

Séminaire d'esthétique et Théorie critique – 19 février 2021

« Des détails d'une industrie, les ambiguïtés de la culture chez Hans Magnus Enzensberger »

Avant de commencer, quelques courtes précautions oratoires. La première consiste essentiellement à vous dire d'où je viens et, donc quels sont mes biais de lecture. J'ai fait des études de philosophie que je poursuis aujourd'hui dans un doctorat, mais je suis aussi diplômé en analyses cinématographiques et audiovisuelles. C'est dans cette seconde position que les réticences et questions que je poserai aujourd'hui trouvent leur origine. Ensuite, je me dois aussi de vous avouer que je ne connais que très peu Enzensberger. Si son nom ne m'était pas inconnu, je n'ai néanmoins entamé la lecture de ses textes qu'il y a quelques mois. Je ne suis donc nullement spécialiste de cet auteur. Mais si je vous précise cela, ce n'est pas pour me dédouaner à l'avance des erreurs ou insuffisances dont je pourrai me rendre coupable dans la suite de cette communication, mais plutôt pour vous exposer le choix méthodologique que cette non-connaissance m'a inspiré. En effet, je m'en tiendrai aujourd'hui au seul livre *Culture ou mise en condition ?*, paru originellement en Allemagne sous le titre *Einzelheiten* et en français en 1965. Ce choix procède donc d'une volonté de limiter le domaine à maîtriser et à me rendre ainsi pleinement responsable de mes propositions, mais aussi et surtout ce choix vise à tenter de lire le texte pour lui-même, dans le contexte de parution qui est le sien. Le livre est en effet, au moment de sa parution, le premier et le seul recueil d'essais d'Enzensberger. Si l'auteur est déjà connu en Allemagne pour ses travaux littéraires et journalistiques (il travaille alors à la radio de Stuttgart et publie régulièrement dans les journaux), il se révèle pour la première fois ici essayiste et, disons-le, philosophe ou penseur de la culture. Ma volonté est donc, en me limitant à ce seul texte, de le lire sans illusion rétrospective, c'est-à-dire sans prendre en compte les productions futures d'Enzensberger (y compris lorsque ce dernier fait retour sur ses propres écrits) et sans prendre en compte les évolutions culturelles, sociales ou technologiques qu'ont connues nos sociétés européennes au cours des années 1970 et 1980. Je tenterai donc de restituer les propositions d'Enzensberger dans le cadre théorique qui est le sien, à partir des objets qui sont les siens.

Je ne suis pas familier du présent exercice, encore moins via ordinateurs interposés, aussi n'hésitez pas à m'interrompre si je vais trop vite, si je manque de clarté ou si vous avez des questions ou remarques. Sachez néanmoins que mon exposé devrait durer environ une heure et qu'il nous restera donc une heure pour la discussion.

Mon exposé sera divisé en trois parties inégales, dont la partie centrale sera elle-même divisée en trois et nous occupera la majorité de l'heure à venir.

1. D'abord je vous proposerai un survol du livre dans son ensemble. J'insisterai d'abord sur son édition et sa traduction car la version française n'est pas sans poser problème. Je vous indiquerai également de quelle manière il est construit et divisé avant de vous proposer quelques remarques qui me semblent utiles sur la manière dont il est écrit, sur son style.

2. La majeure partie de mon exposé sera consacrée à une lecture serrée de l'article qui ouvre le recueil et qui est intitulé « Le façonnement industriel des esprits » en français (ou *Bewusstsein-Industrie* en allemand, soit « industrie de la conscience »). J'ordonnerai cette seconde partie en trois temps : d'abord une « lecture ordonnée », c'est-à-dire un résumé sous une forme déjà problématisée ; ensuite je vous parlerai du texte « *Kulturindustrie* » issu de la *Dialektik der Aufklärung* de Theodor Adorno et Max Horkheimer, source importante du texte qui nous occupe ; enfin, je vous proposerai une comparaison des deux textes, sur le plan thématique d'abord, sur le plan méthodologique ensuite.

3. Pour terminer mon exposé, je vous proposerai de lire la postface du livre (qui devait en fait se trouver à la fin de la première partie). Je mettrai cette préface en regard d'un autre texte qui me semble éclairer et problématiser la méthode d'Enzensberger. Mais je vous garde la surprise.

Si vous n'avez pas de questions, je commence donc.

1. Présentation de l'ouvrage

Einzelheiten, soit en français « détails », paraît donc en 1962, aux éditions Surkhamp et en deux volumes. Le premier, intitulé « *Bewusstsein-Industrie* », c'est-à-dire « Industrie de la conscience » correspond à la première partie de la version française et se termine par une postface que l'édition française a, de manière incompréhensible, choisi de placer en toute fin de volume. Le second volume s'intitule quant à lui « *Poesie und Politik* » et correspond à la quatrième partie du volume français. Cette publication allemande en deux volumes visait vraisemblablement à séparer les articles qui portaient sur ce qu'on qualifiera avec Enzensberger d'industrie du façonnement des esprits de ceux qui concernent plutôt son rapport à la poésie. Par ailleurs, on notera que la plupart des articles qui composent ces deux volumes ont déjà paru, à l'époque, sous forme d'articles de journaux ou d'émissions radiodiffusées retranscrites (je vous ai déjà dit qu'Enzensberger travaillait alors pour une station de radio de

Stuttgart), voire d'introduction à d'autres ouvrages. Le premier volume s'ouvre néanmoins sur deux articles inédits (« Bewusstsein-Industrie » et « Journalismus als Eiertanz. Beschreibung einer Allgemeinen Zeitung für Deutschland ») et se clôture par la postface, elle aussi bien sûr inédite. Si je vous donne toutes ces informations en apparence assez banales, c'est notamment parce que l'édition française pose un certain nombre de choix assez problématiques dont je vais maintenant vous parler rapidement.

