

ART ET CULTURE DE MASSE CHEZ ADORNO ET ARENDT ?*

CSABA OLAY

Université Eötvös de Budapest
Institut de philosophie
Múzeum krt. 4/1
H-1088 Budapest
Hongrie
olaycsaba@gmail.com

Abstract: The paper will first consider Adorno's critique of the culture industry, then we will present Arendt's distinction between art and entertainment to ease the Frankfurt critique on mass culture and maintain its essential insights. Following Arendt, the paper's working hypothesis claims that the variety of mass culture or popular culture can be better understood if it is correlated to a need for amusement and entertainment that must be basically distinguished from art as intellectual orientation. It will be argued that it is possible and fruitful to make a difference between high culture and popular culture, not in the sense of a gradual difference, but as a difference in kind.

Keywords: art, mass culture, Adorno, Arendt

La massification est un des changements les plus essentiels du 20^{ème} siècle, qui a déjà été pointé dans la première moitié du siècle par des auteurs comme Walter Benjamin, Hannah Arendt et Theodor W. Adorno. Le dénominateur commun des auteurs mentionnés, c'est, entre autres, le fait de repenser l'art et la culture dans le cadre nouveau et singulier de la société de masse. Leur point de départ est l'idée que la massification signifie une transformation fondamentale et menaçante pour la culture. Nos réflexions sont consacrées à la conception de la culture de la société de masse chez Adorno et Hannah Arendt.

* L'article a été préparé avec le soutien du projet K 81997 du Fonds National de la Recherche Scientifique (OTKA) et au sein du group de recherche Herméneutique de MTA-ELTE.

L'idée fondamentale qui les unit, bien qu'ils l'aient élaborée indépendamment l'un de l'autre, est que l'art et la culture se modifient au sens négatif dans la société de masse. Adorno et Arendt partagent la présupposition selon laquelle l'art est au service de l'orientation de l'esprit et de la liberté, et que cette fonction est menacée dans les sociétés de masse du 20^{ème} siècle. De plus, cette fonction caractéristique des œuvres d'art ne peut pas être comprise suffisamment à l'aide des concepts de divertissement et de plaisir — c'est pourquoi les deux penseurs traitent le problème de la différenciation entre les œuvres d'art et les produits avant tout destinés au divertissement. Ils partagent, en outre, une vision catastrophiste du 20^e siècle, parce que tous les deux partent de l'idée du bouleversement et de la crise de la culture européenne.

L'analyse suivante se restreindra délibérément à deux points de vue : d'un côté, par contraste avec le concept communément répandu de la culture incluant tous les produits (les coutumes, les croyances créés par l'homme), on analysera les beaux-arts. D'un autre côté, on ne discutera pas les différentes théories de la société de masse, mais se concentrera sur l'art dans le contexte de massification.

Voyons d'abord schématiquement les différentes conceptions de la culture. Les termes qui dérivent du latin «*cultura*» dans les langues modernes peuvent être utilisés de manières différentes. Le mot originaire vient du verbe «*coleo*» qui veut dire prendre souci, soigner, et cela renvoie clairement à la formation, l'élaboration humaine. Le concept le plus large de la culture est déterminé jusqu'à aujourd'hui par ce caractère artificiel — appartient à la culture tout ce qui est créé par les mains humaines — par exemple les maisons, les armements, les ustensiles — et cela constitue l'arrière-plan de la signification du mot «culture». Dans notre contexte, le terme «culture» sera, au contraire, entendu comme désignant les produits culturels dits supérieurs. On peut négliger ici l'interprétation de la culture dans le cadre d'une philosophie de l'histoire comme celle de Rousseau, où la spécificité de la modernité devient déterminée par l'artificiel, liée à la perte d'une naturalité originelle, que l'on retrouve, par exemple, dans la distinction du naïf et du sentimental. Car, si l'on met l'accent à l'intérieur du concept de culture sur l'artificiel — Rousseau pense bien la culture comme l'artifice dans une histoire du déclin de la civilisation européenne —, la différence entre l'art «noble» et la culture de masse ne surgit jamais.

Le concept de la société de masse peut aussi avoir plusieurs sens, mais un noyau de signification commun renvoie au mode de vie de la société in-

dustrielle. Il peut signifier, d'une part, la multiplicité des individus qui sont supprimés dans leurs particularités, et qui sont influencés par les effets homogénéisants des conditions du travail et de la production. La société de masse peut, d'autre part, renvoyer à l'impact culturel des masses sur les élites sociales et les avant-gardes culturelles. Au sens étroit, le terme «masse» apparaît dans les sciences sociales dès le 18^{ème} siècle à l'époque des changements et des mouvements révolutionnaires et émancipateurs des couches paysannes.

