

# THEODOR ADORNO

---

## Une critique de la raison

- **Une philosophie de l'après-catastrophe**

La pensée d'Adorno marque et souligne l'échec de l'humanité, qui a sombré dans la barbarie à bien des égards dès les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Loin d'en rester à cet évident constat, le philosophe cherche à comprendre comment cela a pu être possible, en particulier en occident, lieu par excellence où a mûri l'idée de progrès : progrès théorique et scientifique, certes, mais également progrès de la raison morale. N'est-il pas étrange, pour ne pas dire paradoxal, que la terre de l'humanisme, celle des droits de l'homme, de la philosophie des Lumières, celle, tout autant, du positivisme, soit devenue le lieu d'une autodestruction, d'une régression de l'humanité vers la barbarie ? Cet invraisemblable constat n'appelle-t-il pas un examen, une analyse de la pensée occidentale, en ayant à l'esprit l'hypothèse que ce qui se présentait sous le jour d'un progrès incluait, au moins virtuellement, ce que le XX<sup>e</sup> siècle et ses camps de concentration, son national-socialisme, son stalinisme, n'ont fait que dévoiler, qu'exprimer en plein jour ?

- **Une critique de la raison**

Co-écrit avec Max Horkheimer, *La Dialectique de la raison* propose une critique de l'ambition conférée à la raison dans la pensée occidentale. Il s'agit, pour les auteurs, de « comprendre pourquoi l'humanité, au lieu de s'engager dans des conditions vraiment humaines sombrait dans une nouvelle forme de barbarie<sup>1</sup> ». L'ouvrage, constitué d'études hétérogènes allant de réflexions sur l'antisémitisme à des propos sur l'*Odyssée*, la philosophie de Kant et de Nietzsche ou encore l'œuvre de Sade, s'ouvre sur un chapitre intitulé « le concept d'*Aufklärung* ». Si le titre fait explicitement référence à la philosophie des Lumières — et sans doute encore plus à celle de Kant — il faut entendre par *Aufklärung* l'idée générale d'une pensée qui progresse. Or, cette pensée se fonde sur l'idée de raison elle-même comprise comme possibilité pour l'esprit humain, non seulement de comprendre la nature mais de la maîtriser. C'est ainsi que les auteurs voient dans l'œuvre de Francis Bacon, considéré comme le père de la science moderne, les prémisses de tout un projet techniciste : apprendre à dominer la nature afin de l'utiliser. Mais, de la domination de la nature à celle de l'homme par lui-même, il n'y a qu'une différence de degré. En d'autres termes, loin du désintéressement grec, loin du pur plaisir du savoir, la science moderne est de part en part instrumentale : le savoir devient pouvoir.

C'est ici que l'on perçoit distinctement la dimension marxiste de la pensée d'Adorno, car cette réduction de la nature et de l'homme lui-même à des outils, ne peut que mener l'humanité à des conditions d'existence injustes, inégalitaires et, paradoxalement, fort éloignées de ce que laisse *a priori* penser l'idée d'une raison en perpétuel progrès. Car le progrès de la maîtrise de la nature conduit tout droit vers son exploitation, de même que cette exploitation conduit à celle de l'homme par lui-même. De fait, dès lors que toute chose est perçue par le prisme d'un potentiel bénéfice, c'est sa valeur économique qui prend les devants, occultant toute autre dimension. L'accroissement de la productivité économique réduit l'homme à un néant, car il primera toujours sur lui. Le monde contemporain, celui de la marchandise fétichisée, celui du travail aliéné, monde que Marx a parfaitement décrit, est de ce fait un retour par la voie de la raison à ce qu'elle voulait pourtant annuler. Prenant encore appui sur l'ambition de Bacon, Adorno et Horkheimer montrent que le refus de l'occulte et du mythe au

---

1. Theodor Adorno et Max Horkheimer, *La Dialectique de la Raison* (1944), Paris, Gallimard, 1974, p. 13.

profit d'une compréhension scientifique et donc mathématisable du monde a pourtant abouti à faire ressurgir sous d'autres formes les démons que l'on croyait avoir dépassés.