La première version française d'*Einzelheiten* paraît en 1965 aux éditions 10/18 sous le titre assez problématique de *Culture ou mise en condition ?*. La même version (avec le même titre) sera rééditée en 2012 aux Belles-lettres, augmentée d'une préface du traducteur. Les deux éditions, identiques donc dans leur grande majorité, présentent, je le disais, plusieurs problèmes : d'abord, le titre, qui ne correspond évidemment pas au titre allemand, oriente et dénature le contenu et devrait, somme toute, nous indiquer que ce que nous avons entre les mains n'est en fait pas une traduction de l'ouvrage allemand, mais un autre livre, fortement inspiré de son cousin germanique ; ensuite, des textes de l'original sont manquants (un pour chaque volume d'*Einzelheiten* : « Das Plebizit der Verbraucher » et « Die Furien des César Vallejo ») alors que d'autres ont été ajoutés (« La clique », « La satire ou l'enfant monstrueux. Sur Heinrich Böll », « Wilhelm Meister, version pour tambour. Sur Günter Grass », « La grande exception. Sur Uwe Johnson ») sans que rien n'indique ces ajouts ni leur provenance ; enfin, le découpage du livre est propre à l'édition française, que ce soit pour la place de la préface, pour la division en quatre parties ou pour le contenu de ces parties (les parties II et III étant uniquement composées de textes ne figurant pas dans la version allemande). On regrettera également, dans le même ordre d'idée, la disparition de l'index. Bref, l'édition française du livre d'Enzensberger ne nous donne qu'une idée de ce qu'est le livre véritable de notre auteur et ma présentation concernera donc un livre qui n'existe qu'aux yeux du lecteur francophone. Je ne vous dis pas tout cela par simple acrimonie, mais pour vous inciter à prendre le réflexe de la critique de texte et à aller voir quand c'est possible les originaux, surtout dans le cas des textes traduits.

Quelques mots encore dans cette présentation de l'ouvrage sur la provenance des textes et sur quelques éléments de construction des textes eux-mêmes. La plupart des textes rassemblés dans le volume ont été publiés préalablement, soit dans les journaux, soit sous forme de texte radiodiffusé (Enzensberger travaille alors à la radio de Stuttgart), soit encore en introduction d'autres livres d'Enzensberger. Plusieurs sont néanmoins originaux, notamment le texte programmatique qui nous occupera aujourd'hui et qui ouvre la première partie, c'est-à-

dire le texte sur la *Bewusstsein-Industrie*. De manière plus précise, les textes du recueil sont généralement construits sur un même schéma : (1) une présentation théorique des quelques idées principales de l'article, sa problématisation en somme ; (2) une exemplification de la présentation théorique, le plus souvent par une analyse de cas (les articles de la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, les actualités filmées, l'histoire du tourisme, etc.) ; (3) une conclusion, souvent en forme de retournement de situation (par exemple, le texte sur le *Spiegel* entend saper les prétentions du magazine, mais la conclusion semble le réhabiliter à moitié en proclamant qu'il s'agit là du seul magazine libre d'Allemagne et qu'il est en cela absolument nécessaire). La première partie de l'ouvrage peut d'ailleurs elle-même se lire selon cette structure, le premier texte servant en quelque sorte de présentation théorique des thèses d'Enzensberger pour la partie entière, de fondement théorique des études de cas qui suivront. Le deuxième texte, par sa longueur et sa précision, se lit ainsi comme la démonstration par l'exemple de la méthode du philosophe allemand dans son étude des objets culturels qui l'intéressent.

Enfin, pour clôturer cette première partie de mon exposé, quelques mots sur le ton et la rhétorique d'Enzensberger. Enzensberger utilise fréquemment l'humour, voire l'ironie lorsqu'il commente les textes des actualités filmées ou du journal qu'il analyse. Cependant, cette ironie me dérange parfois, notamment en ce qu'elle semble parfois utiliser les armes qu'Enzensberger vient de reprocher à son adversaire (l'article sur le langage du *Spiegel* est à cet égard éclairant). La manière dont Enzensberger produit une impression d'objectivité par l'analyse apparemment froide et précise des articles de presse entre parfois en contradiction avec un ton beaucoup plus dur et subjectif. Dans ces cas-là, l'humour donne parfois l'impression d'être utilisé comme une tactique destinée à emporter l'adhésion du lecteur, à faire entrer le lecteur en complicité avec l'auteur afin de faire passer les thèses plus subjectives pour aussi objectives que le reste de l'analyse. Le ton est, en somme, parfois proche de la moquerie. On trouve un usage rhétorique similaire dans les films de Michael Moore par exemple. Ce dernier a en effet l'habitude de monter ensemble une suite de séquences toutes issues de journaux télévisés, de chaînes officielles et prétendant ainsi à l'objectivité. Mais leur montage même, ainsi que les questions rhétoriques et les démonstrations par l'absurde en voix-off, viennent contredire cet aspect objectif. Le spectateur rit des personnages présentés comme ridicules et il ne peut alors que donner son assentiment à la voix-off, d'autant plus que les images semblent neutres. C'est ce même montage qui me gêne parfois dans la prose d'Enzensberger et par rapport auquel je souhaitais donc vous mettre en garde avant que nous lisions ensemble le texte qui ouvre le recueil : « *Bewusstsein-Industrie* ».

