

Université de Montréal

Résistance et nouveauté

Une interprétation de la défense adornienne de Schönberg

par Maxime Fortin-Archambault

Département de Philosophie

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté

en vue de l'obtention du grade de Maîtrise

en Philosophie

option recherche

24 avril 2019

© Maxime Fortin-Archambault, 2019

Résumé

Ce mémoire s'enracine dans de l'idée dialectique selon laquelle les concepts esthétiques de nouveauté et de résistance sont les deux moments du processus plus général par lequel l'œuvre d'art s'autonomise des normes et exigences externes qui sévissent sur sa production et sa réception. Sur la base de cette idée, nous interrogeons la philosophie de la musique de Adorno. Nous examinons d'abord son travail contenu dans sa posthume *Théorie esthétique* pour exposer ce que sont, selon lui, une œuvre d'art en général, une œuvre autonome, et ces normes et exigences externes desquelles auxquelles l'œuvre autonome résiste. Nous plongeons ensuite dans les analyses et interprétations que le théoricien critique francfortois propose des musiques de Schönberg et de Stravinsky, notamment dans sa *Philosophie de la nouvelle musique*, pour y découvrir l'autre penchant de la dialectique qui occupe ce projet : la nouveauté esthétique et son lien avec ces normes et exigences extérieures en tant qu'elles en sont venues à se présenter comme naturelles et essentielles à l'œuvre d'art.

Mots-clés : Esthétique, Critique, Philosophie de la musique, Schönberg, Stravinsky, Adorno.

Abstract

This thesis takes its point of departure in the dialectical idea according to which aesthetic concepts such as “the new” and resistance are both moments of the more general process by which an artwork becomes autonomous from external norms and requirements. Based on this idea, we inquire into Adorno’s philosophy of music. We firstly look at his posthumous *Aesthetic theory* in order to expose what are, for him, the work of art in general, the one that is said to be autonomous, and those external norms and requirements to which the artwork resists. We then take a close look at Adorno’s analyses and interpretations of Schönberg and Stravinsky’s music, such as those contained in his *Philosophy of Modern Music*, to discover the second moment of the dialectic in which this project is interested : “the new” in his relationship with the external norms and requirements as they have come to present themselves as a part of nature, as something essential to the artworks.

Keywords: Aesthetic, Critique, Philosophy of Music, Schönberg, Stravinsky, Adorno.

Table des matières

Résumé.....	2
Abstract.....	3
Table des matières.....	4
Remerciements.....	6
1. Introduction.....	7
2. Résistance : la position sociale de l'art.....	14
2.1. Une « définition » de l'art.....	14
2.1.1. Un concept critique.....	14
2.1.2. Le caractère double de l'art.....	17
2.2. L'industrie culturelle.....	19
2.2.1. La production des marchandises culturelles.....	20
2.2.2. La relation entre les individus et les marchandises culturelles.....	23
2.3. L'autonomisation comme résistance à l'hétéronomie.....	28
2.3.1. L'art engagé et <i>l'art pour l'art</i>	30
2.3.2. L'aporie de l'art autonome.....	34
3. Nouveauté : entre nature et histoire.....	40
3.1. La dialectique de l'histoire de la nature.....	40

3.2.	Nature sonore et histoire compositionnelle.....	45
3.2.1.	Werkmeister, Bach et la naturalisation du matériau sonore	46
3.2.2.	Le regard saturnien de Beethoven.....	51
3.3.	Qu'y a-t-il de nouveau dans la Nouvelle musique ?	58
3.3.1.	Igor Stravinsky.....	60
3.3.2.	Arnold Schönberg	71
4.	Conclusion	81
5.	Bibliographie.....	91

Remerciements

Mes premiers remerciements vont à la *Spuk*, sur laquelle le soleil ne se couche véritablement jamais, pour le support et les parties de ping-pong verbal. Merci au GROS pour le *crash course* en recherche. À Iain pour l'amitié et la direction. À Gab et Karl pour les lectures et l'écoute. À Firmin pour les pastas, l'hummus et le gros fun. À Nico pour les maths, la logique et les mardis soir. À Will pour les idées et les discussions. À Sam et Thierry pour les bonnes questions. Aux Duss-Holstein pour l'enthousiasme et à Rémi pour le son. Merci à ma mère et à mes sœurs pour les encouragements et tout ce qui d'elles est inconditionnel. Merci, finalement, à Jeanne pour la présence, la patience et la rigueur, pour les rires et pour le grand amour.

1. Introduction

Quiconque aborde la production intellectuelle de Theodor W. Adorno au sujet de la musique se frappe à maintes difficultés. Déjà, l'ampleur de son érudition musicale — tant théorique que concernant son histoire — est impressionnante. On le sait ancien étudiant d'Alban Berg¹, lui-même l'un des protégés d'Arnold Schönberg et membre de la seconde école de Vienne. Il a également étudié, toute sa vie durant, auprès d'Eduard Steuermann, pianiste et interprète d'office des compositions de la seconde école de Vienne². À l'image de la musique de Schönberg qui, plus « elle donne aux auditeurs, moins elle est complaisante à leur égard³ », Adorno respecte son lecteur « en ne lui faisant aucune concession⁴ ». À lui de faire preuve de cette « participation active et concentrée⁵ » exigée de tels objets.