Dans ce qui suit, on examinera la thèse d'Adorno et Arendt selon laquelle il y a une différence essentielle entre beaux-arts et industrie du divertissement. La différence entre *La strada* de Fellini et le *soap opera Friends*, le *Zauberberg* de Thomas Mann et un roman policier de Simenon n'est pas de degré mais de nature. On peut reconnaître l'existence des cas intermédiaires, où il est difficile de les classer. Même dans ce cas, ce qui est en question et discuté ce n'est pas la différence, mais la possibilité de reconnaître l'appartenance d'une œuvre donnée à l'une des deux catégories. Bien que les passions et les débats soient beaucoup plus véhéments dans le cas des discussions relatives à l'avortement par exemple, ils ont la même structure, car il s'agit de tracer la ligne de démarcation entre l'ovocyte fécondé et l'être humain. Voyons d'abord la théorie de l'art de l'École de Francfort, et plus précisément la conception de Theodor W. Adorno.

Mis à part le fait qu'il étudiait la composition chez Alban Berg, maître de la Seconde École viennoise, l'art est, dès le début, un sujet fondamental pour Adorno, un sujet qui détermine aussi la forme d'explication de ses analyses philosophiques. Sans une distinction explicite, l'art apparaît, en outre, sous deux aspects chez Adorno, tantôt comme produit de l'industrie culturelle du monde massifié et administré, tantôt comme œuvre d'art, le seul lieu de résistance à l'ordre établi. Dans l'œuvre peut-être la plus connue de l'École de Francfort, dans *La dialectique de la Raison*¹, Horkheimer et Adorno décrivent de façon incisive le phénomène qu'ils baptisent «l'industrie culturelle» (*Kulturindustrie*), «la production industrielle de biens culturels», qui relève à leurs yeux d'une «*Aufklärung*», c'est-à-dire d'une tromperie de masse (*Massenbetrug*). Pour les auteurs, l'*Aufklärung* n'est pas une époque historique au 18^{ème} siècle, mais l'essai, toujours vain, de dominer la nature externe (les choses, les autres) et interne (les désirs et les émotions). Horkheimer et Adorno veulent montrer que, au delà de l'époque historique des Lumières,

¹M. Horkheimer & Th. W. Adorno : *La dialectique de la Raison. Fragments philosophiques*, Paris : Gallimard, 1974. Le titre original allemand, *Dialektik der Aufklärung* garde mieux le concept clef de «*Aufklärung*».

toute l'histoire humaine consiste en une telle *Aufklärung*. Le concept clé de l'*Aufklärung* est élaboré par le premier chapitre ; la *Préface* souligne que ce chapitre constitue le fondement théorique des argumentations suivantes. C'est ici que les auteurs cherchent à éclaircir l'entrelacement de la rationalité et de la réalité sociale, et, indissociable de cela, l'entrelacement de la nature et de la domination de la nature. Le noyau de cette conception est bien articulé dans la remarque « Critique de la philosophie de l'histoire », selon laquelle la construction philosophique de l'histoire mondiale devrait montrer, comment la domination conséquente de la nature s'effectue, malgré la résistance de celle-ci, et pénètre y compris l'intériorité humaine².

La dialectique de la Raison veut justifier cette idée fondamentale de différents points de vue, et la conception de la production industrielle de biens culturels est une variation du concept central d'*Aufklärung*. Néanmoins, sans compter que le livre restait un fragment, l'explication de la culture demeurerait encore plus fragmentaire, comme l'introduction le signale : « Le chapitre sur l'industrie culturelle est bien plus fragmentaire que les autres³ ». Il vaut la peine de noter qu'au cours des préparations du livre, les auteurs parlaient encore d'une description de traits positifs de la culture de masse, ce qui ne sera plus ensuite le cas, et il en va de même pour le concept de la raison aussi⁴.