2. Une lecture de « Le façonnement industriel des esprits »

Le texte « Bewusstsein-Industrie » ou « Le façonnement industriel des esprits » en français est un texte original, c'est-à-dire publié pour la première fois dans le recueil, soit en 1962. Comme je l'ai déjà indiqué, il s'agit d'une sorte de manifeste, dont l'ensemble du livre à suivre peut être considéré comme une exemplification ou, plus proprement, une mise au travail. Je ne vais pas vous résumer simplement le texte puisque vous l'avez lu, mais je vais plutôt tenter de vous en proposer une lecture analytique, une sorte de résumé ordonné qui fasse voir les enjeux théoriques et méthodologiques du texte.

2.1. Résumé ordonné

Le texte « Bewusstsein-Industrie » fonctionne sur une série d'oppositions. D'abord, celle qui oppose l'idéalisme « en pantoufles » des théories qui soutiennent l'autonomie de la conscience (et, ce faisant, mettent l'objet à distance du sujet) au matérialisme d'origine marxiste, dans lequel la conscience est déterminée par la société. Enzensberger affirme cependant que la manipulation, le façonnement de la conscience par la société est affaire ancienne, et que ce façonnement ne devient problématique qu'au moment où son procédé s'industrialise. Cette première opposition est donc celle de deux conceptualités possibles pour saisir le problème du façonnement des esprits. Comme on le voit, Enzensberger opte plus volontiers pour une lecture marxiste, quoiqu'amandée, de la conscience.

Mais cette première conceptualité demande à être modélisée : il s'agit d'expliquer comment cette manipulation s'effectue. Nouvelle opposition ici, entre deux modèles cette fois : d'une part, la critique des idéologies qui part de la superstructure, c'est-à-dire, dans le cas qui nous occupe, de la conscience, des concepts et des idées qui animent l'esprit, pour expliquer l'infrastructure, c'est-à-dire la dimension économique et sociale d'une société, son mode d'organisation sociale. Cette critique des idéologies suppose cependant, dit Enzensberger, de séparer la conscience privée, individuelle, de la conscience publique. D'autre part, à l'opposé de ce premier modèle, se situe la critique en termes d'industries culturelles. Cette dernière affirme que le modèle d'organisation économique et social produit le discours dont il a besoin pour se légitimer et que, en conséquence, la dimension « culturelle » de notre société est entièrement dictée par ce modèle économique et social. Enzensberger penche à nouveau pour cette seconde option, non sans l'amender quelque peu. En effet, la critique de l'industrie culturelle, par le choix de termes qui est le sien, donne à croire que cette industrie produit effectivement du « culturel » alors que l'industrie du façonnement des esprits ne fait en fait que

reproduire et de diriger d'anciens contenus culturels, non de les façonner. Il s'agit donc de faire attention aux termes et d'en tirer les conséquences.

La théorie qu'Enzensberger propose de l'industrie de la conscience (c'est là la traduction littérale de « Bewusstsein-Industrie ») entend embrasser l'ensemble des procédés industriels de manipulation de la conscience, mais se propose d'en analyser le fonctionnement à travers ses branches les plus anciennes et, paradoxalement, les moins étudiées : journalisme, actualités filmées, tourisme, etc. Mais le raisonnement d'Enzensberger n'est pas que théorique. Il entend également comprendre, en bon matérialiste, les bases empiriques nécessaires à l'émergence et au développement de l'industrie de la conscience. Ces conditions sont au nombre de quatre : (1) une condition d'ordre philosophique, à savoir l'indépendance d'esprit, la fin de la mise sous-tutelle des consciences, bref, la victoire du rationalisme ; (2) une condition d'ordre politique, à savoir la déclaration partout de la prévalence des droits de l'homme, déclaration (pas toujours accompagnée d'acte) nécessaire pour que l'opinion des hommes ait une effectivité politique et qu'il soit donc nécessaire de la manipuler ; (3) une condition économique, en l'occurrence l'avènement du capitalisme avancé qui libère du temps libre et augmente le niveau de formation moyen de ses agents qui seront alors susceptibles de recevoir les produits culturels qu'on leur destine ; (4) enfin, une condition technique, plus évidente, qui correspond à la nécessité pour l'industrie de la conscience que se soient développés les moyens techniques de sa diffusion. Cette dernière condition est intimement liée à la condition économique en ce qu'il faut que les moyens de diffusion et de réception de l'industrie de la conscience puissent être distribués à tous. Il faut donc que leur production ait été industrialisée préalablement. Ces divers éléments englobent tous les aspects de la vie sociale et leur développement est, d'après Enzensberger, imminent et irréversible.

Mais la suite d'oppositions qui structure le texte d'Enzensberger n'en reste pas à une confrontation figée. Nous l'avons vu, Enzensberger préfère en général un camp à l'autre, mais prend toujours le soin d'en amender les idées. L'auteur allemand dialectise ici ses oppositions (nous reviendrons un peu plus loin sur le sens qu'il y a lieu de donner au terme de « dialectique »). Il fait de même dans la suite de son texte lorsqu'il développe l'idée d'exploitation non-matérielle, c'est-à-dire de technique de dissimulation de l'exploitation matérielle traditionnelle. En effet, l'exploitation non-matérielle vise donc le *statu quo*, mais elle doit, pour y parvenir, faire émerger les consciences qu'il s'agit de manipuler. Ce faisant, elle arme son propre adversaire, car avec l'éveil et le progrès des consciences se fait aussi le progrès de l'esprit critique. Le paradoxe qui apparaît ici est un paradoxe proprement interne à l'objet :

il n'apparaît qu'avec l'industrie du façonnement des esprits ; il n'est pas imposé de l'extérieur par un autre domaine. Ce paradoxe, ou cette dialectique, est encore accentué chez les intellectuels avec qui l'industrie du façonnement des esprits est en état de codépendance : l'industrie dépend des intellectuels pour produire du contenu culturel, mais elle se méfie d'eux parce qu'ils risquent d'élever le niveau de conscience du consommateur ; inversement, l'intellectuel a besoin de l'industrie pour être entendu, mais risque à tout moment de servir les intérêts de cette industrie plutôt qu'un objectif plus noble d'élévation de ses semblables. Cette position paradoxale de l'intellectuel se retrouvera dans de nombreux textes du recueil, notamment dans « Poésie et politique » ou dans l'un des post-scriptum à l'article sur le *Spiegel*.