Sa manière de traiter les œuvres d'art (ici musicales) et d'exposer ses analyses comprend elle aussi son ensemble de défis. Une grande part de ceux-ci est redevable de la distance qui sépare une certaine façon académique d'argumenter et celle qu'Adorno a choisi de lui opposer. C'est que « la profession n'accepte de considérer comme philosophique que ce qui revêt la dignité de l'universel, du permanent, et elle ne veut s'occuper des œuvres particulières de l'esprit que dans la mesure où on peut y voir un exemple des catégories universelles⁶ ». Mais aux yeux

¹ « Après ses six mois d'apprentissage à Vienne, Adorno avait pris l'habitude de s'adresser au compositeur en l'appelant "Cher monsieur et maître" », dans Stefan Müller-Doohm, *Adorno, une biographie*, trad. par Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, 2004 (2003), p. 87.

² Müller-Doohm, *Adorno, une biographie*, voir p. 87

³ Theodor W. Adorno, « Arnold Schönberg », in *Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Payot & Rivages, 2010 (1952), p. 184.

⁴ Adorno, « Arnold Schönberg », p. 191.

⁵ Adorno, « Arnold Schönberg », p. 184.

⁶ Theodor W. Adorno, « L'essai comme forme », in *Notes sur la littérature*, Paris, Champs essais, 1984 (1958), p. 6.

du Francfortois, cette subsomption du particulier sous le général et le permanent est l'un des gestes compulsifs de la pensée en laquelle les sociétés occidentales ont tant confiance, malgré qu'elle soit impliquée dans la reconduction des divers paradoxes qui déterminent l'existence des individus dans ces sociétés : « la terre, entièrement "éclairée" [par la Raison], resplendit sous le signe des calamités triomphant partout⁷ ». C'est cette idée qu'il nomme, avec Max Horkheimer, la « fongibilité universelle⁸ », selon laquelle tout sans exception est fongible, unifiable et totalisable grâce à la pensée universalisante et son fantasme du « système dont tout peut être déduit⁹ ».

Le problème, c'est qu'il y a du reste. En se donnant la possibilité de tout déduire, le système de la Raison oublie, ou s'aveugle quant à « ce à quoi il n'atteint pas, ce qu'exclut son mécanisme d'abstraction, ce qui n'est pas déjà un exemplaire du concept¹⁰ ». Tout unifier sous un système, c'est abstraire de ce Tout les soi-disant quantités négligeables, ce qui relève de davantage qu'un seul aspect des phénomènes, et du même coup donner au Tout l'apparence de la fixité et de l'éternité. En 1844, par exemple, Marx relevait qu'un « ouvrier devient d'autant plus pauvre qu'il produit plus de richesses¹¹ ». Pour lui, se vendre à titre de marchandise s'avère tout autant nécessaire que le lien entre son travail et sa perte de « réalité jusqu'à en mourir de faim¹² ». La loi universelle de l'échange présumé équitable, sous laquelle se range la relation sociale nommée « salaire » qu'entretient l'ouvrier avec son patron bourgeois, camoufle que cette

⁷ Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, « Le concept d'"Aufklärung" », in *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974, p. 21.

⁸ Adorno et Horkheimer, « Le concept d'"Aufklärung" », p. 28.

⁹ Adorno et Horkheimer, « Le concept d'"Aufklärung" », p. 25.

¹⁰ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, Paris, Payot & Rivages, 1992, p. 15.

¹¹ Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, Paris, GF-Flammarion, 1996, p. 108.

¹² Marx, *Manuscrits de 1844*, p. 109.

équité n'est que présumée et se présente sous le vernis de la nature et de la permanence. L'ouvrier, cependant, n'est pas que marchandise productrice de marchandises à rabais échangée contre un salaire, mais également un être humain aux prises avec des besoins et des envies d'être humain. Or, ce surplus qu'incarne l'ouvrier infirme l'universalité et l'équité présumées de l'échange marchand, tout comme son apparente naturalité. Nous le verrons, ceci est également le cas pour les œuvres d'art. Leur abstraction par le système de la Raison les condamne à n'être considérées qu'à titre de marchandises, fongibles sous le chiffre de leur valeur d'échange — ce qu'elles sont sans conteste, bien entendu, mais pas seulement. Elles peuvent également être critiquées des manières automatiques et dites naturelles de produire et de faire l'expérience de l'art.