De plus, ce processus que la raison nourrit aboutit à une normalisation, une mise au banc du singulier au profit d'une mêmété dans l'ordre de l'existence comme dans l'organisation de la société. De ce point de vue, la vie aliénée et abrutiée de la société de consommation rejoint l'uniformisation des totalitarismes, qui eux aussi résorbent les particularités individuelles dans un tout unifié qu'il faudrait à tout prix suivre. « La pensée ne détruit pas seulement les qualités, elle contraint les hommes à être de véritables copies conformes [...] 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<sup>1</sup>. »

- **L'industrie culturelle**

Par l'effet de ce processus de totale maîtrise du monde, la culture elle-même est prise dans les filets de l'aliénation. Elle aussi est soumise aux lois de la marchandisation, tout comme les objets du travail et même les échanges humains en général. En ce sens, les objets culturels sont sur le même plan que tous ceux qui peuplent notre vie quotidienne, de l'automobile à la fourchette en passant par la machine à laver. C'est pourquoi Adorno, accompagné d'Horkheimer, désigne cette nouvelle modalité de la vie culturelle sous l'expression d'« industrie culturelle ».

Cette expression même, qui semble au premier regard paradoxale en cela que l'idée de culture et celle d'industrie devraient *a priori* s'annuler l'une l'autre, souligne la dimension reproductive et mécanique des objets culturels que créent la société de consommation et le capitalisme généralisé. Car, en réalité, l'objet de culture devrait revêtir des caractères radicalement opposés à ceux de l'industrie, étant par exemple non-reproductible et sa valeur étant, plutôt que marchande, proprement esthétique. Or, les produits culturels sont d'abord conçus pour le marché, c'est-à-dire d'abord perçus comme des marchandises, à l'image de l'industrie cinématographique. De plus, au contraire de l'expérience esthétique, faite selon les auteurs pour enrichir celui qui fait face à l'œuvre, les objets culturels — qui viennent peu

---

1. *Ibid.*, p. 36-37.

à peu prendre la place de l'art — se consomment. Ils sont donc du côté de l'utilitaire, de l'éphémère et c'est ici tout ce qui faisait la spécificité de l'œuvre artistique qui est évincé.

Mais quel est l'enjeu réel de cette substitution ? L'industrie culturelle recèle une large dimension politique, dont l'enjeu réside dans une maîtrise des modes de vie et de penser des individus. En définitive, elle nie tout ce qui relève de la différence.

Différence, tout d'abord, entre les objets culturels eux-mêmes. Alors que l'expérience esthétique est censée être unique, proposant de faire l'épreuve d'une singularité qui s'écarte de la norme, les produits culturels se ressemblent tous. Certes les productions cinématographiques, les spectacles dits populaires ou encore l'industrie du disque proposent une pluralité d'œuvres. Mais, en définitive, elles reposent toutes sur les mêmes schémas, les mêmes constructions, abolition s'il en est du style propre à une œuvre qui caractérise normalement l'art. Et en ce sens également il y a une évidente continuité entre les objets utilitaires et ceux à caractère culturel. Les auteurs montreront par exemple que la différence entre les modèles d'automobiles est fort minime de la même manière que les productions cinématographiques ne varient que dans leur détail, mais marquent en réalité un retour permanent du même.

Différence, ensuite, des individus eux aussi. Car l'expérience esthétique est selon Adorno une expérience ouverte, dans laquelle l'individu déploie son esprit et plus particulièrement son imagination. L'industrie culturelle produisant des œuvres semblables les unes aux autres, les faisant reposer sur les mêmes ressorts attendus, mettant en avant la passivité de celui qui les perçoit — et en faisant d'ailleurs un argument de vente ! — finit par produire des individus eux aussi vidés de leur singularité. « Dans l'industrie culturelle, 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<sup>1</sup> ». Ce sont donc les idées de différence et d'altérité qui sont mises à mal, tout comme la sortie hors d'une identité figée, fermée sur elle-même, source d'un monde totalitaire bien qu'il prenne en droit l'allure d'une civilisation de la liberté.

---

1. *Ibid.*, p. 228.

- **Ce que l'art peut**

On pourrait lire entre les lignes de ces textes à la tonalité pessimiste un appel au retour à la culture classique, grande culture qui s'opposerait à l'éphémère et aux effets de mode propres à la culture de la société marchande contemporaine. Mais Adorno ne voit dans cette perspective qu'une illusion, qu'une nostalgie inutile.