En conclusion, le texte d'Enzensberger vise ce que je prendrai le risque d'appeler une « realpolitik » de l'intellectuel. En effet, pris dans cette codépendance insoluble avec l'industrie, l'intellectuel doit, pour Enzensberger, prendre le risque de se confronter à cette industrie. Loin du modèle de l'intellectuel retiré dans sa tour d'ivoire, l'intellectuel enzensbergien doit se confronter à l'industrie du façonnement des esprits, près au combat. Ce faisant, il abandonne une certaine conception du travail de l'intellectuel de gauche, attentif en tout temps et en tout lieu à ne faire aucune compromission et à défendre une conception utopique de la société, au risque de ne jamais voir celle-ci advenir. En somme, Enzensberger opposerait une position « réaliste » à une position « utopiste », comme on peut notamment la trouver chez Adorno et Horkheimer, dont je vais vous parler maintenant.

2.2. M. Horkheimer et Th. Adorno, *Kulturindustrie*

Le texte *Dialektik der Aufklärung*, ou *Dialectique de la Raison* français (nouvelle histoire de traduction douteuse) paraît en 1947 à Amsterdam et est l'œuvre de Max Horkheimer et Theodor Adorno, tous deux juifs allemands exilés aux États-Unis. L'ouvrage se présente comme une série de fragments qui ont pour objet le mouvement de la conscience qui se retourne en son contraire. Plus simplement, Adorno et Horkheimer partent du constat que la Raison semble être devenue folle, que l'humanité s'est enfoncée dans l'horreur, alors même que l'Occident prônait l'usage d'une raison positiviste et humaniste issue des Lumières (*Aufklärung* en allemand, d'où le titre). Pour Adorno et Horkheimer, il s'agit bien de la même Raison qui, voulant mettre fin à la superstition et à la mythologie, s'est retournée en son contraire et a rejoint, paradoxalement ou dialectiquement, le mythe qu'elle tentait d'écarter. La Raison des Lumières, qui avait pour but l'émancipation des hommes, est devenue la source de leur domination.

Je ne rentre pas plus avant dans les détails des développements parfois très complexes des deux auteurs car la partie de leur ouvrage qui nous intéresse plus proprement ici est l'un des fragments qui compose le livre, second fragment intitulé « *Kulturindustrie* » ou « La production industrielle des biens culturels » en français. À nouveau, vous en décrire chaque moment et chaque raisonnement m'est impossible ici : je me contenterai donc de présenter brièvement plusieurs des thèses qui composent ce chapitre et qui sont autant de critiques radicales que les auteurs adressent à l'industrie culturelle. D'abord, l'industrie culturelle uniformise tous les secteurs de la culture et forme à partir d'eux un système. Par la technique, l'industrie culturelle rend tous les produits identiques, uniformisation prétendument nécessitée par la demande du consommateur. Cette uniformisation des produits culturels amène avec elle leur classement, sous des étiquettes reconnaissables par un spectateur/consommateur lui aussi petit à petit uniformisé et rangé sous des étiquettes. En effet, selon votre origine socioculturelle, votre âge ou votre lieu géographique, vous serez plus ou moins susceptible d'aimer tel ou tel produit (une pratique encore courante aujourd'hui). Cette harmonisation progressive de l'offre et de la demande, de la production et de la consommation forme un système fermé, fausse totalité, c'est-à-dire fausse réunion du particulier et du général. L'industrie culturelle produit en somme une identité de masse.

Ensuite, l'agencement des produits tel que le réalise l'industrie culturelle empêche tout recours psychologique au spectateur. C'est ici le cinéma qui est particulièrement visé : l'enchaînement rapide des images, le son poussé à son maximum, le dispositif cinéma (salle noire, écran lumineux, etc.) inhibe les capacités de réflexion du spectateur, incapable de tout recul critique sur son objet. Afin de saisir ce qui se passe à l'écran, afin de suivre les subtilités du spectacle, le spectateur se voit donc contraint de produire des automatismes. Or, ces derniers ne sont pas bien différents de ceux que le spectateur expérimente dans sa vie quotidienne, au bureau ou à l'usine. L'automatisation du spectacle répond à l'automatisation des gestes du travailleur qui se voit donc doublement aliéné par le spectacle dans lequel il cherchait justement un réconfort à la journée de travail. Pire, cette automatisation qui inhibe les compétences critiques du spectateur finit par apparaître rassurante à ce dernier : il ne doit pas produire d'effort, et la situation dans laquelle il se trouve est la même que celle qu'il connaît au travail ou dans la rue.