La philosophie d'Adorno se comprend dès lors comme la tentative « d'avancer au lieu du principe de l'unité et de la toute-puissance du concept souverain, l'idée de ce qui échapperait à l'emprise d'une telle unité¹³ ». Elle s'inquiète de ces restes qu'il nomme le non-identique. Elle est une pensée de l'antisystème, du modèle et du fragment, mais aussi de l'histoire et de la nouveauté. C'est ce que signale son *primat de l'objet* vers lequel « se dirige à tâtons » sa « critique développée contre l'identité¹⁴ » de tous les particuliers subsumés sous le concept universel et éternel. Ce primat est l'occasion de donner une voix au non-identique, à ce qui ne se laisse pas réduire aux catégories universelles et qui brise avec l'apparence qu'elles vont de soi — tout comme Marx l'a fait en annonçant la « dissolution de l'ordre social actuel¹⁵ » qui privait de réalité la classe ouvrière.

¹³ Adorno, *Dialectique négative*, p. 8.

¹⁴ Adorno, *Dialectique négative*, p. 146.

¹⁵ Karl Marx, *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel*, Paris, Éditions Allia, 1998, p. 38.

Dans le présent contexte, ce non-identique se retrouvera au sein des objets qu'Adorno nomme œuvres d'art autonomes et qui, étant donnée leur constitution propre, exigent une approche à chaque fois particulière. Ces œuvres sont en effet « des champs de forces, où s'expose le conflit entre la norme prescrite et la voix que ces œuvres cherchent à faire entendre¹⁶ », entre l'universel et l'éternel d'une part, et le particulier de l'autre¹⁷. Nous avons mentionné, et verrons en détail, que les œuvres d'art à l'époque d'Adorno (comme à la nôtre) sont aux prises avec une norme qui leur est prescrite de l'extérieur par l'industrie culturelle : la loi du profit qui exige que les œuvres d'art soient ainsi, et pas autrement. Or, en tant que la relation des œuvres à cette norme n'est pas de l'ordre d'une simple assimilation, qui veut les interpréter doit « regarder en face les problèmes et les antagonismes impermutables de chaque création en particulier, et là-dessus ne le renseignent aucune théorie générale et aucune histoire¹⁸ » de l'art.

Cette approche des œuvres d'art, Adorno l'appelle la critique immanente. Ainsi,

[critiquer] de façon immanente les œuvres de l'esprit, cela veut dire comprendre dans l'analyse de leur forme et de leur sens la contradiction entre leur idée objective et cette prétention [à l'atteindre], et désigner ce que les œuvres elles-mêmes disent de l'état du monde à travers leur consistance et leur inconsistance¹⁹.

¹⁶ Theodor W. Adorno, « Sans Paradigme », in *L'art et les arts*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002 (1960), p. 30.

¹⁷ Peut-être ceci suffira-t-il à réfuter l'idée selon laquelle l'intérêt adornien pour l'œuvre d'art autonome serait de l'ordre d'un subjectivisme psychologique, ou d'un « refuge narcissique », comme l'exprime Donald B. Kupsit, dans Donald B. Kupsit, « Critical Notes on Adorno's Sociology of Music and Art », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33, no. 3 (1975) : pp. 321, 322, 324 et 326.

¹⁸ Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. par Hans Hildenbrad et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962 (1958), p. 18.

¹⁹ Theodor W. Adorno, « Critique de la culture et société », in *Prismes*, Paris, Payot, 2010, p. 27.

La critique immanente des œuvres, autrement dit, confronte « ce qu'elles sont avec leur concept²⁰ » afin de déterminer si elles sont à sa hauteur. En effet, les forces que contiennent les œuvres ne s'accordent pas toutes les unes avec les autres. Certaines tirent l'objet dans une direction plutôt qu'une autre, certaines s'annulent ou encore se contredisent : elles produisent des problèmes qui exigent réflexion et pour lesquels aucun critère préalable n'est disponible, sans quoi on assimilerait simplement ce que l'objet a de non-identique aux catégories universelles et permanentes. Au contraire, chaque configuration de ces forces, chaque objet fournit son propre critère en fonction de ce qu'il tente de dire, de son concept, de son idée objective. Ces problèmes ou antagonismes, les œuvres les présentent parfois avec cohérence, parfois sans. Et lorsque la critique immanente « rencontre des insuffisances, elle ne s'empresse pas de les mettre au compte de l'individu et de sa psychologie, simples masques de l'échec, mais cherche à les déduire de ce qu'il y a d'inconciliable dans les éléments de l'objet²¹ ».

C'est avec ces présupposés méthodologiques en tête qu'il faut aborder le travail d'Adorno sur des figures de l'histoire de la musique occidentale comme Arnold Schönberg et Igor Stravinsky, travail que le présent mémoire prendra pour objet. C'est que ces présupposés préviennent la réduction de son travail sur la musique à une simple analyse musicale, ou à une musicologie scolaire. En effet, la musicologie « as a scientific discipline is what Adorno challenges²² ». C'est donc plutôt dans l'esprit d'une philosophie antisystématique et

²⁰ Adorno, « L'essai comme forme », p. 23.

²¹ Adorno, « Critique de la culture et société », p.27.

²² Ronald Weitzman, « An Introduction to Adorno's Music and Social Criticism », *Music & Letters* 52, no. 3 (1971): p. 290.

fragmentaire de la musique que nous parcourrons les divers textes du Francfortois en quête d'une interprétation de la défense adornienne de Schönberg.