La production industrielle de biens culturels devient un moment thématique de la dialectique de l'*Aufklärung*, et elle est consacrée à la description de la détermination du divertissement par le système du monde administré (*verwaltete Welt*). Horkheimer et Adorno pointent la fabrication de produits standardisés, faciles à consommer, qui sert ainsi à tromper et à manipuler la masse. Leur conception repose sur la présupposition que l'art ne peut pas être objet d'une consommation simple. Dans leurs réflexions respectives, Horkheimer et Adorno cherchent la condition de la possibilité de l'art et de la culture dans le contexte de la société de masse et de l'industrie du divertissement. Le concept de la culture devient néanmoins ambigu : d'une part, la culture est une apparence, qui distrait l'attention des contradictions sociales et économiques, en les éternisant. D'autre part, le désir d'une vie libérée d'exi-

² « Une construction philosophique de l'histoire universelle devrait montrer comment, en dépit de tous les détours et de toutes les résistances, la domination cohérente de la nature s'impose de plus en plus nettement et intègre toute intériorité. On pourrait également déduire à partir d'un tel point de vue des formes d'économie, de domination et de culture » (*ibid.* : 239).

³ *Ibid.* : 19.

⁴ Cf. R. Wiggershaus : *Die Frankfurter Schule. Geschichte. Theoretische Entwicklung. Politische Bedeutung*. München/Wien : Carl Hanser Verlag, 1988 : 360.

gences pratiques se manifeste dans la culture, et engendre ainsi un surplus par rapport à l'ordre établi. Les œuvres d'art autonomes échappent au conformisme social, ils ne disent pas toujours la même chose, mais quelque chose de différent, de nouveau, et, par là, ils représentent la singularité dans le monde standardisé et uniforme⁵. Cet accomplissement d'art devient problématique au 20^{ème} siècle dans la mesure où la possibilité d'un art autonome se restreint. Englobant le monde entier, la production industrielle de biens culturels intègre les œuvres d'art, et, enfin, elle ne présente qu'elle-même : « la civilisation actuelle confère à tout un air de ressemblance. Le film, la radio et les magazines constituent un système. Chaque secteur est uniformisé et tous le sont les uns par rapport aux autres⁶ ». Au lieu d'informer, d'orienter, l'industrie culturelle devient une gigantesque tromperie de masse, car elle empêche les expériences véritables et leur substitue un divertissement infantilisant. C'est ce qui conduit à « une fusion de la culture et du divertissement » et cette fusion « n'entraîne pas seulement une dépravation de la culture, mais aussi une intellectualisation forcée du divertissement⁷ ». Horkheimer et Adorno sont convaincus que l'industrie culturelle emprunte des voies détournées et inaperçues pour manipuler les masses, qui non seulement ne sont pas capables de résister, mais qui ne le veulent pas non plus, parce qu'elles sont d'accord et approuvent tout ce qui est. Les produits de l'industrie culturelle veulent détourner l'attention des problèmes de l'ordre établi, elles veulent les faire oublier, loin de vouloir les dévoiler : cette sorte de production promet « une évasion hors du quotidien », mais le « paradis offert par l'industrie culturelle est toujours fait de la même quotidienneté. La fuite et l'enlèvement ont d'avance pour objet de ramener au point de départ. Le plaisir favorise la résignation qu'il est censé aider à oublier⁸. »

Adorno déclare clairement plus tard qu'ils voulaient remplacer le terme de culture de masse par celui d' « industrie culturelle » : le sens de ce changement terminologique est d'exclure dès le début la confusion possible avec l'art populaire (*Volkskunst*) et pointer la production planifiée de produits

⁵ « Pour le moment, la technologie de l'industrie culturelle n'a abouti qu'à la standardisation et à la production en série, sacrifiant tout ce qui faisait la différence entre la logique de l'œuvre et celle du système social. » (Horkheimer & Adorno : *La dialectique...*, *op.cit.* : 130.)

⁶ *Ibid.* : 129.

⁷ *Ibid.* : 152.

⁸ *Ibid.* : 151–152. Les auteurs remarquent, y rattaché, la performance apologétique inapparente de l'industrie culturelle : « S'amuser signifie d'être d'accord » (*Vergnügen heisst Einverständnis* ; *ibid.* : 153.)

ajustés à la consommation de masses⁹. Encore plus important, les produits en question déterminent la manière dont les masses peuvent les consommer. Adorno précise que l'industrie veut dire la standardisation et la rationalisation des techniques de distribution, mais elle ne signifie pas le processus productif. Trait essentiel de l'œuvre d'art, l'individualité est, par conséquent, poussée à l'arrière-plan par le mode de production.

