

Publictionnaire

Dictionnaire encyclopédique et critique des Publics

Adorno (Theodor W.)

Christian Ruby

Référence électronique

Christian Ruby, Adorno (Theodor W.). *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 20 octobre 2022. Accès : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/adorno-theodor-w/>

Le Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics est un dictionnaire collaboratif en ligne sous la responsabilité du Centre de recherche sur les médiations (Crem, Université de Lorraine) ayant pour ambition de clarifier la terminologie et le profit heuristique des concepts relatifs à la notion de public et aux méthodes d'analyse des publics pour en proposer une cartographie critique et encyclopédique.

Accès : <http://publictionnaire.huma-num.fr>

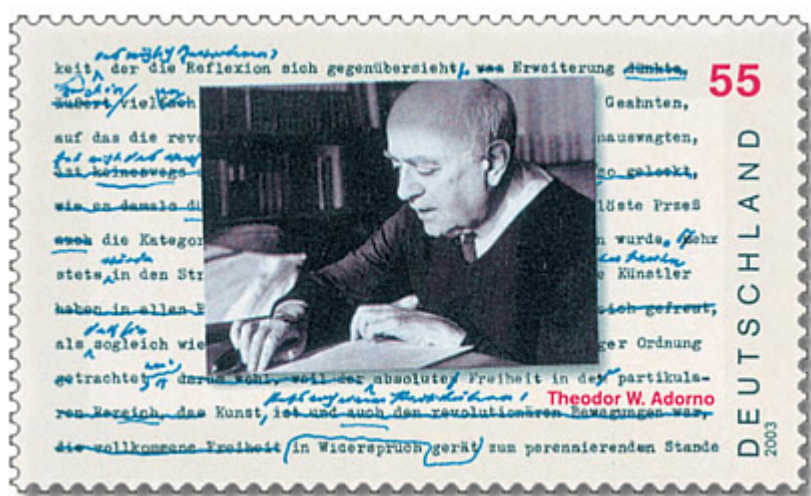
Cette notice est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de modification 3.0 France. Pour voir une copie de cette licence, visitez <http://creativecommons.org/licenses/by-ncnd/3.0/fr/> ou écrivez à Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



Adorno (Theodor W.)

La dialectique du concept moderne de public

Le philosophe Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno, né en 1903 à Francfort-sur-le-Main et décédé en 1969 à Viège en Suisse, est un des membres de l'Institut de recherches sociales, fondé en 1923 autour de sociologues, lequel avait absorbé ensuite l'Institut psychanalytique de Francfort fondé par Max Horkheimer (1895-1973). En marge de ses études, durant son adolescence, T. W. Adorno apprend la musique avec pour professeur de composition, Alban Berg (1885-1935). Dès ses premiers travaux, il devient partisan d'une philosophie pratique, qui porte désormais le nom de « Théorie critique » et se trouve intégrée dans l'École de Francfort (en 1960). Celle-ci reprend, après-guerre, le flambeau de l'Institut premier tombé sous les foudres des nazis. Ayant été soumis à la violence de l'exil sous cette même pression, avec son compatriote M. Horkheimer, exilé lui aussi, ils entretiennent la flamme de l'Institut hors de son cadre, en Angleterre d'abord, puis aux États-Unis. De retour en Allemagne, en 1949, T. W. Adorno participe à la reconstruction du point de vue de l'université. Il confronte la philosophie avec le marxisme et la psychanalyse, et entreprend des travaux portant sur la consommation culturelle de masse déployée par les industries culturelles investissant alors l'Europe. On lui doit aussi des travaux sur la musique, celle d'Arnold Schönberg (1874-1951), d'A. Berg, ainsi que sur le jazz. Son approche du public s'inscrit dans une perspective large.



Timbre commémoratif (2003) à l'occasion du 100e anniversaire de la naissance de Theodor W. Adorno. Source : [wikimedia](#) (domaine public).

En effet, si, selon lui, les pessimistes refusent d'accréditer positivement les concepts de masse et de culture, c'est qu'ils les méprisent – car ils ont la certitude que dans ces concepts il n'y a rien d'autre que « formatage » et « aliénation ». Ils renforcent d'ailleurs leur charge réactionnaire en les arrimant à de prétendus caractères éternels, à une essence. Leurs contradicteurs, les optimistes, ne disposent pas d'un discours moins mécanique, ils assignent

simplement le concept de culture à l'autre face de l'antinomie : formatage (pour les premiers) vs délivrance (pour les seconds) ; et ils placent celui de masse en membre de l'opposition manipulation vs transfiguration. Ces orientations convergent vers la réduction normative des masses et de la culture, excluant leur devenir potentiel. Établir une moyenne entre ces extrêmes, comme le proposent quelques réformateurs, ne ferait que dissimuler l'antithèse. Afin d'en sortir, mieux vaut saisir la « dialectique inhérente » à ces concepts et la positivité de leurs tensions internes en vue d'une action émancipatrice en démocratie. Le modèle de cette saisie est déployé dans *La Dialectique de la raison* (Adorno, Horkheimer, 1944), mais ce n'est pas ici notre ouvrage d'appui.