Cette interprétation se fondera sur une relation conceptuelle qui nous semble structurante de l'approche esthétique de Adorno en général : celle entre la résistance et la nouveauté. En effet, nous verrons que l'œuvre d'art autonome *résiste* de diverses manières aux catégories universelles qui vont de soi, aux normes qui lui sont prescrites — du canon esthétique auquel elle a jadis dû se conformer à l'exigence de jouer le jeu du profit sur le marché des objets culturels. Résistance se révélera ainsi le nom de la relation qu'entretient l'œuvre d'art spécifiquement autonome avec ces normes issues du contexte social de sa production. Le premier chapitre plongera dans cet enjeu de la pensée esthétique adornienne pour tenter de faire ressortir les diverses tensions qui structurent la relation qu'entretiennent société et art, de même que celles comprises à même le concept d'art et sa relation avec son histoire. Par ailleurs, nous découvrirons que la conception adornienne de la nouveauté est étroitement liée avec cet « aller de soi » des normes (sociales et/ou esthétiques), avec leur caractère *naturel*. En effet, un objet dit nouveau en est un qui révèle que ce caractère n'est naturel qu'en apparence, qu'il est en fait *seconde nature*, ou encore : *histoire*. C'est de cette idée que partira le second chapitre pour examiner ce qu'Adorno désigne comme la contradiction dans la musique (occidentale) depuis Bach²³, et les réponses respectives de Stravinsky et Schönberg à cette contradiction.

Cela dit, notre pari sera le suivant : résistance et nouveauté sont reliées de manière dialectique. D'un côté, en effet, la résistance aux normes imposées de l'extérieur aux objets d'art

²³ Theodor W. Adorno, « Toward an Understanding of Schönberg », in *Essays on Music*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 2002 (1955), voir p. 633.

se révélera pour eux l'occasion de produire de l'inouï, du nouveau. De l'autre, comme le révélera le cas de Schönberg, produire de la nouveauté aura pour conséquence d'offrir à ces normes de la résistance, et ce, au prix d'un isolement quasi total des œuvres d'art. Notre espoir est qu'à terme de ces deux chapitres, l'intrication de ces deux concepts apparaîtra clairement, et qu'elle permettra de saisir la fragilité essentielle qu'Adorno diagnostique à toute œuvre d'art autonome et nouvelle, de voir le fil de fer tendu entre vérité et idéologie sur lequel elle arrive, le temps d'un éclair, à se tenir en équilibre.

2. Résistance : la position sociale de l'art

2.1. Une « définition » de l'art

2.1.1. Un concept critique

« La définition de ce qu'est l'art est toujours donnée à l'avance par ce qu'il fut autrefois, mais n'est légitimée que par ce qu'il est devenu, ouvert à ce qu'il veut être et pourra bien devenir¹ », affirme Adorno dans sa *Théorie esthétique*. Suivant cette définition à l'étrange apparence, l'art est un phénomène intrinsèquement historique. Il entretient une relation irréductible avec son passé qui est dès lors constitutive de son actualité. Une œuvre particulière est en effet précédée par une pléthore d'autres œuvres dont l'interprétation lui fournit une distinction : celle qui sépare les objets qui sont des œuvres d'art de ceux qui n'en sont pas. Cette distinction repose, par exemple, sur les techniques et thèmes propres aux différents domaines de l'art, sur différentes propositions formelles et divers contenus. La tradition qui la précède est donc, pour l'œuvre particulière, l'occasion de revendiquer son appartenance au concept d'art, d'exprimer ce qui la distingue des objets qui ne sont pas des œuvres d'art.

Cependant, cette revendication d'appartenance au concept d'art n'est pas faite de telle sorte que l'œuvre particulière se conforme strictement à son passé, à la tradition. Ledit concept, suivant la phrase adornienne, est rendu légitime, opérant, ou effectif, par ce qu'il est devenu.

¹Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 2011, p. 17.

Mais cet « être-devenu de l'art renvoie son concept à ce qu'il ne contient pas² », à ce qui lui est extérieur. Autant dire que la distinction entre l'objet d'art et le reste n'est valable que pour autant qu'elle se permet d'être questionnée par ce qu'elle laisse hors des frontières du concept d'art. Certaines œuvres incarnent une telle question en se positionnant de manière polémique à l'égard de cette distinction : elles revendiquent leur participation au concept d'art tout en outrepassant ses frontières. Elles relèvent un problème, une insuffisance à même la définition de l'art fourni par son passé, c'est-à-dire que celles-ci les excluent *a priori* du domaine de l'art, et du même coup retracent les frontières de son concept, exigeant de l'interprète qu'il se remette au travail. « L'art est [donc] essentiellement constitué de définitions contredisant le caractère définitif de son concept établi par la philosophie de l'art³ ».