Dans la *Théorie esthétique*, publiée à titre posthume en 1970, Adorno a élaboré sa philosophie de l'art de manière beaucoup plus nuancée que dans *La dialectique de la Raison*, et cette nuance contraste encore plus l'opposition entre œuvre d'art et culture de masse. Il est caractéristique pour le développement du livre, dont Adorno emprunte le principe de construction à Walter Benjamin, qu'il ne développe pas une argumentation linéaire, mais une édification philosophique organisée autour de centres thématiques, parfois avec une explication aphoristique. Le principe de la construction ne relève pas d'explication systématique, mais d'une présentation de constellations qui rappelle une composition musicale, au lieu d'une déduction, Adorno donne des interprétations d'éléments qui renvoient les uns aux autres.

A la suite de Hegel, Adorno pense l'esthétique en tant que philosophie de l'art, et il conçoit ses idées explicitement comme philosophie de l'art moderne, c'est-à-dire de l'art le plus développé et avancé. Cependant, les points d'orientation les plus importants sont les auteurs de la modernité classique—Schoenberg, Kafka, Joyce, Proust, Beckett. Le point de départ d'Adorno est la conviction pessimiste que la culture, en dépit de la terreur nazie a manqué son but originaire. Si on admet que la culture a pour but l'humanisation de l'homme, elle semble d'être illusoire face aux catastrophes du 20^{ème} siècle. Après Auschwitz, Adorno pense qu'il n'est pas possible de continuer la création artistique comme si cet événement n'avait pas eu lieu, et il en va de même pour la théorie esthétique. La croyance à l'effet humanisant de l'art et de la culture ne va plus de soi. Adorno ne veut naturellement pas interdire le travail des artistes, mais signaler emphatiquement la brèche

⁹ «Das Wort Kulturindustrie dürfte zum ersten Mal in dem Buch «Dialektik der Aufklärung» verwendet worden sein. In unseren Entwürfen war von Massenkultur die Rede. Wir ersetzten den Ausdruck durch «Kulturindustrie» um von vornherein die Deutung auszuscheiden, die den Anwälten der Sache genehm ist: daß es sich um etwas wie spontan aus den Massen selbst aufsteigende Kultur handele, um die gegenwärtige Gestalt von Volkskunst. [...] In all ihren Sparten werden Produkte mehr oder minder planvoll hergestellt, die auf den Konsum durch Massen zugeschnitten sind und in weitem Maß diesen Konsum von sich aus bestimmen.» («Résumé über Kulturindustrie», in: Th. W. Adorno: *Gesammelte Werke*, dirigé par Rolf Tiedemann, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997, vol. 10/1, p. 337.)

historique qui a apparu dans l'interprétation de la culture face à la barbarie contemporaine.

Selon le philosophe allemand, la potentialité révolutionnaire de l'art en critique sociale ne se trouve pas, contrairement à Walter Benjamin, dans l'art de masse, mais dans l'œuvre d'art autonome. Alors que pour *La dialectique de la Raison*, l'art en tant qu'industrie culturelle était une gigantesque tromperie de masse, la *Théorie esthétique* ne conçoit plus l'art comme un chemin de bonheur, car ainsi il faisait cause commune avec l'industrie culturelle. Son rôle révolutionnaire est la résistance à l'art de masse et à l'industrie culturelle, et il peut réaliser cette résistance par la réhabilitation du disgracieux, du noir, de l'indicible. Mais cela a son prix : l'art reste sans effet dans la politique, il ne prend pas parti. Adorno croit néanmoins que le contenu de vérité des œuvres d'art a une dimension politique, parce qu'il exprime d'une manière développée les contradictions dans l'horizon de leur possible réconciliation.

En tenant compte du fait que l'art ne peut se définir simplement, mais seulement par une constellation de moments qui changent historiquement, Adorno essaie de décrire l'art aussi bien sous l'aspect de son autonomie que sous l'aspect de son enchevêtrement social. D'après lui, l'art est une forme de la raison dominant la nature, car par la création d'œuvres d'art les « matières brutes » (langue, couleur, marbre etc.) deviennent les éléments d'une unité. Ce qui construit cet unité, Adorno l'appelle « rationalité », et, par conséquent, toute œuvre d'art est le résultat d'une construction rationnelle. Nous ne pouvons comprendre l'œuvre d'art comme cohérente qu'en tant que résultat d'une rationalité.