La question est donc de savoir si l'on peut étendre cette topographie philosophique au concept de public. Il semble que le philosophe déploie une pensée dialectique semblable – quoique plus diffuse –, à l'endroit de son usage moderne. De cet usage, il souligne d'ailleurs qu'il a été valorisé par Immanuel Kant (1724-1804), dans son article *Qu'est-ce que les Lumières ?* (1784). Mais il met en évidence le fait que si ce concept est, dans ce cadre, vecteur d'une émancipation, elle est de type *Aufklärer* (téléologique). De surcroît, I. Kant la restreint au « public qui lit » (Ruby, 2011). Tout en refusant d'en déterminer une essence complaisante qui obérerait les enquêtes en bloquant la recherche sur les stéréotypes qu'il convient justement de détruire, T. W. Adorno veut aussi transformer cette idée de l'émancipation du public. Dans divers ouvrages il se concentre sur sa forme substantive (Ruby, 2018), notamment dans les recueils *Prismes* (1962), *Modèles critiques* (1969), *Minima Moralia* (1951) et *Esthétique 1958/59* (2009 ; ces ouvrages seront désormais référés par la première lettre du titre P, MC, MM et E, suivie de la pagination), qui sont néanmoins délicats à combiner du fait de multiples traductions différentes. Selon les ouvrages, il parle du public en évoquant celui qui répond à l'adresse de tel orateur (public d'un rassemblement), les amateurs de telle œuvre (public d'un spectacle, d'art, public qui lit), les auditeurs de telle profession (public de l'enseignant), les admirateurs de telle activité collective (public du sport) ou les fidèles de tel médium.

Dans la sphère de la culture, la démarche dialectique a à sa charge plusieurs opérations, dont en particulier : ébranler les conceptions réifiantes d'un concept ; valoriser sa polysémie en brisant l'univocité ; examiner sa compréhension au stade actuel de la société et de la culture, notamment la démocratie par différence avec le totalitarisme. Les déplacements politiques qu'elle opère consistent à rectifier le discrédit à son encontre – selon lequel la propriété du public serait la passivité ou l'inculture, voire la « vulgarité », ce terme qui ordonnait le mépris des Athéniens pour ceux qui travaillent –, lequel émane de ceux qui s'attribuent les stigmates de la supériorité en s'attribuant le rôle de public d'élite. Les déplacements esthétiques qu'elle effectue contribuent eux-aussi à contester la manière dont certains artistes le perçoivent sous forme de leur propriété (« mon public »), valorisée à proportion de la séduction qu'ils occasionnent sur lui et de l'investissement affectif mis en lui. Néanmoins, T. W. Adorno souligne que chaque critique de la culture étant prise dans la culture qu'elle critique, le rédacteur d'une dialectique du public est lui-aussi médiatisé par le concept de public. Il ne peut s'en croire indépendant puisqu'il est à la fois citoyen et spectateur, et à ce titre, participe des deux domaines qui cristallisent les acceptions majeures du terme public, la politique et l'esthétique. Le critique du public ne peut éviter qu'on le crédite d'appartenir à ce public qu'il veut critiquer (P : 1).

La dialectique du concept

Au-delà des considérations abstraites sur la dialectique adornienne, dans sa différence avec la dialectique kantienne, hégélienne ou marxiste, confrontons-nous à l'exercice favori d'Adorno, dans les ouvrages cités ci-dessus, celui d'*intervenir* dans tel ou tel contexte langagier brutalisé par ce qu'il appelle les simplifications imposées par l'idéologie pseudo-scientifique de la communication. Le cas de l'usage de ce terme, public, est de ce type. Cette idéologie délaisse le point cardinal : public de quoi, en quoi, par rapport à quoi ?