L'industrie culturelle sépare bien l'art et le divertissement. Mais, ce faisant, elle pervertit les deux. Le divertissement, comme nous venons de le voir, se rapproche de plus en plus du travail et il confine progressivement à l'ennui. L'art, de son côté, affirme plus que jamais

son caractère de marchandise, mais perd par là son intérêt en tant qu'art. L'art s'est toujours monnayé, mais il se monnayait précisément par son caractère d'exception, de non-marchandise. Une fois sa mutation en marchandise achevée, il devient donc invendable en tant que tel. Dès lors, les promesses de l'industrie culturelle se voient constamment trahies (le spectateur ne reçoit ni le divertissement promis, ni l'œuvre d'un nouveau genre pour laquelle il a payé), et c'est dès lors la publicité qui doit se charger de faire croire au spectateur qu'il a reçu ce qu'il demandait. Dans l'industrie culturelle, c'est la publicité elle-même qui devient le contenu, les produits culturels ne servant eux-mêmes plus qu'à vanter les mérites de l'industrie et du prochain film à venir.

Le but de tout ceci est bien sûr de dissimuler à la société la misère qui l'atteint. Le cinéma valorise des idéaux de beautés uniformisées qui doivent faire rêver, tout en réaffirmant que ces idéaux sont inatteignables et qu'il est plus sage de se contenter de ce que l'on a. Par son procédé même d'enregistrement photographique, le cinéma se fait promotion de la réalité nue, du monde tel qu'il est, de l'état de fait. À l'uniformisation vient s'ajouter la standardisation : la vie est ainsi, voici ce que vous devez révéler, voici ce que vous pouvez espérer.

Enfin, l'industrie culturelle développe un langage propre dans lequel tant le langage commun que l'expérience perdent tout leur sens. Ce nouveau langage est évidemment un langage appauvri, un langage standardisé qui ne sert plus qu'à la communication et non à la pensée. Un langage également publicitaire qui ne vante finalement que le monde tel qu'il est, le statu quo. L'industrie culturelle ne vend de la même manière que des expériences préfabriquées, que le consommateur recherche non pour elles-mêmes mais parce qu'elles sont identiques à ce qu'il connaît déjà, qu'elles sont familières et sans risque.

Voilà, trop brièvement résumé, les grandes idées du fragment *Kultuindustrie*. Si je vous en ai parlé, ce n'est pas simplement pour le plaisir, mais aussi parce qu'il s'agit là, il me semble d'une des sources importantes du texte d'Enzensberger. L'influence d'Adorno et Horkheimer sur ce dernier est documentée historiquement, mais c'est ici surtout pour le contenu et la forme de la réflexion que les ressemblances et les différences entre les deux textes m'intéressent. Il me semble que comprendre le texte d'Adorno et Horkheimer comme le sous-texte de celui d'Enzensberger permet de saisir plus précisément et plus profondément les enjeux de ce dernier. Cela me permettra également de vous faire comprendre pourquoi j'ai organisé mon résumé du texte d'Enzensberger comme je l'ai fait.

2.3. Comparaison

Les points communs entre le texte d'Enzensberger et celui rédigé vingt ans plus tôt par Adorno et Horkheimer sont nombreux. Sur le plan du contenu d'abord. Tant Adorno et Horkheimer qu'Enzensberger insistent sur l'insuffisance de l'analyse des techniques de production et de diffusion pour la compréhension et la critique du fonctionnement de l'industrie culturelle. Ils s'entendent aussi sur l'objectif de l'industrie culturelle, à savoir le maintien du *statu quo*, de l'exploitation telle qu'elle existe à leurs époques respectives. Cet objectif est néanmoins réalisé par l'industrie culturelle à travers des moyens résolument non-matériels, ce qui constitue une caractéristique particulière à l'industrie culturelle. Il est d'ailleurs intéressant de noter que la manière dont les différents auteurs qui nous occupent caractérisent la manière dont le processus de l'industrie culturelle s'immatérialise. Chez Adorno et Horkheimer comme chez Enzensberger, ce passage du produit de l'industrie culturelle à une forme non-matérielle s'effectue par une modification du statut de la valeur, par une modification de ce à quoi est attachée la valeur du produit culturel. Chez Enzensberger, ce processus vient du fait que l'objet de l'exploitation n'est plus un corps mais un esprit et que les marchandises produites pour le manipuler n'ont plus de valeur intrinsèque, mais uniquement en fonction de leur capacité à manipuler cet esprit. Chez Adorno et Horkheimer, c'est le dévoiement du divertissement aussi bien que de l'art, caractéristique de l'industrie culturelle, qui amène la disparition de valeur du *produit* au profit des effets, de la seule publicité du système. On le voit, bien que plusieurs petites différences séparent bien sûr ces différentes conceptions, leurs thèmes généraux, voire parfois certains arguments, sont assez proches.

Plusieurs différences importantes semblent en revanche inconciliables. Mais ces dernières témoignent néanmoins du fait qu'Enzensberger a intégré les critiques de ses prédécesseurs. L'autonomie de l'industrie culturelle s'affirme d'abord chez l'auteur allemand. Tandis que l'industrie culturelle était encore considérée comme une conséquence des conditions sociales de production chez Adorno et Horkheimer, elle devient un secteur à part entière chez Enzensberger. Ultiment, l'industrie culturelle procède toujours bel et bien de la sphère économique, mais son champ d'action a pris selon Enzensberger une importance considérable au point de renverser parfois cette échelle de valeurs. C'est visiblement le cas, dit-il, dans les cas de guerre ou de putsch politique, les assaillants s'emparant désormais en priorité des moyens de diffusion de l'industrie culturelle plutôt que de l'industrie lourde¹. Le choix du terme employé pour décrire l'industrie culturelle témoigne également d'une critique d'Enzensberger

¹ Je me permets de remarquer qu'il s'agit là d'une position assez discutable, mais là n'est pas l'objet de la présente proposition.