Selon l'idée fondamentale d'Adorno, la composition rationnelle dans l'art moderne est tellement radicale que les œuvres d'art deviennent, même au sein de leur cohérence, énigmatiques. En contemplant l'œuvre, on rencontre les matières brutes dans une telle individualité qu'elle n'est pas à obtenir par la description simple, et, d'après Adorno, c'est ce moment qui nous touche en premier lieu vis-à-vis des œuvres d'art : « Toutes les œuvres d'art, et l'art en général, sont des énigmes. [...] Le fait que les œuvres disent quelque chose et en même temps le cachent, place le caractère énigmatique sous l'aspect du langage¹⁰. » L'œuvres d'art ressemblent aux langues sans pouvoir être traduites en une langue naturelle. Adorno en conclut qu'à travers la libération des matières brutes, l'art accomplit le sauvetage du différent et du divers qui disparaîtrait sinon à cause de la domination de la raison.

¹⁰ Th. W. Adorno : *Théorie esthétique*, Paris : Klincksieck, 1989 : 163-164.

Ainsi, l'art sauve le non-identique (*das Nichtidentische*), le singulier radical, mais en même temps il ne rompt et ne surpasse pas la domination de la raison, parce que sans la raison, l'œuvre d'art n'est pas possible. Le sauvetage du non-identique s'effectue par l'apparence, c'est-à-dire par le caractère artificiel d'œuvres d'art qui permet à l'œuvre de se séparer de la réalité empirique immédiate.

Toutefois, selon Adorno cet accomplissement n'est pas caractéristique de toute espèce d'art. La *Théorie esthétique* s'oriente vers la situation d'art moderne classique, vers l'avant-garde radicalement moderne (Baudelaire, Wagner, Schoenberg, Beckett), y ajoute l'industrie culturelle qui fait les produits du divertissement par la «désartisation de l'art» (*Entkunstung der Kunst*), et, par là, elle arrive à l'esthétisation de l'excès des marchandises. Adorno s'intéresse à l'art qui est devenu autonome parce qu'il s'est libéré de toute finalité magique et religieuse et a créé ses lois propres. En fait, cet autonomie n'apparaît que dans l'art moderne, car c'est ici que toute œuvre prouve son indépendance de tout modèle précédent, ce qui est, de sa part, la condition de ce que la construction rationnelle peut se former et les matières brutes peuvent apparaître dans leur individualité. En plus, l'art en tant que sauvetage du non-identique signifie la réhabilitation du beau naturel, puisque l'art est la seule manifestation de la nature non déformée par la domination de la raison.

Dans cette conception, l'art est l'articulation intensive de la rationalité qui s'opère par ailleurs dans la société. Le moment historique est constitutif dans les œuvres d'art, parce qu'elles sont l'historiographie inconsciente de leur époque¹¹. Cette conception a des conséquences pour la philosophie sociale, car, vue de la perspective de la société critiquée, l'art est en lui-même polémique, constituant ainsi le lieu de liberté et de critique de l'ordre existant. L'art peut critiquer la société seulement par la séparation du monde social empirique, parce qu'il est assuré par là qu'il ne s'empêtre pas dans le monde. On voit aisément que cette idée est une variation de la conception hégélienne, et la différence, c'est que ce n'est plus la philosophie, mais l'art qui saisit son époque.

Comparé à Hegel, Adorno réinterprète, en même temps, le rapport de l'art et de la philosophie, en rejetant la priorité hiérarchique de la philosophie. Tandis que selon Hegel, l'art permet imparfaitement la même chose

¹¹ Kunstwerke «sind die ihrer selbst unbewusste Geschichtschreibung ihrer Epoche» (Adorno, *op.cit.* : vol. 7, 272).

que ce que la philosophie accomplit parfaitement, selon Adorno, la philosophie est renvoyée à l'art sans pouvoir le surpasser.

Adorno défend la particularité de l'être des œuvres d'art en déclarant qu'elles ne sont pas des entités, mais des devenirs (*Werden*). L'idée de la processualité des œuvres d'art vient du fait que sous le regard contemplatif elles s'animent et deviennent des processus qu'on ne peut pas considérer comme un être statique. Autrement dit, le caractère processuel est l'apparence particulière d'œuvres d'art ; Adorno ajoute que là l'œuvre cache en même temps ce qu'elle dit. Et l'ensemble des deux moments constitue l'énigme d'œuvre d'art.