Dès lors, ce substantif devient abstrait, « LE » public dit-on, la locution étant par ailleurs exploitée largement par les journalistes en référence aux ouvrages de Karl Kraus (1874-1936) signalé par T. W. Adorno. Dans leurs articles règnent les certitudes « à la fois aveugles et hautaines » d'approcher un être dont la manifestation consiste à paraître dans l'espace social lorsqu'on a besoin de lui. Prendre ce problème autrement n'est possible qu'en s'immergeant dans les tensions inhérentes à ce concept et de son usage tout en les tenant à distance. À l'encontre de ce qui est convenu chez ceux qui veulent en fixer l'essence (sur le mode de la question : qu'est-ce que le public ?), n'importe-t-il pas d'affirmer que « public » ne désigne pas une entité isolée des médiations sociales et politiques, un modeste épiphénomène social, un personnage superficiel dans le jeu totalitaire ou démocratique, ou un élément superflu du domaine des arts ? Davantage, on ne peut parler de public ou du public en se contentant de dénombrer une assistance à un spectacle. D'ailleurs quelle aune quantitative adopter : deux personnes suffisent-elles à parler de public, trois, etc. ? Comment réunir ce public ? Comment le canaliser ? Ces procédés reviennent à le rabaisser à une série de présences (dans les lieux publics, au théâtre, derrière le poste de radio ou face à la télévision...), à lui imposer des classifications qui pourtant n'éclairent pas les situations politiques ou artistiques dans lesquelles on pourrait parler de public. Traiter ainsi le public, en général dans la complaisance et le ressentiment, revient à fortifier les manipulations du corps social et à confondre « le public » avec des foules déchaînées et incontrôlables, irrationnelles et excessives, conçues à l'aune d'Edgar Allan Poe (1809-1849) ou de Charles Baudelaire (1821-1867), auxquelles T. W. Adorno fait allusion, non sans les courtiser parfois (MM : 248).

Au demeurant, cette question du public est à la fois une question académique et une question pratique concrète au sein de la démocratie. La situation effective de l'Allemagne (en 1959), dont l'ouvrage *Modèles critiques* explore les formes de danger auxquelles elle est encore – ou à nouveau – exposée (une décrédibilisation de l'enseignement, une colonisation médiatique du monde sensible, une répression euphémisée de la sexualité, des manipulations de la mémoire...), montre qu'une grande vigilance est requise à son égard. Non seulement le passé est encore très vivant en Allemagne – on n'a pas réussi à extirper du public « le goût de l'innommable » et l'école n'est pas encore entièrement « débarbarisée » –, mais le rapport au public est encore conditionné par le nazisme (MC : 111 et 233). Cette survivance du nazisme dans la démocratie instaurée ou réinstaurée désormais est centrale et dangereuse bien au-delà de la survivance de groupes néo-nazis dirigés contre la démocratie. Le cas allemand ayant une valeur symptomatique – « vous avez tout à fait raison lorsque vous dites que le problème de la majorité n'est pas seulement un problème allemand : c'est un problème international » (MC : 124) –, cette référence au public est le témoin de problèmes d'une démocratie qui n'a pas encore réussi à dominer la situation et se contente le plus souvent d'en nier ou minimiser la portée. En l'occurrence, elle souligne que si l'on peut relier démocratie et public dans la visée d'une humanité émancipée, le public devrait s'épanouir par sa rupture avec le nazisme

(Ruby, 2006). Encore faudrait-il que la démocratie soit née de la volonté et de l'éducation des citoyennes et des citoyens, et non portée – ou apportée – par les vainqueurs de la Guerre, ou le fruit d'alliances institutionnelles.

Il n'est pas de public en soi

Qu'est-ce qui, aux yeux de T. W. Adorno, constitue ce concept de public, sa dialectique et ce qu'il nie, ainsi que son rapport au mouvement de la réalité et de l'histoire ? Il n'est pas de public en soi, le public est public *de* ceci ou cela (une réunion, une œuvre...), il est donc corrélat et pourrait se structurer par sa réflexion sur soi dans la perspective démocratique. Sa signification se dégage de sa tension avec lui-même, *entre* aliénation et libération, une tension qui traverse son rapport soit au gouvernement et l'État, disons la politique et le peuple, soit aux arts d'exposition, disons la culture et les spectateurs. Ce qui nous reconduit implicitement à l'article de I. Kant cité ci-dessus et au Walter Benjamin (1892-1945) de la condition de reproductibilité technique des œuvres. Par une telle dynamique, ce concept de public trouverait son retournement dialectique potentiel dans le croisement entre la politique et l'esthétique. D'une telle tension pourrait résulter un projet d'éducation, d'autant qu'il fraierait à nouveau avec la formule de I. Kant en appelant à « un public qui s'éduque ou s'éclaire lui-même » par l'exercice de sa critique vigilante contre les pouvoirs de fascination et sa résistance à l'embrigadement qu'on veut lui imposer, voire le refus de brader sa parole à l'autorité qu'on substitue à son propre exercice.