La relation qui unit une œuvre particulière à son passé est ainsi essentiellement critique et dialectique : elle opère sa négation déterminée, elle le sursume. Or cette sursomption qui légitime le concept d'art que l'on tient de la tradition reste en outre ouverte au devenir de l'art. C'est qu'en niant la définition préalable du concept d'art, ces œuvres critiques débloquent une série de possibilités de techniques, de thèmes, de propositions formelles et de contenus qui, eux aussi, exigeront du concept qu'il soit nié à nouveau.

Ainsi le pur concept d'art ne constituerait pas la sphère d'un domaine assuré une fois pour toutes, mais ne s'élaborerait à chaque fois dans un équilibre momentané et fragile [...] Toute œuvre d'art est un moment ; celle qui est réussie est un équilibre, une stabilisation momentanée du processus tel qu'il se manifeste au regard attentif. Si les œuvres d'art sont des réponses à leur propre question, elles deviennent elles-mêmes, à plus forte raison, des questions⁴.

² Adorno, *Théorie esthétique*, p. 17.

³ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 23.

⁴ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 22.

Aucune bonne raison ne nous permet de nous imaginer que le tour est joué une fois pour toutes après qu'une œuvre critique ait réussi à redéfinir le concept d'art, que plus rien ne soit à faire. Au contraire, la nouvelle distinction entre les objets qui sont des œuvres d'art et ceux qui n'en sont pas contiendra, elle aussi, des problèmes, des questions, des insuffisances : les relever et leur répondre est la tâche des œuvres à venir, de ce que l'art pourra bien devenir.

Le travail esthétique d'Adorno s'intéresse à plusieurs de ces œuvres critiques, qu'il nomme aussi œuvres réussies, ou autonomes. À ce titre, la *Guernica* de Picasso peut nous servir d'exemple. Elle est bel et bien un objet d'art qui entretient des liens avec son passé : ce n'est notamment pas la première toile à prendre pour thème la guerre. Or elle représente ce thème à l'aide de techniques qui vont à l'encontre de beaucoup de paramètres qui, à l'époque, étaient désignés comme ceux qu'une œuvre d'art picturale se doit de respecter : elle demeure représentative — et non abstraite — mais fait preuve d'une « rigoureuse incompatibilité avec le réalisme prescrit⁵ » que l'on constate autant dans la perspective aplatie que dans les visages déformés, voire défigurés. Plus généralement, *Guernica* renvoie l'art pictural à ce qu'il ne contenait pas jadis, soit un ensemble de possibilités techniques qui feront l'apanage du mouvement cubiste. Or ce sont là les possibilités techniques qui répondent à l'insuffisance que cette toile relève : la technique réaliste ne lui permet pas de présenter l'atrocité de la guerre qui l'occupe. Grâce à sa « construction inhumaine, [elle acquiert] cette expression qui accuse son caractère de protestation sociale en excluant l'ambiguïté qui s'attache à toute approche contemplative⁶ » de la réalité. Impensable sans la longue histoire qui la précède, *Guernica* n'est

⁵ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 328.

⁶ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 328.

cependant un objet d'art plutôt qu'un simple objet banal parce qu'elle contredit ce qui était attendu d'elle pour exprimer ce qu'elle a à exprimer. « Incontestablement, les œuvres d'art ne sont [...] devenues telles qu'en niant leur origine⁷ » qui nuisait à leur développement immanent, à leur expression propre.

2.1.2. Le caractère double de l'art

Cette tension entre l'œuvre d'art particulière et la loi de son mouvement d'une part, et le concept d'art distinguant les œuvres des objets banaux d'autre part, représente l'un des deux versants de ce qu'Adorno appelle le caractère double de l'art :

Le double caractère de l'art comme élément qui se distingue de la réalité empirique et en même temps du contexte de son efficacité sociale, qui se distingue de la réalité empirique et de l'effet social tout en en faisant partie, apparaît immédiatement dans les phénomènes esthétiques. Ceux-ci sont les deux : esthétiques et *faits sociaux*.⁸

Les redéfinitions de son concept ont autrement dit à voir aussi bien avec les pratiques proprement esthétiques que les transformations de ses rapports avec la société ; « aussi bien [avec] l'évolution intra-technique que la position de l'art au sein d'une progressive sécularisation⁹ ». Si, donc, une œuvre d'art comme *Guernica* nie les manières de faire de l'art jusqu'à son époque, si elle est critique du contexte esthétique qui est le sien, elle l'est aussi de la société. C'est qu'en effet, « dans [son] matériau, il y a de l'histoire qui s'est sédimentée¹⁰ ». Et cette histoire, elle est autant celle de la mise en relation des éléments esthétiques d'un type

⁷ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 18.

⁸ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 348.

⁹ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 18.

¹⁰ Adorno, « Sans Paradigme », p. 38.

d'art (les couleurs en peinture, les sons en musique, les mots en poésie) que celle des négociations du rapport entre l'art et la société, qui n'a cessé de se transformer.