La philosophie ébauchée dans la *Théorie esthétique*, abstraction faite de l'influence significative du texte dans la philosophie d'art, se tourne vers l'expérience de l'art, une pensée qui espère que la vérité se montre en contemplant les œuvres d'art. La philosophie elle-même devient esthétique, alors qu'elle ne peut élaborer ses concepts que par rapport à l'expérience de l'art, et elle ne peut les élaborer qu'insuffisamment pour saisir cette expérience. La théorie esthétique chez Adorno, en conséquence, n'est pas une théorie de l'esthétique, mais une expérience esthétique qui repose sur l'insuffisance de la théorie. Dans ce qui suit, je ne traite pas les objections contre Adorno qui disent qu'il n'est pas capable de percevoir des tendances positives dans la culture de masse. Pour approfondir notre point de vue, voyons brièvement comment Hannah Arendt conçoit l'opposition de l'art et de la culture de masse.

Pour Arendt, l'analyse de l'art n'était pas centrale. Elle se préoccupait plutôt de l'espace public, de la domination et de l'action publique. Ses réflexions sur l'art partent de la caractérisation de la situation du 20^{ème} siècle comme société de masse. Hannah Arendt était l'un des premiers penseurs qui analysaient le phénomène de massification, non seulement au sens politique, mais aussi par rapport à la culture. A ses yeux, le trait essentiel de la société de masse, c'est que les différentes couches sociales où peuvent se réfugier ceux qui s'opposent à la société, disparaissent. « Société » signifie, d'après Arendt, surtout un ensemble d'exigences globales transmis par la masse anonyme qui — suivant les analyses heidegériennes sur « das Man » — menace par ses tendances homogénéisantes l'existence authentique. Afin de saisir cette situation particulière dans l'analyse de la culture, la philosophe introduit la distinction entre l'œuvre d'art et le produit de l'industrie des loisirs. La conception de l'industrie des loisirs ressemble, sans doute, à la conception de l'industrie culturelle de Horkheimer et Adorno, mais il y a une différence

fondamentale : pour Arendt, le produit de l'industrie des loisirs ne peut fournir une orientation à l'esprit, mais il a néanmoins une fonction positive, parce qu'il satisfait le besoin biologique du divertissement. Horkheimer et Adorno regardent au contraire la masse de la culture comme une tromperie destinée à préserver l'ordre établi et à faire supporter l'insupportable.

Il convient de partir de l'observation d'Arendt selon laquelle la caractéristique principale de la société de masse du point de vue de la culture, c'est l'augmentation du temps libre, des loisirs : « puisque la société, au sens de la 'bonne société', comprenait ces couches de la population qui disposaient non seulement de richesse mais de loisirs, c'est-à-dire de temps à consacrer à la 'culture', la société de masse indique certainement un nouvel état de choses, où la masse de la population a été soulagée du fardeau du labeur physiquement épuisant, et peut, elle aussi, disposer d'assez de loisir pour la « culture »¹². » Les recherches sociologiques de notre époque, confirment, elles aussi, cette observation, comme le montre par exemple le livre de Schulze *Erlebnisgesellschaft* de 1992, dont la catégorie centrale de « société expérience » s'appuie sur le développement historique du 19^{ème} siècle que le plus grand nombre des gens ne devait plus à devoir seulement se soucier de la survie, mais à vouloir donner un sens à leur vie.

Arendt caractérise l'art par son accomplissement spécifique : l'artiste est « le producteur authentique des objets que chaque civilisation laisse derrière elle comme la quintessence et le témoignage durable de l'esprit qui l'anime¹³. » A propos de cela, on pourrait reprocher à Arendt qu'elle n'essaie pas de définir l'art. Pour répondre, il faut attirer l'attention sur la singularité radicale des œuvres d'art qui n'en facilite pas une définition générale. Ce qu'on peut dire des œuvres d'art *en général* est nécessairement trivial. Nous le voyons clairement en face de la difficulté de la caractérisation linguistique d'œuvres d'art : là, les expressions et les moyens linguistiques usuels ne sont pas souvent appropriés, mais il faut faire des efforts et inventer parfois un langage. D'un autre côté, on peut avancer qu'Arendt ne voulait pas donner une définition exhaustive de l'art, mais seulement le séparer des produits de l'industrie des loisirs.

La notion de la société est déterminée par Arendt de façon implicite, par exemple lorsqu'elle avance : « Aussi longtemps que la société elle-même était restreinte à certaines classes de la population, les chances pour l'individu du

¹² H. Arendt : *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, Paris : Gallimard, 1972 : 255.