Afin de pousser ce concept au plus loin de ses possibilités (et de son retournement), T. W. Adorno considère les processus pérennes ou momentanés suivants :

- « public », avec les traits spécifiquement modernes du terme (traits différents de ceux que les historiens repèrent à Athènes et à Rome), renvoie à une construction et des usages dans des écrits ou des œuvres en lien avec un contexte d'émergence et non pas à une « nature » ;
- cette construction implique, entre autres effets, une émancipation de la tutelle théologique, notamment du « peuple de Dieu » ou des « foules pieuses » (*turba* ou *populus* d'Isidore de Séville [560/570-636] à Justinien [527-565]), et un investissement dans l'anthropologie moderne (de l'individu et des groupes) ;
- dans le cadre des termes à connotation collective et des multitudes qui peuvent déployer des forces, la distinction entre « population » (un décompte sur un territoire donné autour d'un objet), « peuple » (le sujet collectif de la démocratie), « masse » (un ensemble que découpe un médium ou un pouvoir en manipulant ses « instincts » dit Friedrich Nietzsche [1844-1900], ses « intérêts » dit Karl Marx [1818-1883], ses pulsions dit Sigmund Freud [1856-1939]), « foule » (un rassemblement aléatoire gouverné par l'imitation et des habitudes qui ne sont pas interrogées) favorise un concept précis de public ;
- ce concept inclut une des formes de conscience de la société moderne qui, au-delà du totalitarisme, comme société fondée sur la domination bourgeoise et libérale, substitue, selon les cas, le « public » ou « la masse » au « peuple » et catégorise le public des auditeurs ou des spectateurs aux fins de commerce et de communication comme le révèlent les études de psychologie sociale (MC : 265 *et sq.*) ;
- par conséquent, il est enchaîné à l'idée moderne de démocratie, mais en contournant les dispositions subjectives autonomes – implicite référence à I. Kant dans cette dernière notion – auxquelles se réfère l'idée même de démocratie et de peuple, ainsi qu'aux pratiques de l'art d'exposition dans son rapport à la formation voire à la gestion des loisirs ; il se démultiplie alors en deux formes majeures : le public rapporté au gouvernement et à l'État qui considèrent les gouvernés comme un simple public à maîtriser (démocratie formelle par droit

de l'État placé au-dessus de celui des citoyens) et le public rapporté aux œuvres d'art d'exposition qui doit être soumis à une attention particulière (E : 55) ;

- dans ce processus, il fait l'objet d'une triple division avec soi-même : d'abord entre ces deux formes, politique et esthétique, et les autres sphères sociales (le travail, la religion...) ; ensuite, entre ces deux formes entre elles ; enfin, chacune à l'intérieur d'elle-même ;
- mais cette division ne peut empêcher les rapports et les échanges entre les formes de public, lesquels provoquent des rapports émancipateurs à la parole par la « subjectivation » des membres de ces publics.

En considérant ces processus, le concept de public contribue à une certaine prise, du moins conceptuelle, sur la compréhension de l'organisation de la société. Il indique aussi qu'on ne peut prétendre évacuer la dimension active du public sans remettre en cause la notion même.

La fétichisation utilitaire du public

Conceptuels et pratiques, quels processus ont rendu abstrait l'usage de ce concept ? Par quelles procédures les tensions qui le constituent se sont trouvées figées, autant les tensions internes entre public politique et public esthétique que les tensions externes avec peuple et masse ? Ces dissensions ne peuvent-elles pas, au contraire, avoir des significations positives, une teneur de résistance et d'émancipation, quoique sous un autre mode que celui envisagé par I. Kant en *Aufklärer* ? Autrement dit : non pas une émancipation conçue comme réappropriation de la culture, mais une émancipation entendue comme construction de nouvelles capacités. Et si l'on pensait ce concept simultanément en puissance d'ouverture de passages entre les domaines politique et esthétique (même si parfois l'architecture extérieure de l'œuvre d'Adorno perpétue ces coupures arbitraires, certains ouvrages étant strictement esthétiques et d'autres plus politiques) et, du fait de cette dynamique, en médiateur entre peuple et masse, T. W. Adorno entame alors l'examen de la manière dont le public est devenu un fétiche, est passé en abstraction et se trouve mué en valeur en soi. Ce qui revient à mettre en question le positivisme ambiant.

Du côté conceptuel, il est vrai, règne une fétichisation singulière. Les traits principaux s'en trouvent ramassés dans la sociologie mécanique de Thorstein Veblen (1857-1929). En effet, ce dernier en dresse un portrait de consommateur d'ostentation (P : 60). Ces traits se décèlent aussi dans la « recherche administrative » pratiquée par le sociologue Paul Lazarsfeld (1901-1976) aux États-Unis. Cette fétichisation consiste en une méthode inconséquente qui isole le public de façon dogmatique en l'envisageant indépendamment des rapports à ceci ou cela (un discours, un spectacle) ou de considérations sociales. Cette pétrification est redoublée par les effets sur les citoyennes et citoyens de pratiques politiques paralysantes et de biens culturels industrialisés qu'ils/elles réfractent. Les pouvoirs et les médias, représentés par les intellectuels médiatiques, les critiques et experts manipulateurs, les autorités publiques et les influenceurs calculent d'avance les réactions du consommateur dans l'illusion des conditions de sa présence dans les institutions, des médiations qui le constituent. Les théories qui légitiment leur action la focalisent sur le pur individu.