C'est bien plutôt dans l'avant-garde que le philosophe voit une issue possible pour l'art, s'appuyant particulièrement sur l'exemple de la musique. Loin de la facilité des musiques dites populaires, les sonorités étranges et dissonantes de la musique avant-gardiste appellent chez l'auditeur une attention particulière, voire une difficulté qui est pourtant tout à fait positive et féconde. C'est que, par l'expérimentation qu'elle propose, cette musique lutte contre la facilité, engage une expérience qui force à retrouver le sens fort de l'esthétique. « L'art consiste à résister, par la forme et rien d'autre, contre le cours du monde qui continue de menacer les hommes comme un pistolet appuyé contre leur poitrine<sup>1</sup>. »

C'est donc que l'art recèle une dimension politique, et que ce qui concerne la dégénérescence de l'expérience esthétique, comme ce qui peut la sauver, dépasse de loin les seules préoccupations d'amateur d'art. Si nous avons vu que la marchandisation de l'art menait les sujets à se perdre eux-mêmes et à vivre selon des normes qu'on leur impose plus que par leur individualité propre, le rôle des artistes ne peut qu'être celui d'un engagement politique. Cela ne signifie en rien qu'il faille que l'œuvre soit explicitement et manifestement engagée, ni d'ailleurs que ce soit en son contenu manifeste que se niche une forme de dénonciation. Si l'on reprend l'exemple de la musique avant-gardiste, on comprend d'ailleurs qu'il n'y a là rien d'immédiatement engagé. La lutte est plus subtile, et elle se fait sur un autre plan, car c'est dans la sonorité même, pour reprendre l'exemple musical, dans la « forme », qu'il y a une tentative de sortie hors de la standardisation.

Si l'œuvre d'art ne délivre pas, à l'instar des médias ou de la publicité, des messages en réduisant toute chose à la communication d'une idée, elle n'en est pas considérée pour autant comme pure forme. Adorno voit dans les œuvres des énigmes à déchiffrer. Autrement dit, il n'y a pas de théorie de l'art pour l'art chez le philosophe, car chaque œuvre, à sa manière, doit être perçue dans sa dimension sociale. L'œuvre d'art ouvre l'individu

---

1. « Engagement », in *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 289.

à d'autres possibilités, évoque à sa manière une situation qui dépasse ses limites propres. En cela, Adorno demeure hégélien: l'art pour lui transcende la matière et, sans délivrer un message, permet d'accéder à une forme de pensée. D'ailleurs, le philosophe n'hésite pas à lier la question de l'art à celle de la connaissance: « Une esthétique qui ne se meut pas dans la perspective de la vérité échoue dans sa mission [...] Du fait que le moment de vérité est essentiel aux œuvres, elles participent à la connaissance, elles-mêmes et toute relation légitime nouée à elle [...] la connaissance des œuvres d'art suit les traces de leur propre caractère cognitif: elles sont la forme de connaissance qui n'est pas une connaissance de l'objet<sup>1</sup>. » C'est dans l'art, donc, que réside une potentielle force de résistance dont nous avons, encore aujourd'hui sans doute, grandement besoin.

---

1. Theodor Adorno, *Théorie esthétique* (1970), Paris, Klincksieck, 1982, p. 481-482.

## TEXTE

*Le rôle que joue la musique de masse actuelle en contribuant à faire le ménage dans la tête de ses victimes est lui aussi régressif. On ne détourne pas seulement les masses de choses plus essentielles, on les confirme aussi dans leur bêtise névrotique, on les rend complètement indifférentes au rapport que leurs capacités musicales entretiennent avec la culture musicale des phases sociales antérieures. Le fait de cautionner les airs à succès et les marchandises culturelles perverses relève du même ensemble de symptômes que ces visages dont on ne sait plus si c'est le cinéma qui les a empruntés à la réalité ou bien la réalité au cinéma, ces visages qui, dans l'éclat d'un rire vorace, ouvrent brusquement une énorme bouche difforme aux dents étincelantes alors que leurs yeux fatigués restent tristes et vagues [...] Les modalités d'écoute des masses actuelles ne sont, bien sûr, absolument pas nouvelles, et on concède volontiers que la réception de Puppchen [petite poupée, air en vogue avant-guerre], n'a en rien été différente de celle que connaît une de ces synthèses de chansons pour enfant que nous donne à entendre le jazz aujourd'hui. Mais le contexte dans lequel apparaissent ces chansons pour enfants [...] est propre à la nouvelle écoute et rien de ce qui s'adresse à l'oreille n'y échappe.*

Theodor Adorno, *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, Paris, Allia, 2001, p. 50-51.

