements sociaux et politiques. Dans sa théorie du « caractère sadomasochiste » (25), il part de l'idée selon laquelle les exigences pulsionnelles du ça peuvent être travaillées soit par le moi conscient et réflexif, soit par le surmoi, à savoir l'instance de la régulation normative des pulsions faisant intervenir une dimension sociale.

Ces deux manières de gérer les exigences pulsionnelles ont des résultats très différents sur la structuration de la *psyché* : prises en charge par le moi, ce processus concourt à la formation d'un caractère conscient et réflexif acceptant la part pulsionnelle de tout être humain, sans la réprimer d'emblée sous un geste rigide ; en revanche, prises en charge par le surmoi,

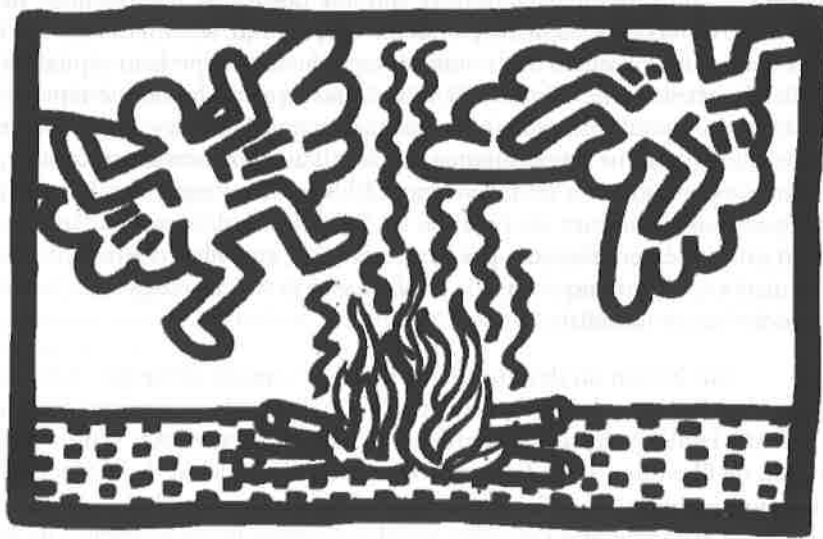
(21) Friedrich Pollock, « State Capitalism. Its Possibilities and Limits », in *Studies in Philosophy and Social Science*, n° 9, 1941, pp. 200-225.

(22) Friedrich Pollock, « Is National Socialism a New Order ? », in *Studies in Philosophy and Social Science*, n° 9, 1941, pp. 440-455.

(23) Sur ce point, voir Rolf Wiggershaus, *L'École de Francfort. Histoire, développement, signification*, Paris, PUF, 1993 ; Martin Jay, *L'Imagination dialectique. L'École de Francfort : 1923-1950*, Paris, Payot, 1977.

(24) Erich Fromm, « Über Methode und Aufgabe einer Analytischen Sozialpsychologie » (1932), in *Gesamtangabe*, Stuttgart, 1980/1981, 1989, pp. 37-58 ; « Die psychoanalytische Charakterologie und ihre Bedeutung für die Sozialpsychologie » (1932), in *ibidem*, pp. 59-78.

(25) Erich Fromm, « Sozialpsychologischer Teil » et « Geschichte und Methoden der Erhebungen », in Max Horkheimer (ed.), *Studien über Autorität und Familie. Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung*, Paris, Félix Alcan, 1936, pp. 77-135 et pp. 231-238.



Keith Haring, *Untitled*.

c'est-à-dire par une instance sociale extérieure au sujet, ce processus renforce l'incapacité du moi à se former en intégrant de manière dialogique cette part pulsionnelle inchoative. Crispée autour d'un surmoi surdéveloppé associé à un moi atrophié, une telle structure de la *psyché* reste rigide et réprime tout ce qui a trait à ça sans l'intégrer dans une dynamique dialogique « saine ». Au bout du compte, c'est une violence masochiste que le sujet s'inflige en acceptant l'autorité du surmoi au détriment du moi, violence contre soi qui se mue en agressivité fébrile contre tout ce qui tend à ébranler le soi et en attitude sadique à l'égard des sujets vulnérables.

Ancrée dans une lecture interactionniste de la psychanalyse, cette théorie frommienne du caractère sadomasochiste s'articule étroitement à la recherche sociologique puisqu'elle est élaborée dans le cadre d'une grande enquête, menée en Allemagne au début des années 1930, sur les mutations de la famille et la formation de la personnalité. Les membres de l'Institut observaient alors combien la famille avait été affectée par les transformations du capitalisme. Avec la famille, c'est le cadre primaire de formation et de socialisation de la personnalité qui s'est trouvé fondamentalement restructuré. Si, à l'époque du libéralisme, le jeune individu apprenait à développer un sens autonome de soi en se confrontant à des instances immédiates d'autorité dans la famille (assurée par la figure patriarcale dont l'autorité repose sur sa posture socio-économique de propriétaire et de patron), cette

instance s'est dissoute dans la famille éclatée soumise au capitalisme de la grande industrie (26).