à l'encontre de ses deux aînés. En effet, Enzensberger refuse le terme « d'industrie culturelle » car, estime-t-il, ce dernier donne encore l'impression que les objets de cette industrie sont créés par elle. Pour Enzensberger, l'industrie du façonnement des esprits ou, plus proprement, l'industrie de la conscience, ne fait que diriger ces produits préexistants. Le terme d'industrie culturelle lui paraît d'ailleurs d'autant plus fautif qu'il permet à cette industrie de masquer sa propre ambiguïté et, donc, son point faible, à savoir la nécessité de d'abord renforcer les capacités des esprits qu'elle entend manipuler. Par ailleurs, cette expression permettrait à ceux qui l'emploient (Adorno et Horkheimer) de ne pas avoir à dire depuis quel lieu ils parlent. Or, les théories de l'industrie culturelle prennent toujours leur objet de l'extérieur, ce qui, une fois encore, empêche de saisir la profonde ambiguïté de cette industrie. Il est à ce propos ironique de constater que le choix du terme avait déjà été l'un des objets du débat chez Adorno et Horkheimer qui parlaient plutôt à l'origine de « culture de masse », mais qui préférèrent celui d'« industrie culturelle » afin de ne pas donner l'impression que les produits de l'industrie culturelle jaillissent spontanément des masses elles-mêmes. Enfin, comme je l'ai déjà soulevé, la « morale » ou la politique auxquelles aboutissent les deux théories sont très différentes. En effet, là où la position d'Enzensberger refuse le défaitisme et cherche une porte de sortie dans l'industrie de la conscience elle-même (position que j'ai qualifiée plus haut de sorte de « realpolitik »), Adorno et Horkheimer ne voient aucun espoir dans l'industrie culturelle. La position d'Adorno, exprimée souvent ailleurs, tient plutôt à ce que souligne Daniel Payot dans le livre qu'il a consacré au philosophe allemand : l'utopie, chez Adorno, ne peut procéder que du réel, d'une conception exacte de la vérité, c'est-à-dire d'une certaine conformité au réel. Or, ce processus d'identification ou de dévoilement du réel est parfaitement impossible avec l'industrie culturelle qui masque en permanence les conditions réelles de son existence. La position d'Adorno se rapproche donc d'une critique radicale que l'on qualifierait volontiers de pessimiste si ce n'était la proposition de Daniel Payot. Je choisis donc plutôt de vous présenter la position d'Adorno comme « utopiste ».

Il apparaît également, à la suite de ce qui vient d'être dit, qu'Enzensberger rejoint bien ses aînés sur un point, à savoir sur le moment *négatif* du raisonnement. Mais il lui importe de ne pas en rester là, de ne pas s'arrêter sur le moment critique sans en faire émerger le potentiel positif. Son insistance sur le moment d'ambiguïté de l'industrie de la conscience est selon moi à comprendre en ce sens. Le geste n'est d'ailleurs pas unique. On le retrouve en divers endroits du recueil, notamment dans le texte sur le *Spiegel*. Dans ce texte, Enzensberger souligne les aspects négatifs du magazine, aspects qui ne sont pas sans rappeler, à nouveau, les critiques

formulées par Adorno et Horkheimer. Le *Spiegel* est ainsi critiqué pour sa manière de produire un langage propre, anonyme et faussement naturel, une parodie le style qui inverse le langage qu'utilisaient les esclaves pour s'exprimer à l'insu de leur maître en une forme de langage caché des puissants, un langage des maîtres. Mais la critique du *Spiegel* ne va pas sans un moment d'ambiguïté final dans lequel Enzensberger rappelle qu'il s'agit probablement et malgré tout du seul journal libre d'Allemagne. En cela, le *Spiegel* est, nous dit-il, parfaitement indispensable tant qu'aucun autre journal de meilleur qualité ne vient prendre la place. Ce type de raisonnement se retrouve également dans le texte sur le tourisme, qui, là aussi, rappelle dans un premier temps une forme de critique semblable à celle de l'industrie culturelle. Le tourisme y est en effet perçu comme la tentative des individus pour s'extirper de leur quotidien difficile. Néanmoins, comme c'est le système lui-même, déjà organisateur de leur quotidien, qui se charge d'organiser aussi leur éloignement, ce dernier est rendu impossible. L'homme moderne ne cesse de vouloir échapper au système, mais ce dernier prend en charge l'éloignement lui-même et annule la valeur de ce dernier qui n'existe dès lors plus que dans l'espoir de sa réalisation toujours ajournée : « l'ailleurs est à portée de main », clame la pub du *tour operator* qui donnera à l'ailleurs des allures d'ici. Ce second exemple ne laisse poindre aucun retournement positif, mais il entend néanmoins s'installer dans une certaine ambiguïté de son objet, un certain retournement de la chose en son contraire. Or, c'est là un mouvement classique de la pensée allemande, au moins depuis Hegel : la dialectique. Cette dernière est par ailleurs l'un des modes de penser habituels d'Adorno et Horkheimer. Je voudrais donc maintenant vous présenter un peu plus en détails ce qu'il y a lieu d'entendre par le mot de « dialectique ». Mon objectif, ce faisant, est de vous montrer qu'il s'agit probablement de l'emprunt le plus fondamental d'Enzensberger à ses prédécesseurs de la Théorie critique. Je pense en effet que même la volonté d'Enzensberger de retourner la critique en un moment positif procède de l'exigence de la dialectique. Mais commençons d'abord, donc, par voir ce que signifie ce terme.