¹³ *Ibid.* : 257.

survivre à ses pressions étaient plutôt fortes ; elles résidaient dans la présence simultanée à l'intérieur de la population d'autres couches de non-société, dans lesquelles pouvait s'échapper l'individu¹⁴.» La masse, par contre, veut le divertissement qui appartient aux besoins vitaux, et par là, le problème de la distinction entre l'œuvre d'art et le produit de l'industrie des loisirs se pose pour Arendt. La solution qu'elle propose, déjà au niveau conceptuel, oppose la culture et le divertissement : comme ces termes l'indiquent, les deux phénomènes ne sont pas de même genre, et, par conséquent, ils ne constituent pas des degrés différents d'un même phénomène. Il résulte de l'analyse philosophique d'Arendt que le problème de savoir distinguer les beaux-arts et l'art de masse sur le plan conceptuel ne se pose pas, car l'art de masse n'est pas l'art au sens étroit, mais un moyen de se distraire. L'œuvre d'art et le divertissement appartiennent à des dimensions fondamentalement différentes de l'existence humaine : le premier à la mondanité, le second au procès biologique de vie. La culture, comme la politique, est un des traits essentiels qui caractérisent l'homme et qui, en dépassant le procès de vie, le distinguent du monde des animaux. La culture et la politique sont portées par l'espace public qui garantit la possibilité d'apparaître pour les œuvres d'art et les actions politiques.

Néanmoins chez Arendt, l'industrie des loisirs n'implique aucun jugement dévaluatif :

La société de masse, au contraire, ne veut pas la culture, mais les loisirs (*entertainment*) et les articles offerts par l'industrie des loisirs, sont bel et bien consommés par la société comme tous les autres objets de consommation. Les produits nécessaires aux loisirs servent le processus vital de la société, même s'ils ne sont peut-être pas aussi nécessaires à sa vie que le pain et la viande. Ils servent, comme on dit, à passer le temps, et le temps vide qui est ainsi passé n'est pas, à proprement parler, le temps de l'oisiveté—c'est-à-dire le temps où nous sommes libres de tout souci et activité nécessaires de par le processus vital, et, par là, libres *pour* le monde et sa culture ; c'est bien plutôt le temps, encore biologiquement déterminé dans la nature, qui reste après que le travail et le sommeil ont reçu leur dû¹⁵.

Il nous faut prendre au sérieux le constat d'Arendt : les articles de l'industrie de loisirs sont « consommés » comme l'est la nourriture. Cependant, cette idée soulève une difficulté. Il est tout à fait trompeur d'avancer que le divertissement consomme son objet, car il est vrai que par rapport aux produits

¹⁴ *Ibid.* : 256.

¹⁵ *Ibid.* : 263.

de l'industrie des loisirs, comme Arendt le montre ailleurs dans l'analyse de la production, ce sont des produits durables qui ne cessent pas d'exister à cause de leur consommation. Par là, la question à savoir comment Arendt entend le divertissement s'aggrave, et on ne trouve pas de véritable réponse dans son œuvre.

Il est évident qu'on peut se demander si Arendt ne dévalue pas injustement la culture de masse. Pourtant, il faut souligner qu'il ne s'agit pas d'une dévaluation, parce qu'Arendt reconnaît le besoin du divertissement. Mais elle prend le mot culture au sens étroit, et elle la comprend en tant que beaux-arts éminents, un usage qu'elle justifie aussi :

La question ici n'est pas de savoir si la mondanité, le pouvoir de fabriquer et de créer un monde, fait partie intégrante de la 'nature' de l'homme. [...] La vie humaine comme telle requiert un monde dans l'exacte mesure où elle a besoin d'une maison sur la terre pour la durée de son séjour ici. [...] Cette maison terrestre ne devient un monde, au sens propre du terme, que lorsque la totalité des objets fabriqués est organisée au point de résister au procès de consommation nécessaire à la vie des gens qui y demeurent, et ainsi, leur survivre. C'est seulement là où une telle subsistance est assurée que nous parlons de culture ; c'est seulement là où nous sommes confrontés à des choses qui existent indépendamment de tout référence utilitaire et fonctionnelle, et dont la qualité demeure toujours semblable à elle-même, que nous parlons d'œuvres d'art. Pour ces raisons, toute discussion sur la culture doit de quelque manière prendre comme point de départ le phénomène d'art¹⁶.