Pensons au théâtre et à la poésie autour desquels s'organisait la vie civile en Grèce antique, ou encore à l'art religieux, des œuvres picturales symbolisant des scènes de la Bible aux chants choraux pour la messe. Ces deux exemples d'époques différentes montrent, en dernière analyse, que l'art revêtait autrefois un rôle actif et participatif à l'organisation sociale grâce à une certaine fonction que Walter Benjamin appelait rituelle ou culturelle¹¹. La part esthétique des œuvres d'art était, pour ainsi dire, directement impliquée dans leur socialité. Mais, ceci n'est vrai que pour l'époque qui précède l'émancipation du sujet bourgeois. Avant celle-ci, « l'art était incontestablement, et dans un certain sens, plus directement quelque chose de social qu'il ne le fut par la suite¹² ». Ce qu'il gagne à travers la reconfiguration bourgeoise de la société, c'est une renégociation de son rapport à celle-ci. Son double caractère se transforme pour permettre à sa part esthétique de se distinguer de son implication directe dans l'organisation sociale et revendiquer une certaine *autonomie esthétique*.

Provisoirement, le concept d'autonomie esthétique comprend cet être-devenu spécifique de l'art qui s'est extirpé d'une participation stricte à l'organisation sociale pour se construire sur la base de ce que nous avons appelé la « loi de son mouvement¹³ ». Il conviendrait donc mieux de parler de l'autonomie artistique comme d'une *autonomisation* de la définition que l'histoire sociale et esthétique lui a donnée, qui passe par la distinction entre l'actuel et le désuet dans le

¹¹ Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in *Œuvres, III*, Paris, Gallimard, 2000, voir p. 280.

¹² Adorno, *Théorie esthétique*, p. 311.

¹³ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 18.

matériau. Voilà qui explique que pour chaque nouvelle œuvre d'art, cette tâche soit à refaire. L'autonomie artistique n'est jamais gagnée, elle doit à chaque fois se réaliser. Mais qu'en est-il des objets qui échoueraient à la dure tâche d'ainsi s'autonomiser ? Et ceux qui y arrivent sont-ils complètement autonomes de la société ? Comprendre le concept adornien d'autonomie esthétique exige de le confronter à son opposé : l'art *hétéronome*. Son visage principal, à l'époque de Adorno comme aujourd'hui, est celui de la production industrielle des objets d'art (*Kulturindustrie*).

2.2. L'industrie culturelle

Le concept d'industrie culturelle mérite d'emblée une précision. Il peut être compris sous au moins deux aspects. En allemand, le mot *Kultur* signifie à la fois ce que l'on entend en français par culture — disons, le contexte très concret et ponctuel de production et de diffusion des objets d'art et de divertissement — et à la fois la civilisation. Ce second sens, plus général, englobe par exemple des manières d'organiser les rapports sociaux, de parler, de réfléchir et de faire qui sont potentiellement durables et, donc, desquelles il est possible d'hériter. Ainsi parle-t-on des grandes civilisations en référant à la Grèce ou à l'Égypte antiques auxquelles nous avons accès grâce à leurs artefacts, par exemple. L'analyse du mode de production et de diffusion des objets à l'ère de l'industrie culturelle que proposent Adorno et Horkheimer dans *Dialectique de la raison* utilise les deux sens du terme. On doit donc comprendre cette industrie à la fois comme l'organe social restreint, producteur et diffuseur de ces biens culturels et comme la logique générale de production et de diffusion d'idées et de comportements qui font l'esprit (*Geist*) de notre temps.

2.2.1. La production des marchandises culturelles

Cet esprit a ceci de particulier historiquement que sa manière de produire les biens culturels « confère à tout un air de ressemblance. Le film, la radio et les magazines constituent un système. Chaque secteur est uniformisé et tous les sont les uns par rapport aux autres¹⁴ ». Cette standardisation des objets culturels s'explique par le fait que l'industrie culturelle produit, comme toute autre industrie, de la *marchandise*. « L'ensemble de la vie musicale contemporaine [, par exemple,] est dominé par la forme de la marchandise¹⁵ ». Cette forme est celle qui décrit la manière capitaliste d'organiser la production de tout objet « qui satisfait, grâce à ses qualités propres, des besoins humains d'une espèce quelconque¹⁶ ». La marchandise a en effet ce que la pensée marxienne nomme une valeur d'usage : elle est utile, elle sert à combler un besoin. Or, dans le contexte de l'économie capitaliste, cette valeur est couplée d'une seconde : la valeur d'échange qui, elle, est réglée par la quantité de travail requise pour produire une marchandise particulière. Mais une confusion sociale quant à l'origine de cette valeur d'échange la rend énigmatique. Elle acquiert un caractère fétiche dont Karl Marx propose la description suivante : « elle renvoie aux hommes l'image des caractères sociaux de leur propre travail comme des caractères objectifs des produits du travail eux-mêmes, comme des qualités sociales que ces choses posséderaient par nature¹⁷ ». Pour les individus dont le travail produit des marchandises, celles-ci apparaissent comme détenant en leur essence ce qui appartient plutôt à leur ouvrage.

¹⁴ Adorno et Horkheimer, « La production industrielle de biens culturels », p. 129.