Les résultats de ce gommage des conditions de vie réelles est la fétichisation. Plus ces théoriciens naturalisent le public, plus ils en font une forme sans force, plus il est manipulable, plus sa formation se limite à l'information et au conformisme. Plus il est facile aussi de l'accuser de défauts intrinsèques (passivité, identification), voire de s'en moquer : « Pour le mécanisme social de l'action sur le public, il est sans doute moins important de savoir

quels sont les enseignements idéologiques particulier qu'un film suggère à ses spectateurs que le fait qu'en rentrant chez eux ils s'intéressent aux noms des acteurs et à leurs problèmes matrimoniaux » (P : 18).

Du côté de la pratique, cette fétichisation prend le tour suivant : pensé comme objet en soi, le public bénéficie simultanément à la propagande et à la censure politiques qui le prennent en étau, et aux industries culturelles. Par cette expression, déployée dans *La Dialectique de la raison*, il faut entendre l'ensemble des entreprises (éditions, médias, spectacles, tourisme de masse...) qui produisent des « biens culturels » selon les normes de la rationalité technique. Ces industries imposent à la fois des formes modélisées et des contenus orientés vers l'impact sur les spectateurs/auditeurs. Elles s'associent à des enquêtes permanentes auprès du public destinées à prouver leur légitimité. De fait, elles conçoivent le public comme un bloc à satisfaire au moment même où elles font conduire ces enquêtes qui « prouvent » le consentement de ceux qu'elles ont circonvenus. L'œuvre industrielle objective les préférences du public qu'elle a créées. « LE » public passe pour un objet marchand dans lequel investir (des places, des abonnements, des votes, des objets y compris auratiques, etc.) pour le plus grand profit d'une société administrée. Ainsi l'industrie culturelle vise-t-elle à faire passer pour « art » – « l'art est tombé au niveau de la culture industrielle » (P : 109) –, des objets qui sont de simples stimuli. Ainsi se dessine un système de *business* et de calcul, qui n'est rien d'autre qu'un moyen de domination idéologique, économique et technique. La relation entre le producteur et le consommateur d'œuvres de ce type décline une relation d'exploitation et de surplomb dans laquelle la forme autoritaire se dissimule sous l'aspect du divertissement. Le spectateur des œuvres est poussé à projeter sur l'œuvre ce qui se passe en lui et à s'y voir confirmé, valorisé à proportion de sa soumission au comportement qu'on réclame de lui. Il adopte un « comportement réifié de consommateur passif » (Adorno, 1970 : 29 et 39).

En 1963, dans un entretien portant sur la télévision et la formation, T. W. Adorno constate que la télévision se plie au public et réciproquement [MC : 61]. Elle porte les industries culturelles à domicile. Elle se polarise sur le seul message à transmettre afin de mieux capter la conscience du public citoyen. Ainsi dispose-t-elle pleinement du monde sensible des individus ou des familles, le travaille en mode privé en se concentrant sur le visuel. Elle adapte et maintient l'adaptation. T. W. Adorno en précise alors l'incidence sur l'espace public : abêtissement, régression, intoxication, etc. Dans ces conditions articulées entre elles, le public ainsi déterminé amplifie à proportion du fait que « le peuple se sent étranger à la démocratie », et ne survit que sous la forme de ce public préfabriqué que l'on sonde ensuite pour justifier les décisions qui l'entretiennent comme tel, alors qu'il est « le reflet d'une société aliénée à elle-même » dans laquelle le peuple se donne en « masses » qui ont pourtant, paradoxalement, le sentiment que leur participation à la politique et à la vie sociale ne leur permet pas de changer les choses.

Justement, telle est la difficulté à laquelle se heurtent nos sociétés. La fétichisation du public rend aveugle sur l'essentiel, interdit de constater que tout ne va pas de soi ainsi. Nul n'étudie ou ne tient compte de ses résistances, résistances pourtant visibles aux enquêtes et résistances à ce qu'on lui propose (MC : 265 ; Adorno, 2011) ! Le spectateur de la télévision, par exemple, n'est toujours dupe ni de ce qu'on lui montre, ni de son propre comportement (par exemple devant un mariage princier). La personne sondée répond souvent dans l'indifférence. L'admirateur d'un objet passant pour artistique dans le cadre de la

consommation ne lui attache qu'une valeur décorative. Ces résistances ne pourraient-elles pas le pousser à sortir de la situation qui lui est faite ?

Flatter entièrement un public qui n'est qu'un mythe, ce qui ne consiste à rien d'autre qu'à objectiver des rapports humains aliénés, l'idolâtrer (« mon » public) indéfiniment, reste par conséquent et heureusement difficile. Cela ne saurait aboutir totalement. À preuve le ressentiment à son égard qui gagne les autorités et les industriels chaque fois qu'il ne répond pas aux attentes ou que la manipulation du monde sensible se révèle incomplète. Autrement dit, réduit à des quantités, quantités d'émotions dans les spectacles et les meetings par exemple, ou objet d'inventions d'instruments de manipulation, le public devient sa propre caricature. Il est fabriqué pour ne pas réfléchir sur soi-même, adopter des caractères de soumission à des modèles, vivre de catharsis et d'identification passive. Mais tout n'est pas perdu pour autant.