Le terme de « dialectique » est déjà ancien puisqu'on le trouve déjà chez Platon ou chez Aristote, ainsi que chez d'autres auteurs grecs. Il change néanmoins alors fréquemment de signification et arrive ainsi jusqu'à l'époque de Kant sans définition très arrêtée ou précise. Kant, le premier, lui donnera des contours plus clairs et une fonction spécifique et fondamentale dans son système. Néanmoins, le terme de « dialectique » ne prendra toute la profondeur qu'on lui connaît aujourd'hui, et qui fera, je l'ai dit, florès chez les auteurs de la Théorie critique, qu'avec Hegel. Chez ce dernier, la dialectique signifie le « processus d'autoproduction du vrai

et du savoir absolu, à partir de contradictions surmontées »². Il s'agit donc d'un processus interne à un objet, autocritique interne et non point de vue extérieur, qui doit dévoiler la vérité de cet objet, sa signification profonde. Ce processus opère par affirmation, contradiction et sursomption comme on a traditionnellement choisi de traduire le terme allemand de *Aufhebung*. Il ne s'agit là de rien d'autre que de la triade bien connue Thèse-Antithèse-Synthèse. Mais il est utile de comprendre qu'il ne s'agit pas d'un pur procédé formel qui consisterait à énoncer une série d'arguments « pour », puis une série d'arguments « contre », pour finalement proposer un chemin du juste milieu. Le processus dialectique fonctionne plutôt par suite de négations : les propositions du moment de thèse sont niées dans le moment de l'antithèse et la synthèse n'est que le résultat de la négation de ce second moment de négation. Le terme *Aufhebung* signifie d'ailleurs « conservation » et « dépassement ». Les propositions de la thèse sont niées ET conservées simultanément. Hegel définit d'ailleurs la dialectique par une phrase beaucoup plus complexe que la définition que je vous ai proposée, puisque la dialectique est pour lui « identité de l'identité et de la différence ». Ce mouvement dialectique est pour Hegel le mouvement réel de la pensée, la manière dont se déploie le monde et la saisie que nous pouvons en avoir. C'est de cette dialectique que Marx parle quand il dit qu'elle marche sur la tête et qu'il faut la remettre sur ses pieds : il s'agit pour Marx de mettre en évidence que les contradictions dont il est question ne sont pas que des vues de l'esprit, mais des contradictions matérielles et sociales.

Vous y voyez peut-être plus clair maintenant d'une part sur la teneur des critiques d'Adorno et Horkheimer, et surtout, d'autre part, sur la manière dont tout ceci travaille le raisonnement d'Enzensberger. Chez Adorno, dans le texte dont je vous ai parlé, mais pas seulement puisque Adorno est également l'auteur d'un texte intitulé *Dialectique négative*, chez Adorno donc, la dialectique revêt une importance fondamentale, mais principalement sur son versant négatif. Adorno pense en effet que même le moment de synthèse doit être à son tour nié (ce à quoi ne s'oppose d'ailleurs par Hegel, mais c'est un autre débat) et que le mouvement de la pensée est donc le mouvement du négatif. Adorno en conclut généralement à un refus de la totalité. Dès lors, tout raisonnement qui prétendrait aboutir à une totalité le ferait toujours fautivement. La pensée de l'utopie que je lui attribuais tout à l'heure se situe donc dans une forme d'inatteignable, de totalité toujours niée. Chez Enzensberger, la dialectique sert surtout à faire émerger les lieux du rapport de force, les ambiguïtés dans les brèches desquelles il s'agit de s'enfoncer. Le texte sur le *Spiegel*, à nouveau, contient ce genre de retournement, dans l'un des post-scriptum écrit à l'occasion du recueil. Enzensberger y point la contradiction dans

² Entrée « dialectique » dans XXXX (éds.), *La philosophie de A à Z*, Paris, XXXX, XXXX, pp. pouet-pouet.

laquelle se trouve le critique, tenu entre la volonté d'être lu et de devoir, donc, passer par le journal, et la volonté tout aussi impérieuse de se refuser à toute forme de compromission. Je ne m'étends pas sur ces contradictions de l'intellectuel de gauche qui souhaite néanmoins être entendu, car nous en avons déjà évoqué cette figure plusieurs fois aujourd'hui. Cette figure se retrouve d'ailleurs encore, quoiqu'un peu déplacée, dans l'article sur le livre de poche. Dans ce dernier, Enzensberger souligne l'illusion qu'il y a à croire que le livre de poche, par son format et son prix, permette de faire accéder de nouvelles classes sociales à la littérature. Cependant, son avis n'est pas unilatéralement négatif, car le livre de poche, par son modèle économique, permet de financer une minorité d'auteurs et de lecteurs réels qui, sans son concours, seraient réduits au silence.

La formule dialectique comprise comme forme de la contradiction est donc fréquente dans les textes du recueil d'Enzensberger que nous étudions ici. Mais le texte qui nous occupe plus particulièrement, « Bewusstsein-Industrie » pousse la logique un cran plus loin. En effet, comme nous l'avons vu, le relevé de l'ambiguïté, le jeu dialectique entre l'intellectuel et l'industrie de la conscience, ne se résume plus à une opposition stérile ou à une contradiction insoluble. L'ambiguïté de l'industrie de la conscience est ici son point faible, la brèche dans laquelle le critique peut et doit s'engouffrer. La dialectique, toujours interne à son objet (ici l'industrie de la conscience), a pour fonction de mettre en avant les contradictions internes du système qui permettent d'envisager son retournement. On reconnaît là, bien sûr, un geste proche de celui de Marx, qui cherchait également dans les contradictions du système capitaliste les signes de sa fin potentielle. C'est donc cet emprunt d'une dialectique matérialiste, tournée vers les conditions politiques et sociales empiriques, réelles, qu'Enzensberger me semble emprunter à la Théorie critique, tout en en atténuant le caractère négatif.