¹⁵ Theodor W. Adorno, *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, Paris, Allia, 2016 (1938-56), p. 27.

¹⁶ Karl Marx, *Le Capital*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p. 39.

¹⁷ Marx, *Le Capital*, p. 82.

La valeur d'échange semble ainsi être le propre de la marchandise. Dit autrement, la marchandise se présente comme par nature faite pour être échangée bien que sa valeur dans l'échange provienne du travail humain. Pour le détenteur du capital investi dans la production des marchandises, cependant, c'est l'occasion de faire du profit. Armé de son capital, cet individu peut se procurer des marchandises (par l'achat ou la production), puis les revendre plus cher que ce qu'il lui en a coûté pour les obtenir¹⁸.

C'est en tant que marchandise, avons-nous dit, que les objets d'art sont standardisés. « Le film et la radio [, par exemple,] n'ont plus besoin de se faire passer pour de l'art. Ils ne sont plus que *business* : c'est là leur vérité et leur idéologie qu'ils utilisent pour légitimer la camelote qu'ils produisent délibérément¹⁹ ». Or ce business, à travers ses technologies et techniques productives propres, sacrifie « tout ce qui faisait la différence entre la logique de l'œuvre et celle du système social²⁰ ». Lorsqu'industrialisée, la production de biens culturels ne peut en effet plus se distinguer de la production de marchandises en général. L'art se voit ainsi dénué de la possibilité d'être produit sur la base de ce que l'on a appelé plus tôt « la loi de son mouvement » pour être assujéti à la loi sociale générale de l'échange en vue du profit du capital.

Ceci se constate notamment à travers « le style de l'industrie culturelle²¹ » qui s'avère n'être que la négation du style en général. Subordonnée à la logique marchande, la production culturelle abolit la possibilité d'un style substantiel qu'Adorno définit comme la « réconciliation

¹⁸ Marx, *Le Capital*, voir Chapitre IV Transformation de l'argent en capital, section 1. La formule générale du capital, pp. 165-175.

¹⁹ Adorno et Horkheimer, « La production industrielle de biens culturels », p. 130.

²⁰ Adorno et Horkheimer, « La production industrielle de biens culturels », p. 130.

²¹ Adorno et Horkheimer, « La production industrielle de biens culturels », p. 138.

du général et du particulier, de la règle et des exigences spécifiques de l'objet²² ». Ce style substantiel serait ainsi caractéristique d'un objet qui produirait sa règle (qu'elle soit partagée par différents objets ou non) à partir de la dynamique interne à son matériau — disons-le, un objet d'art autonome. Dans cette mesure, le style est un concept qui convient à l'objet particulier en tant qu'il produit de lui-même la loi de son mouvement, et non à une classe d'objets qui répondent à un même critère. La forme marchandise abolit pour sa part toute tension entre ces deux opposés : la règle générale de l'échangeabilité en vue du profit est immédiatement l'exigence spécifique de l'objet culturel particulier. C'est là la signification de la standardisation des objets d'art et de leur production en série : « les extrêmes qui se touchent sont devenus tristement identiques, le général peut remplacer le particulier et vice versa²³ ». Malgré qu'ils apparaissent comme « différenciés automatiquement, [ils] sont finalement toujours les mêmes²⁴ ».

C'est même sur la base de cette loi de l'échangeabilité que sont défendus et justifiés les objets culturels produits par l'industrie. « Le critère universel de [leur] valeur réside dans la dose de tape-à-l'œil, d'investissements dont on fait étalage²⁵ ». Les films, séries, documentaires, chansons radiodiffusées, et que sais-je encore, sont donc produits, reproduits et diffusés en fonction de la facilité à laquelle ils se laissent vendre, du point auquel ils se prêtent au jeu de l'échange marchand. Il s'ensuit que, comme le critère des œuvres est leur échangeabilité, que la production même de ces objets dépend d'à quel point ils seront échangeables, « tel est le contenu

²² Adorno et Horkheimer, « La production industrielle de biens culturels », p. 138.

²³ Adorno et Horkheimer, « La production industrielle de biens culturels », p. 139.

²⁴ Adorno et Horkheimer, « La production industrielle de biens culturels », p. 132.

²⁵ Adorno et Horkheimer, « La production industrielle de biens culturels », p. 133.

réel de tous les films [, séries, etc.], quelle que soit l'intrigue choisie par la direction de la production²⁶ ». L'industrie culturelle en est donc une de la production d'objets sur la base d'un critère qui leur est hétéronome, qui réduit l'être-devenu de l'art au devenir du processus de production. Une œuvre dont le contenu ne serait au contraire pas le capital ne serait simplement pas produite par l'industrie, ou du moins s'inscrirait en porte-à-faux avec elle.