Rendre sa tension interne au public

Prenant en compte ses résistances décelables, T. W. Adorno fait dialectiquement l'hypothèse d'une remise en question du public par lui-même. En la concrétisant, il doit être possible de mettre fin à la série de réifications décrite précédemment. Cette possibilité est éclairée à la fois par un exemple et par plusieurs paradoxes.

L'exemple est celui d'une plausible éducation du public par la télévision comme forme d'accès non seulement à l'information éclairée mais encore au jugement critique. Toutefois, T. W. Adorno spécifie que la question de l'éducation par la télévision ne concerne pas seulement ou essentiellement le contenu des émissions. Elle concerne aussi la forme du médium qu'il s'agit d'interroger comme potentiellement porteur d'émancipation intellectuelle ou sociale. Il envisage donc plutôt une forme d'éducation à la télévision, c'est-à-dire à l'usage du médium, une façon critique de se rapporter à lui, plutôt qu'une éducation *par* la télévision, par ses contenus éventuellement formateurs. Nous y reviendrons. Quant aux paradoxes, en voici quelques-uns décelés par T. W. Adorno, montrant combien il est contraire au sens démocratique que le public puisse être considéré comme un être en soi, de même qu'il est contraire au sens des arts que le public soit confiné entre divertissement et édification.

Ainsi, s'il est devenu commun d'utiliser les termes public et spectateur autant pour la politique et l'histoire que pour les spectacles artistiques. Il y a là un paradoxe qui est pourtant rarement pris au sérieux : celui d'une séparation apparemment maintenue alors même qu'existent des échanges dynamiques entre des publics dont les objets sont différents. D'ailleurs, les politiques de la démocratie libérale, pour ne pas évoquer encore le nazisme (« Quand j'entends le mot culture, je sors mon revolver », phrase extraite de la pièce *Schlageter* de Hanns Johst [1890-1978]) ne sont pas indifférents au public des arts. Ils s'y intéressent en promouvant des institutions culturelles, aussi peu innocentes que possible. Et ils veillent sur lui par la censure. Réciproquement, les créateurs ne sont pas indifférents au public politique et ne s'interdisent pas d'en faire la critique (Guiseppe Verdi [1813-1901], August Strindberg [1849-1912], A. Schönberg, etc.). Le public esthétique joue de cet échange, sachant d'ailleurs qu'il est appelé à soutenir les institutions culturelles instaurées par les politiques, donc à faire aussi de la politique. Et tous, politiques, créateurs et publics de tenir des propos sur l'enchevêtrement de la culture et du commerce, sur le lobbying dans la culture, sur la culture politique ou sur l'absence de culture dans les discours des politiques adressés au

public. Il y a toujours une portée politique des thèses sur la culture et une portée esthétique à l'organisation du politique.

Le relevé de ces paradoxes, disons de ces échanges constants entre des publics dont l'objet premier est différent et qu'on veut maintenir abstraitement séparés, implique de comprendre non seulement que « public » est toujours corrélat d'un objet, mais que les publics sont dynamiques et que la séparation des sphères n'est jamais absolue. Il y a entre elles des passages. Et dans ceux-ci transparaissent des considérations par lesquelles le public pourrait amplifier la résistance à ce qu'on lui impose. D'après T. W. Adorno, c'est éventuellement Friedrich von Schiller (1759-1805) qui pourrait orienter la discussion sur ce point, lui qui, dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'humain* (Schiller, 1794), avait montré comment peut s'opérer le déplacement de la dynamique esthétique à la morale et à la politique, incitant ainsi à penser que les différents publics sont liés entre eux et s'alimentent de leurs propres réflexions et critiques (Adorno, 1970 : 88). Toutefois, nuance T. W. Adorno, F. von Schiller a échoué en célébrant contradictoirement l'absence de finalité en esthétique et la nécessité de la finalité en politique, au lieu de la célébrer dans les deux cas. La conséquence : F. von Schiller condamne par cette distorsion la politique à la discipline.



Anton Graff, 1785, Portrait de Friedrich von Schiller, peinture à l'huile. Source : Theo Piana, [wikimedia](#) (domaine public).