On peut encore faire l'objection que certaines œuvres d'art cherchent seulement ou en premier lieu à donner du plaisir, car les différents genres des œuvres d'art, y compris à travers l'histoire, ne peuvent pas être compris sans référence à un plaisir. De ce point de vue, les œuvres d'art ressemblent peut-être aux produits de l'industrie des loisirs. Pour répondre, il suffit de rappeler que les œuvres d'art ne se laissent pas interpréter seulement en vertu du plaisir de la forme, car on négligerait alors complètement leur contenu. En discutant la position arendtienne, il nous faut encore répondre à l'objection classique selon laquelle il n'est pas possible de distinguer nettement l'art et la culture de masse, parce qu'il n'est pas possible de séparer strictement les deux ensembles. Cet argument n'est que partiellement pertinent. Il y a naturellement des cas difficiles, et il y a même des instabilités chroniques en jugeant d'œuvres d'art. Mais cela n'exclut pas automatiquement qu'on puisse parler d'une différence qui permet d'y être des cas limites qui sont difficiles à juger.

¹⁶ *Ibid.* : 268–289.

Il suffit de réfléchir qu'il n'est pas problématique en général de faire la différence entre un tube et un quatuor de Bartok. Généralement parlant, même si on reconnaît la possibilité des cas limites, on peut constater une diversité de deux prétentions qui diffèrent profondément, et qui ne devraient pas être confondues. Entre divertissement et orientation intellectuelle, il reste une opposition, et en général il est facile de décider ce qui relève d'une œuvre. En plus, même le cas d'une coïncidence, on voit clairement que deux choses différentes s'entrelacent d'une manière accidentelle, mais ce n'est pas essentiel qu'elles s'entrelacent. Et cette considération refuse aussi l'argument mille fois réitéré selon lequel Shakespeare voulait écrire des pièces populaires et Bach voulait composer de la musique liturgique.

Néanmoins, la conception arendtienne pose problème en ce qui concerne l'avenement de la culture de masse et la différence fondamentale entre société et société de masse: c'est «que la société veut la culture, évalue et dévalue les choses culturelles comme marchandises sociales, un use et abuse pour ses propres fins égoïstes, mais ne les 'consomme' pas. [...] La société de masse, au contraire, ne veut pas la culture, mais les loisirs (*entertainment*) et les articles offerts par l'industrie des loisirs, sont bel et bien consommés par la société comme tous les autres objets de consommation¹⁷».

Autrement dit, en abusant les œuvres pour ses buts de divertissement, l'industrie des loisirs rend l'accessibilité et la contemplation des œuvres d'art difficiles :

L'industrie des loisirs est confrontée à des appetits gargantuesques, et puisque la consommation fait disparaître ses marchandises, elle doit sans cesse fournir de nouveaux articles. Dans cette situation, ceux qui produisent pour les mass media pillent le domaine entier de la culture passée et présente, dans l'espoir de trouver un matériau approprié. [...] La culture de masse apparaît quand la société de masse se saisit des objets culturels, et son danger est que le processus vital de la société [...] consomme littéralement les objets culturels, les engloutira et les détruira. [...] Mais leur nature est atteinte quand ces objets eux-mêmes sont modifiés—réécrits, condensés, digérés, réduits à l'état de pacotille pour la reproduction ou la mise en images. Cela ne veut pas dire que la culture se répande dans les masses, mais que la culture se trouve détruite pour engendrer le loisir¹⁸.

Pour conclure, on peut dire que la portée d'analyse tient au fait qu'elle n'oppose pas l'art et la culture de masse comme les deux valeurs extrêmes d'un

¹⁷ *Ibid.* : 263.

¹⁸ *Ibid.* : 265–266.

continuum. Il ne s'agit pas de phénomènes qui constitueraient un genre unifié : c'est la différence entre les œuvres d'art et les produits de l'industrie de loisirs qui prétendent d'être des œuvres. On a aussi indiqué la difficulté au sein du concept du divertissement puisque Hannah Arendt n'élabore guère l'idée du plaisir esthétique spécifique. En dépit de ses fréquentes références à Kant, l'approche arendtienne de l'art reste hégélienne, car elle met l'accent sur le contenu des œuvres d'art, et elle n'analyse pas les domaines artistiques où le contenu n'est pas un aspect aussi évident qu'en musique.