

# Adorno, de Francfort à Hollywood

## Un philosophe qui n'aime pas le cinéma, mais qui le comprend bien

Pierre Pageau

Numéro 315, septembre 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/89228ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Pageau, P. (2018). Compte rendu de [Adorno, de Francfort à Hollywood : un philosophe qui n'aime pas le cinéma, mais qui le comprend bien]. *Séquences : la revue de cinéma*, (315), 54-54.

# Adorno, de Francfort à Hollywood

Un philosophe qui n'aime pas le  
cinéma, mais qui le comprend bien

PIERRE PAGEAU

Ludvic Moquin-Beaudry

CINÉMA CRITIQUE

Adorno, de Francfort à Hollywood



PHILOSOPHIE  
CONTINENTALE

NOTA  
BENE

—  
Ludvic Moquin-Beaudry  
*Cinéma critique: Adorno,  
de Francfort à Hollywood,*  
(Coll. « Philosophie continentale »)  
Montréal: Nota Bene, 2017  
205 pages.

Voilà bien un ouvrage sur le cinéma dont le propos est intrigant. Surtout lorsqu'on lit la préface de Iain Macdonald (professeur de philosophie à l'Université de Montréal). Celui-ci établit clairement que la position d'Adorno est totalement anti-cinéma, tout au moins celle qu'il connaissait à l'époque de ses écrits (années 1920-1940). Ludvic Moquin-Beaudry (enseignant de philosophie au Cégep de Saint-Jérôme) entreprend pour sa part d'analyser l'évolution de ce point de vue d'Adorno concernant le cinéma. Il mentionne, dès le départ, que Theodor W. Adorno, en fait, est très critique de toutes les formes d'art « populaire » (c'est ainsi qu'il vise aussi le jazz). Globalement, le cinéma demeure un « divertissement d'ilotes »; le constat et le questionnement d'Adorno vont dans ce sens et c'est bien ce que Moquin-Beaudry espère mieux décrire et comprendre.

Dans le chapitre 2, le plus long, intitulé « Le danger qui guette », l'auteur se réfère à de nombreuses reprises à des films, même à des productions hollywoodiennes contemporaines: *Avatar*, *Titanic*, *Iron Man*. Le concept très actuel qui va lui permettre de créer ces liens se nomme la « kulturindustrie » (industrie culturelle) qu'il tire de l'ouvrage phare d'Adorno et de Max Horkheimer (souvent cité dans son livre) *La dialectique de la raison*. L'auteur relit aussi Walter Benjamin et, surtout, Siegfried Kracauer, ce qui va permettre d'étoffer sa discussion sur le cinéma. Il est connu que Kracauer, en particulier, a bien analysé les liens entre le nazisme naissant et l'expressionnisme allemand. Il démontre que le cinéma, tout en étant inféodé aux idéologies dominantes (point de vue majeur d'Adorno), peut en être une forme de traduction thérapeutique. Pour lui, donc, cette forme d'art est un vecteur qui va permettre de comprendre les failles d'une société. Mais, selon la thèse de l'essayiste, même Kracauer devra réaliser que, finalement, le cinéma baigne dans les idéologies dominantes et ne peut donc pas être un réel instrument de libération sociale. Il est condamné à n'être qu'un divertissement et, de plus, au service des idéologies dominantes (qui seraient globalement de droite).

Au début du siècle, des penseurs ont vu le 7<sup>e</sup> art comme un antidote au monde industrialisé, sans âme.

Mais pour des théoriciens comme Adorno, Benjamin et même Kracauer, cela serait un guet-apens. Moquin-Beaudry discute cet aspect « divertissement » du cinéma, qui ne serait que « l'apologie de l'ordre existant ». En tant que grande thérapie sociale, le spectacle cinématographique ne peut servir les intérêts de la lutte politique, du changement social. Bref, dans les yeux de ces théoriciens allemands, le cinéma, en tant qu'industrie culturelle, n'est qu'une forme d'évasion du réel, ou pire, une forme de destruction de toute forme de politisation. Pour mieux étayer ses idées, l'auteur se réfère aussi ponctuellement à Brecht. On aurait pu souhaiter qu'il le fasse davantage; les écrits de Brecht sur le cinéma, tout en étant très critiques, font montre d'une bonne compréhension des possibilités et des limites de ce moyen d'expression industriel et technique.

Adorno, aussi bien que Brecht, ou même Kracauer en Allemagne, sont très engagés, au moins sur le plan théorique. Selon eux, il est important de dénoncer toutes les manifestations des idéologies dominantes et celles des classes dominantes (Marx n'est pas loin). En tant qu'industrie culturelle, le cinéma crée un vedettariat nocif qui peut coexister, se prolonger, dans le domaine politique (l'auteur fait même référence à Trump). De plus, en tant qu'industrie culturelle, le cinéma nivelle par le bas; il standardise, aussi bien les émotions que la raison; l'horizon culturel est alors uniformisé. La question demeure: ces théoriciens allemands sont-ils pessimistes ou réalistes?

En conclusion, et dans le prolongement de la dernière partie du chapitre 11 (« L'actualité de la menace »), Ludvic Moquin-Beaudry ouvre le questionnement par rapport aux formes contemporaines du 7<sup>e</sup> art. Celui-ci, libéré par l'arrivée de la télévision, du poids de figurer comme la forme d'art populaire par excellence, a pu inventer des langages cinématographiques plus exigeants, plus critiques. Comment Adorno aurait vu et jugé ce nouveau cinéma? L'auteur ne donne pas la réponse mais il pose les bonnes questions. On peut rêver, en terminant cet ouvrage, aux lectures dynamiques du cinéma contemporain qu'aurait pu nous offrir un Adorno encore vivant. ▲