3. Postface. Question de méthode : le fragment

Pour terminer l'exposé d'aujourd'hui, je voudrais vous proposer un détour supplémentaire par la postface du livre d'Enzensberger. Comme je vous le disais en introduction, cette postface ne clôturerait pas, à l'origine, l'ensemble du recueil, mais sa première partie, celle qui traite de la « Bewusstsein-Industrie ». Or, cette préface me semble utile pour comprendre la méthodologie d'Enzensberger, tout particulièrement maintenant que nous avons effectué ce long détour par la dialectique.

Dans cette postface, Enzensberger déclare que le critique doit « ne pas craindre la résistance du particulier ». Il s'agit là, je pense, d'un nouvel hommage direct à Adorno. En effet,

ce dernier s'est penché sur l'aspect négatif de la dialectique par une volonté de conserver au particulier une place dans le système philosophique. La raison, d'après Adorno, généralise toujours, ne fusse que parce qu'elle emploie les concepts. Or, plusieurs objets lui échappent ainsi toujours, en particulier les œuvres d'art, objet singulier par excellence. En effet, aucune théorie ne peut rendre compte d'un tableau unique et, si elle le pouvait, elle ne dirait alors rien d'autre que ce tableau : elle serait inutile en tant que théorie. Dès lors, l'effort d'Adorno peut se comprendre comme une tentative de sauver le particulier, qui par définition échappe toujours à la raison, par la raison elle-même. C'est pourquoi le travail de la raison, le travail de la dialectique, est toujours à recommencer.

Mais la postface d'Enzensberger précise quelque peu ce qu'il y a lieu d'entendre par « particulier ». En effet, Enzensberger en appelle à la figure d'Aby Warburg, célèbre historien de l'art, connu notamment pour son attention aux détails. À travers l'observation de ces derniers ainsi que des éléments de premier plan, tellement visibles et évidents qu'on ne les remarque plus, Enzensberger entend, comme Warburg, saisir l'ensemble. Pour paraphraser Carlo Ginzburg, historien et grand admirateur/commentateur de Warburg, c'est à travers l'observation des traces, des signes, des détails, que le détective, le médecin, l'historien de l'art, peut comprendre le système (arrêter le criminel, soigner la maladie, attribuer l'œuvre d'art). La méthode d'Enzensberger serait donc aussi celle-là. C'est du moins ce qu'il annonce lui-même : l'observation d'éléments centraux et anciens de l'industrie de la conscience (la presse, les actualités, le tourisme, etc.), éléments de premier plan que l'on ne remarque plus, doit servir à la saisie de la logique profonde de cette industrie.

Or, cette méthode me paraît renvoyer à un autre auteur fréquemment rattaché à la Théorie critique, mais à quelque distance de celle-ci, à savoir Siegfried Kracauer. Ce dernier fut notamment le précepteur d'Adorno dont il était l'ainé d'une quinzaine d'année. Journaliste à la *Frankfurter Zeitung* dans les années 1920-1930, il publiera en 1963, l'année qui suit la parution des *Einzelheiten* d'Enzensberger donc, un recueil de ses articles de l'époque de la *Frankfurter Zeitung*. Ce recueil porte le titre *L'Ornement de la masse* qui fait référence à un article du même nom. Voici les quelques lignes qui ouvrent cet article :

Le lieu qu'une époque occupe dans le processus historique se détermine de manière plus pertinente à partir de l'analyse de ses manifestations discrètes de surface, qu'à partir des jugements qu'elle porte sur elle-même. Ceux-ci, en tant qu'expression des tendances du temps, ne sont pas des témoignages concluants sur l'état d'esprit global du siècle. Les premières, par leur caractère inconscient, donnent directement accès au contenu fondamental de la réalité existante. Inversement, leur

*interprétation est liée à la conscience de celui-ci. Le contenu fondamental d'une époque et ses mouvements demeurés inaperçus s'éclairent mutuellement.*³

Cette citation me semble reprendre toute la méthodologie d'Enzensberger : attention aux détails, aux phénomènes de surface, d'avant-plan, et dialectisation de ceci avec la théorie générale de l'industrie de la conscience. Théorie et observation minutieuse des détails se renvoient l'une à l'autre sans cesse.

Je finirai enfin par une question ouverte qui procède de mes propres obsessions et de ma référence à Kracauer : quid, aussi bien dans la théorie d'Adorno et Horkheimer que dans celle d'Enzensberger, du *film* ? Je ne parle pas ici du cinéma dans son ensemble, ni de l'industrie qui le compose, ni du dispositif de la salle qui le diffuse, mais du film lui-même, en tant qu'une œuvre d'art, ce qui n'est plus douteux me semble-t-il ? Adorno et Horkheimer ne traitaient que du cinéma, jamais du film ; Enzensberger lui préfère des formes plus anciennes (quoiqu'il propose tout de même un article sur les actualités filmées). Pourtant, le film me paraît recouvrir un cas particulièrement intéressant car particulièrement ambigu, à la fois produit de consommation de l'industrie culturelle ET œuvre d'art particulière. Peut-être une réponse est-elle à trouver dans la deuxième partie du recueil d'Enzensberger, dans sa théorie de la poésie donc.

³ S. Kracauer, « L'ornement de la masse », dans *L'ornement de la masse*, La Découverte, Paris, 2008 [1963], p. 60.