Dans ce texte s'exprime avec véhémence la critique qu'Adorno adresse à la culture de masse et plus particulièrement à la musique. Car cette dernière n'échappe pas à la massification culturelle. Comme l'indique le titre même de l'ouvrage, il y a une régression dans l'écoute de la musique. Autrement dit, ce n'est pas seulement le caractère propre à telle ou telle musique dite populaire qui est visée mais l'influence que cette musique de masse a sur les capacités d'écoute elles-mêmes. D'emblée, Adorno caractérise l'enjeu de toute culture de masse : faire le ménage dans l'esprit des individus, c'est-à-dire faire en sorte qu'ils pensent le moins possible. Ces individus ne sont pas critiqués en tant que tels puisqu'ils sont désignés comme étant des victimes à qui l'on impose des produits et qui sont par là même devenus passifs.

Non seulement la musique de masse, par sa prégnance au sein de la société, empêche l'accès à d'autres styles musicaux et à d'autres modalités d'écoute, mais elle va dans le sens le plus bas de l'homme, encourageant la stupidité et la facilité plus

que l'intelligence et la finesse. Son but est de nous faire oublier qu'il existe d'autres rapports à la musique que celui, valorisé dans la société de masse, qui l'assimile à un simple objet de consommation. D'ailleurs, Adorno signale plus loin que le fait d'avoir inventé un genre musical que serait la « musique classique » a pour but premier de le distinguer, de le marginaliser et donc de l'écarter de la sphère d'écoute de la culture de masse. Autrement dit, on en fait une musique savante et ennuyeuse, à l'inverse des musiques simples et efficaces de la culture de masse qui elles sont accessibles à tous, hélas au détriment de la qualité musicale elle-même, en faisant l'impasse sur ce qui dans l'œuvre appelle des facultés plus distinguées.

On le comprend, cette critique culturelle est politique : c'est que les objets culturels ont pris la forme de marchandises. Et l'usage de ce terme comme la présence du mot de « fétiche » dans le titre de l'ouvrage ne peut pas ne pas faire penser à la philosophie de Marx. Pour ce dernier, le fétichisme de la marchandise correspond au fait que l'on attribue à un objet d'usage des qualités qu'il ne possède pas. Autrement dit, et comme le souligne le terme « fétiche » lui-même, la marchandise devient religieusement considérée. Or de quoi s'agit-il ici ? La société de consommation donne une utilité à chaque chose et fait de tout objet un fétiche dont les pouvoirs doivent être clairement identifiés. La musique devenue marchandise, c'est la musique qui sert à embellir les images publicitaires, celle qui, ne réclamant rien de l'auditeur, a pour mission de nous détendre, de nous faire danser ou de nous faire oublier une journée un peu trop difficile. Bref, la musique est devenue un moyen en vue d'une fin qui se trouve hors d'elle-même. Elle n'est plus qu'un agrément de la vie, et elle a de ce fait perdu ses qualités propres. Autrement dit, ce qui est perdu est l'idée même de contemplation musicale. À cette contemplation que réclame l'écoute réelle s'est substitué un facile amusement. Il s'agit non de cultiver, mais de divertir. Le succès d'un air de musique se mesurera donc à la réaction qu'il engendrera. C'est pourquoi, comme l'affirme Adorno, peu importe ce qui fait réagir l'individu — le consommateur, faudrait-il dire — dans la société capitaliste, peu importe les qualités réelles de l'objet culturel, pourvu qu'il réagisse. Qu'il s'agisse d'une symphonie ou d'un bikini, cela n'a aucune importance, et l'un ou l'autre objet est de ce point de vue mis sur le même plan.

Mais quelle est l'incidence sur les hommes de cette régression de l'écoute musicale ? Adorno montre tout d'abord, dans la comparaison avec le cinéma, que les individus deviennent un produit de l'industrie culturelle. Il suggère que les visages, leur manière d'être, leurs expressions, ne sont plus le reflet de leur être propre mais de mimiques empruntées à l'industrie du cinéma. En d'autres termes, l'industrie culturelle appelle un mimétisme qui aliène les individus, les réduisant à une chose que l'on peut aisément manipuler. Et le fonctionnement des « stars » aujourd'hui