Ayant appris la soumission à l'autorité mais désormais dépourvu de figure immédiate d'autorité contre laquelle l'individu doit lutter pour construire son sens de l'autonomie, il est soumis à des instances d'autorité secondaires contre lesquelles il ne peut rien et face auxquelles il tend à rester résigné (partis politiques, institutions, États, leaders politiques et religieux, etc.). Cet « individu faible » est désormais dans l'impossibilité de développer un soi « fort » et personnel lui permettant de résister aux institutions qui lui font face (États, partis politiques, médias, star du cinéma, etc.). Il est « happé » par ces institutions avant même d'avoir pu développer un sens de l'autonomie.

Sur le plan de la culture, enfin, le diagnostic posé s'inscrit lui aussi à la suite d'une série de travaux, menés notamment par Adorno et les autres membres de l'Institut, dans le courant des années 1930. Parmi ces travaux, on mentionnera notamment l'analyse d'Adorno sur le rapport entre musique et société, sa critique du fétichisme en musique et la régression de l'écoute, sa monographie sur Wagner, ses études sur le jazz ainsi que ses recherches empiriques sur la radio dans le cadre du *Radio Research Project* (27). Les idées développées par Adorno dans ce cadre, et qui se retrouvent d'une manière ou d'une autre dans la *Dialectique de la Raison*, peuvent être synthétisées en trois points.

Premièrement, l'idée d'une tendance à la désartification (*Entkunstung*), c'est-à-dire un processus par lequel l'art est inséré progressivement dans les rapports sociaux en perdant sa qualité d'art – tout en se faisant passer pour de l'art (28). Cette idée s'inscrit dans le prolongement de l'idée de Benjamin selon laquelle l'art perd sa dimension auratique et culturelle à l'ère de la reproductibilité technique. Si Benjamin voit s'ouvrir en cela de nouvelles possibilités perceptives et des formes d'expérience collective susceptibles de renforcer la critique et de reconfigurer une collectivité politique, Adorno insiste, quant à lui, sur le caractère régressif de ce processus de banalisation de l'art. Car l'art, selon lui, perd alors sa principale qualité, celle d'ouvrir la voie à une expérience sensible et subversive capable de « sublimer » la réalité du monde, sans rien perdre de sa négativité. L'art ne reproduit pas le réel mais le dépasse dans le « langage codé » en maintenant la spécificité de son projet. Cependant, une fois l'art inséré dans le rapport social à titre de marchandise comme c'est

(26) Max Horkheimer, « Autorité et famille », in *Théorie critique et théorie traditionnelle*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 315-319.

(27) Theodor W. Adorno, *Current of Music. Éléments pour une théorie de la radio*, Paris, La Maison des sciences de l'homme, 2011.

(28) Sur le terme de « désartification », voir notamment le beau texte de Philippe Lacoue-Labarthe, « Remarque sur Adorno et le jazz », in *Rue Descartes*, n° 10, 1994, p. 140.

le cas dans l'industrie culturelle, il perd toute dimension négative et devient simple culture, destin même de la désartification.

Cela renvoie à la seconde dimension de ce diagnostic : depuis que la sphère esthétique a conquis son autonomie à la fin du XVIII^e siècle en s'émancipant des pouvoirs religieux et monarchiques, elle s'était réfugiée dans une sphère à part, en marge du monde. Ce processus, qui certes confinait l'art dans une forme d'impuissance et d'aliénation sociale, lui conférait toutefois une forme d'inutilité lui autorisant d'être cette « finalité sans fin » dont parlait Kant. Dans cette perspective idéaliste et « bourgeoise », l'art n'a de finalité autre que la sienne propre, il n'est pas « opérationnalisable » en tant que tel. Adorno souligne certes combien ces « îlots » précapitalistes étaient illusoire puisqu'ils étaient l'envers d'un processus social confiné à la sphère privée et déterminé par la production sous l'emprise du capital privé. Mais ils contenaient, en leur cœur, une promesse « contre la réalité » et un élément de rationalité esthétique non soumise à l'identique et à la rationalité instrumentale – rendu possible par une pratique musicale non gouvernée par l'usage immédiat et le contrôle conscient.