En démocratie, comment penser ces dynamiques du public politique ? Il est vrai qu'il y a une difficulté. Car là où devrait régner le peuple, l'action et la mobilisation des sujets politiques déterminante pour son sort et l'organisation libre de la société, les démocraties, devenues libérales, ont institué à sa place un public réifié, renvoyant le peuple du côté d'une masse manipulable. Ces démocraties disposent un jeu à trois termes : le *peuple*, rendu inactif et réduit à une *masse* tandis que le *public* se place en intermédiaire entre le peuple/masse et le gouvernement ou l'État. Dans ce schéma, le public politique – les « éducateurs du peuple », les organisateurs d'un meeting, les corps fabricant les idéologies – est constitué d'un ensemble de personnes réifiées en élites, qui ne croient même pas en elle, et déploient leur impouvoir en faisant fonctionner le système politique libéral.

C'est ce que les Américains appellent « *working proposition* », c'est-à-dire quelque chose qui fonctionne et qui est lié à la prospérité des élites et du « populisme ». Et pourtant, encore une fois, il est possible de penser ce public autrement et de lui redonner vie. Ainsi John

Locke (1632-1704), à défaut de revenir sur I. Kant pour l'heure, concevait-il la fonction légitime du public en démocratie. Cependant il ne l'appliquait pas à la maîtrise du peuple, mais à la critique du pouvoir par le peuple (MC : 145). Et T. W. Adorno de citer le cas de l'Affaire Dreyfus comme moment positif d'une intervention critique du public dans le champ politique. Pour qu'un public soit véritablement politique, il faut que chacun « se sache sujet des processus politiques » dans un système de représentation correct (MC : 116).

Quant aux dynamiques du public artistique et culturel, il ne faut pas compter sur les esthétiques traditionnelles et les mœurs établies pour les relever, dans la mesure où leur célébration du « beau » est réifiante (E : 15]). Il faut d'abord concevoir une esthétique qui libère de cette tradition, ce que T. W. Adorno accomplit pour lui-même dans ses cours d'esthétique. Ainsi apparaît-il que le public artistique n'est pas non plus un bloc homogène, qu'il est divisé non seulement par la société en sous-sphères (populaire, spécialisée, élitaire, etc...) mais aussi en lui-même par différentes formations culturelles et diverses médiations. Dès lors, une résistance esthétique est possible par la fréquentation des arts. D'autant que l'art proteste, doublement, par les artistes et par les spectateurs qui peuvent refuser le service qu'on leur demande et percevoir l'œuvre autrement qu'on ne le leur impose. Pour eux l'art ne participe plus du mobilier.

En ce point, la dialectique du concept de public revient en avant. Ces deux publics ne cessent de se croiser, de se critiquer réciproquement et de se médiatiser l'un par l'autre. Les deux domaines, autonomes, ne sont pas indépendants. Non seulement on ne peut séparer la philosophie politique et la philosophie de l'éducation à partir du moment où l'on veut penser une forme de vie démocratique, mais encore on ne peut séparer la philosophie esthétique et la philosophie de l'éducation. De surcroît, on ne peut, sauf totalitarisme, empêcher les interférences et les passages des uns aux autres dans la critique et la résistance à l'ordre établi.

Une éducation émancipatrice

D'une certaine manière, poser ce problème d'une nouvelle émancipation des publics, par des passages entre les publics et la formation, reconduit à la position philosophique ouverte par I. Kant – l'éducation conçue comme passage de la minorité à la majorité qui fait le fond de *Qu'est-ce que les Lumières ?*, proposition sans doute inactuelle dans les années 1950, mais choisie justement pour cela comme référence, par T. W. Adorno, nous y revenons maintenant –, voire par Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) et Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), ou à nouveau F. von Schiller, lorsqu'il prône une éducation à la démocratie qui passerait par l'éducation *par* l'art (et pas seulement *aux* arts).

Cette position centre l'éducation de l'enfant, du citoyen et de la citoyenne, de l'Homme, sur la notion d'exercice. Cette notion, fait valoir T. W. Adorno, peut être investie dans les arts, au profit d'un public esthétique non normé. En écoutant telle ou telle musique ou en regardant tel ou tel tableau, les spectatrices et spectateurs s'exercent à des comportements qui, s'ils ne sont pas formatés par les visions prédominantes de commentateurs qui se croient détenteurs de la culture (ce qu'il montre par l'exemple des remarques erronées portant sur Jean-Sébastien Bach [1685-1750] ou sur A. Schönberg) ou par une radio qui diffuse des standards répétitifs (il prend en exemple le cas du jazz, même s'il n'a pas raison sur cette question comme le montrent ses rectifications postérieures [P : 102]), combattent justement « l'écoute et le regard culinaires ». Ce dont on sait qu'il est devenu chez Luigi Nono (1924-1990) un opéra adornien (*Prométhée, une tragédie de l'écoute*, 1985, sur un livret de

Massimo Cacciari).



Mémorial par Vadim Zakharov pour T. W. Adorno, Francfort. Source : [Frank Behnsen](#) , [dontworry](#), [wikimedia](#) (CC BY-SA 3.0).