Ce détachement de l'immédiateté et de la spontanéité a permis le déploiement d'une forme de rationalité en musique et a hissé cette dernière au rang d'art. Cette rationalisation a en outre simultanément investi la musique d'un « pouvoir de sublimation des pulsions » permettant une « expression de l'humain » (29) : elle permet d'exprimer de manière consciente et rationnelle, dans son propre langage, des instincts « irrationnels » tout en les travaillant sur le plan esthétique. À ce titre, l'art offre une expérience esthétique en marge des rapports sociaux, qui expose le monde sous l'angle de la beauté : il l'incarne sous forme sensible non pas « tel qu'il est » mais tel qu'il pourrait être. En ce sens, il contient une « promesse de bonheur » selon la formule de Stendhal reprise par Adorno. Puisqu'il présente le monde, dans son langage propre, non pas « tel qu'il est » mais « tel qu'il pourrait être », il est en tension avec ce dernier – tension d'une promesse d'un monde autre, sans domination. Or, justement, cette tension disparaît dans le processus de « désartification » puisque l'art devient une instance de la culture au même titre que les autres (loisirs, droit, etc.) à l'ère de son industrialisation. À défaut d'être en tension avec le monde et d'offrir une expérience « autre » par sa force d'attraction sensible, l'industrie culturelle s'approprie cette force d'attraction dans un sens inversé : celui de l'adhésion au monde « tel qu'il est » et de l'invitation constante à son acceptation.

Troisièmement, l'art devenu culture banalisée n'est plus à même de susciter cette *praxis* exigeante autrefois conçue sous le terme de *Bildung*. Au sens classique, notamment chez Schiller, celle-ci suppose un processus exigeant par lequel un sujet se forme en se confrontant au monde qui lui

(29) *Ibidem*, p. 730.

résiste. Par une pratique faite d'efforts et de sueur, le sujet se confronte à une altérité et engage un processus dans lequel il devient « autre » et gagne progressivement en autonomie. Dans son acception classique, la culture (*Bildung*) est ce geste spécifique par lequel le sujet est soumis à des forces naturelles intérieures et extérieures en tentant de se les réapproprier grâce à une rationalité sensible incitant à l'effort constant sur soi-même – on est proche de l'idée freudienne de « sublimation », empruntée d'ailleurs par Freud à Schiller, un des grands initiateurs de ce concept de culture.

Or, à l'ère industrielle, la culture n'est plus cette « altérité » qui résiste et qui demande à être réappropriée dans l'effort ; elle devient l'expression de ce qui est déjà, d'états banalisés ou communs, d'entités « naturelles », non sublimées. Dans ces conditions, il ne saurait se former un sujet individuel dans la confrontation à une altérité qui résiste ; ce n'est qu'un semblant d'individu, enfermé dans « ce qui est », dans la facilité d'une expérience dépourvue de *praxis*. L'expérience de la culture devient l'expérience de l'identique, du toujours même, et rend impossible la formation de sujets autonomes dans leurs rapports aux objets culturels.

La thèse de l'industrie culturelle résumée ici schématiquement implique donc, en elle-même, une conception du devenir de l'art dans la société capitaliste moderne, mais aussi *une analyse de la société dans son ensemble*. Elle est inséparable d'un constat sur les mutations de la famille et de la socialisation articulant sociologie et psychanalyse, elle est intimement liée à une économie politique examinant les mutations du capitalisme libéral en capitalisme monopolistique, comme elle fait référence à la psychanalyse et à ses concepts, permettant d'examiner les changements dans la structuration de la personnalité. Sans cet ensemble complexe, rendu possible dans le cadre d'une coopération interdisciplinaire et d'un programme de recherche articulant philosophie et recherche sociale, la thèse de l'industrie culturelle n'aurait jamais vu le jour – en tous cas pas sous cette forme. C'est sans doute cet aspect qui contribue à conférer à cette critique de la culture dans le capitalisme moderne un caractère singulier et unique au XX^e siècle.

Quelles sont les conséquences à envisager le concept d'industrie culturelle comme un concept s'inscrivant dans un diagnostic historique ? S'il est correct de concevoir l'idée de diagnostic historique comme impliquant, premièrement, un examen de l'état de la théorie dans son rapport à la pratique, deuxièmement, le caractère émancipateur de pratiques prises comme référents normatifs d'un point de vue théorique et, troisièmement, une analyse systématique des obstacles à l'émancipation, on voit en quoi le concept d'industrie culturelle présente ces trois dimensions.

Premièrement, dans l'analyse menée, non pas de l'état du rapport entre théorie et pratique, mais entre l'art et la société, ce concept montre que l'ère de la culture industrialisée tend à privilégier une *praxis* esthétique aliénée faisant disparaître toute tension dialectique entre l'art et la société :

l'art est « aspiré » dans le rapport social sous la forme de la valorisation marchande ; lorsqu'il résiste, il s'annihile lui-même en devenant art engagé appelé à agir sur le social, dépourvu de négativité esthétique. Deuxièmement, seul l'art « dialectique » résiste à ce processus : sans renoncer à l'art, il « traduit » dans son langage la négativité du monde et développe une auto-conscience critique en marge de l'industrie culturelle – mais, souvent, aux confins de la société. Un des rôles de la critique de l'industrie culturelle et de la critique musicale est, selon Adorno, de s'articuler à cette forme de *praxis* émancipatrice en la conceptualisant et en cherchant, de ce fait, à l'encourager (30). Troisièmement, c'est précisément le rôle de la critique de l'industrie culturelle que de montrer combien de telles évolutions de l'art vers sa mutation en simple culture constituent un *obstacle* majeur au déploiement de la *praxis* esthétique et de la forme spécifique d'expérience et d'émancipation qu'elle encourage et rend possible.

Conclusion

Si le concept d'industrie culturelle peut être considéré comme un concept relatif à un diagnostic du temps présent, alors trois conséquences majeures s'imposent.

Tout d'abord, le concept d'industrie culturelle a un caractère historique, il est inséré dans une époque marquée par les transformations mentionnées plus haut. Il renvoie donc à cette période particulière, celle des années 1930 et 1940 qui, sur le plan de la culture, a vu le développement de l'industrie du disque, du cinéma comme mode de divertissement de masse, de la télévision, des grandes entreprises des médias et de la communication. Une des indications du caractère historiquement situé de ce diagnostic sont les nombreux textes d'Adorno consacrés à l'industrie culturelle au cours des années 1960 qui, s'ils n'invalident en aucun cas le propos de *La Dialectique de la Raison*, indiquent sur bien des points des déplacements non négligeables (31). Ces déplacements indiquent sans doute qu'Adorno avait, vingt ans après *La Dialectique de la Raison*, et sans mot dire, en partie révisé son diagnostic de la situation, tant sur le plan de la culture que des possibilités d'émergence d'un individu critique et autonome, « adulte » (32). On

(30) Cf. Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962.

(31) Sur la distance critique du public, voir le texte d'Adorno « Temps libre », in *Modèles critiques. Interventions – Répliques*, Paris, Payot, 1984, pp. 179-188. Sur la possibilité d'un cinéma réflexif grâce au montage, voir son texte de 1969 intitulé « Filmtransparente », mais aussi tout simplement son « activisme » radiophonique au cours des années soixante. Pour un développement plus détaillé de ces questions, voir Olivier Voirol, « Retour sur l'industrie culturelle », in *Réseaux*, n° 166 (« Revisiter Adorno »), Paris, La Découverte, 2011, pp. 125-157.

(32) Theodor W. Adorno et Gerd Kadelbach, *Erziehung zur Mündigkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971.

peut interpréter ces déplacements comme le signe d'un léger déplacement d'Adorno à l'égard des thèses défendues vingt ans plus tôt.

Si, ensuite, le concept d'industrie culturelle garde son actualité, c'est moins dans son diagnostic que dans l'articulation théorique qu'il suppose et à laquelle il invite. Se référer à ce concept revient à endosser les multiples filaments de cette approche, sans quoi cela reviendrait véritablement à « déglinguer » le concept. En restant fidèle à ce sens du concept d'industrie culturelle, surgit une approche de la culture dont l'exigence est de croiser économie politique, psychanalyse et esthétique. À titre d'articulation conceptuelle, le concept garde une actualité et sa portée est donc loin de se limiter au seul milieu du siècle passé.

Enfin, si l'on accepte cette analyse, un recours judicieux au concept d'industrie culturelle à l'heure actuelle doit reprendre ses principales dimensions et donc inscrire une analyse de la culture contemporaine dans une théorie générale des transformations du capitalisme et des formes d'individuation. Le caractère exigeant d'une telle tâche rend donc son actualisation compliquée, car la coopération rendue possible dans le cadre exceptionnel d'un institut interdisciplinaire de recherche fait aujourd'hui défaut. Ceci explique notamment que la plupart des chercheurs contemporains s'inspirant de ce concept tendent à privilégier un aspect au détriment des autres (voir mes remarques en introduction) ou qu'ils s'en tiennent à des interprétations sans chercher à en actualiser leur portée. C'est pourtant, à mon sens, un des défis majeurs à relever aujourd'hui si l'on croit encore à la pertinence de ce concept pour décrire et critiquer les phénomènes médiatiques et culturels contemporains et dresser un diagnostic de notre temps.

Olivier Voirol

*Maître d'enseignement et de recherche
Université de Lausanne
Institut für Sozialforschung*