En somme, insiste T. W. Adorno, il est dialectiquement essentiel de revenir à cette notion d'exercice, facteur de résistance contre l'aliénation. Elle peut favoriser une réflexion sur « une pédagogie démocratique » (MC : 124), inciter à organiser des groupes mobiles qui pourraient se rendre partout et présenter des œuvres ou faire valoir des œuvres en rendant la parole à chacune et chacun, dans une perspective politique démocratique (soit en y revenant après le nazisme, soit en la construisant). C'est ainsi que le public redeviendrait critique, une catégorie dynamique, et les spectateurs/auditeurs actifs. L'activité en question consisterait à participer diligemment à l'écoute, à se concentrer, à devenir attentif à la diversité des événements simultanés dans une œuvre, etc. Son pivot serait l'apprentissage à renoncer à une écoute qui sait toujours d'avance ce qui va se passer et, simultanément, à critiquer « de façon immanente les œuvres de l'esprit », ce qui « veut dire désigner dans l'analyse de leur forme et de leur sens » ce que « les œuvres en elles-mêmes disent de l'état du monde à travers leur consistance et leur inconsistance » (P : 20).

L'École, enfin, si on veut s'en préoccuper au fond, est le lieu où peuvent se développer ces exercices, en une forme de rapport critique à la société et à la culture formatée. Dans un entretien publié, de manière posthume, en 2018, « Questions d'éducation du présent » (*Bildungsfragen der Gegenwart*), diffusé par la radio hessoise, traduit par Alain-Patrick Olivier (2018) dans *Éducation et société. Les cahiers du Cerfee*, complémentaire de « Que signifie : repenser le passé ? » (MC :124), T. W. Adorno imagine des séances scolaires et universitaires dans lesquelles il s'agirait de montrer aux enfants ou aux étudiants l'inanité des programmes télévisuels, ou du contenu cinématographique ou musical de tel produit de l'industrie culturelle, en élargissant cette éducation aux individus et leurs activités. Il s'agirait de leur opposer des productions qui relèveraient de l'art, comme la musique et les arts modernes.

Voici un passage de cet écrit, peu accessible : « Je pourrais imaginer, par exemple, que dans les classes supérieures des lycées, mais aussi probablement des écoles primaires, l'on aille voir ensemble des films commerciaux et que l'on montre simplement aux élèves à quel point cela relève de l'arnaque, combien cela est mensonger ; qu'on les immunise de la même façon contre certains programmes du matin tels qu'il en existe encore à la radio, où l'on diffuse de la musique d'inspiration joyeuse le dimanche matin comme si nous vivions dans un « monde

- Adorno T. W., M. Horkheimer, 1944, *La Dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, trad. de l'allemand par É. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1983.
- Adorno T. W., 1951, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, trad. de l'allemand par É. Kaufholz et J.-R. Ladmiral, Paris, Payot, 1980.
- Adorno T. W., 1962, *Prismes. Critique de la culture et société*, trad. de l'allemand par G. Rochlitz et R. Rochlitz, Paris, Payot, 1986.
- Adorno T. W., 1969, *Modèles critiques. Interventions, répliques*, trad. de l'allemand par M. Jimenez et É. Kaufholz, Paris, Payot, 2003.
- Adorno T. W., 1970, *Paralipomena. Autour de la théorie esthétique*, trad. de l'allemand par M. Jimenez et É. Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1976.
- Adorno T. W., 2009, *Esthétique 1958/59*, trad. par A. Birnbaum et M. Métayer, Paris, Klincksieck, 2011.
- Adorno T. W., 2011a, *Société?. Intégration, désintégration. Écrits sociologiques*, trad. de l'allemand et de l'anglais par P. Arnoux et al., Paris, Payot.
- Kant I., 1784, *Qu'est-ce que les Lumières ?*, trad. de l'allemand par D. Bourel et S. Piobetta, Paris, Éd. Mille et une nuits, 2006.
- Olivier A.-P., 2018, « L'éducation à la majorité selon Theodor W. Adorno », *Éducation et société. Cahiers du Cerfee*, 48. Accès : <https://journals.openedition.org/edso/2991>
- Ruby C., 2006, « Requalification et émancipation du "public" culturel », pp. 214-225, in : Lachaud J.-M. (dir.), *Art et politique*, Paris, Éd. L'Harmattan.
- Ruby C., 2011, « La Contribution du spectateur. Sur les limites des activités du regardeur moderne », *Réseaux. Communication, technologie, société*, 166, pp. 71-98. Accès : <https://doi.org/10.3917/res.166.0071>.
- Ruby C., 2018, « Le cri-écrit : potentiel protestataire des intellectuels ? *Minima Moralia*, Theodor W. Adorno », *L'Étrangère*, 46, pp. 120-130.
- Schiller F. von, 1794, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, trad. de l'allemand par P. Leroux, Paris, Aubier, 1992.