2.2.2. La relation entre les individus et les marchandises culturelles

Selon Adorno, la contribution de l'individu nécessaire pour qu'il interprète son expérience de tels objets d'art hétéronomes est nulle. Leur réception semble en effet pouvoir se passer de tout travail réflexif critique, à la différence de la relation des individus aux œuvres d'art réussies qui, elles, exigent du travail d'interprétation. Au sujet de cette expérience qu'il faut interpréter, Adorno et Horkheimer soulignent, à titre d'exemple, que le

formalisme kantien attendait encore une contribution de l'individu à qui l'on avait appris à prendre les concepts fondamentaux pour référence aux multiples expériences des sens ; mais l'industrie a privé l'individu de sa fonction. Le premier service que l'industrie apporte au client est de tout schématiser pour lui²⁷.

Les biens culturels sont construits pour être immédiatement compréhensibles ; pour éviter que les individus n'entrent en relation critique avec leur expérience, qu'ils ne se questionnent.

²⁶ Adorno et Horkheimer, « La production industrielle de biens culturels », p. 133.

²⁷ Adorno et Horkheimer, « La production industrielle de biens culturels », p. 133.

Les attaques d'Adorno à l'égard des « critiques de la culture » prennent ici tout leur sens : ceux-ci feignent détenir la carte qui permettrait de s'orienter dans ce monde par ailleurs rendu intégralement identique par l'industrie et guident « le public sur le marché des produits de l'esprit²⁸ ». Ces « agents du commerce » sont solidaires de cette manière standardisée de produire les objets d'art. Ils participent à structurer la réception des œuvres marchandises. À travers ces agents, intermédiaires entre les producteurs et le public, l'industrie culturelle assure ainsi sa reproduction telle quelle. Elle détruit « ce qui en elle dépasse l'immanence totale dans la société existante et ne laissent subsister que ce qui y remplit une fonction univoque²⁹ » : être échangé. Leur contribution à la sphère de la réception des biens culturels se constate par exemple dans les étiquettes que l'on attribue aux différents genres et sous-genres d'objets culturels – *Alternative metal, Black metal, Crust punk* etc. Celles-ci ne sont rien d'autre que l'illusion de la différence des produits et l'occasion pour les critiques d'indiquer le Nord au public. Ceci facilite la consommation des biens culturels puisque tout le travail est déjà fait. L'individu n'a qu'à les ingérer passivement, sans que son attention ne soit requise. « La musique jouée au café-concert ou, comme en Amérique, transmise par téléphone aux clients des restaurants [, par exemple,] a besoin de l'inattention de l'auditeur pour remplir sa fonction³⁰ ».

C'est là le signe « d'une régression de l'écoute³¹ » en musique, ou plus généralement d'une privation de l'« expérience de l'objet³² ». Le public se voit refusée la possibilité de percevoir l'indifférenciation entre la marchandise culturelle particulière et le diktat général de

²⁸ Adorno, « Critique de la culture et société », p. 8.

²⁹ Adorno, « Critique de la culture et société », p. 17.

³⁰ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 348.

³¹ Adorno, *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, p. 48.

³² Adorno, « Critique de la culture et société », p. 29.

l'échange puisque l'industrie culturelle ne nécessite ni n'offre l'occasion de s'exercer à cette tâche. Comme ses objets ne posent pas de problème, ou de question qui mériteraient d'être examinés, l'individu pas plus appris à reconnaître qu'une question lui est posée qu'à lui répondre. Il est au contraire sans relâche assailli par des objets « désespérément semblables les uns aux autres, à l'exception de quelques détails³³ ». Incapable d'être « appréciées » autrement que par l'inattention, de telles œuvres ne peuvent que se plier aux règles du jeu.

L'industrie culturelle est donc, à proprement parler, l'industrie du divertissement des masses. Elle « exerce son pouvoir sur les consommateurs par l'intermédiaire de l'amusement³⁴ », pouvoir qui lui permet de « marquer les sens des hommes de leur sortie de l'usine, le soir, jusqu'à leur arrivée à l'horloge de pointage, le lendemain matin, du sceau du travail à la chaîne qu'ils doivent assurer eux-mêmes durant la journée³⁵ ». En effet, et c'est là l'un des arguments les plus célèbres de l'École de Francfort, dans le contexte du capitalisme tardif,

l'amusement est le prolongement du travail. Il est recherché par celui qui veut échapper au processus du travail automatisé pour être de nouveau en mesure de l'affronter. Mais l'automatisation a pris en même temps un tel pouvoir sur l'homme durant son temps libre, et sur son bonheur, elle détermine si profondément la fabrication des produits servant au divertissement que cet homme ne peut plus appréhender autre chose que la copie, la reproduction du travail lui-même. Le prétendu contenu n'est plus qu'une façade défraîchie ; ce qui s'imprime dans l'esprit de l'homme, c'est la succession automatique d'opérations standardisées. Le seul moyen de se soustraire à ce qui se passe à l'usine et au bureau est de s'y adapter durant les heures de loisir.³⁶

³³ Adorno, *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, p. 54.

³⁴ Adorno et Horkheimer, « La production industrielle de biens culturels », p. 145.

³⁵ Adorno et Horkheimer, « La production industrielle de biens culturels », p. 140.

³⁶ Adorno et Horkheimer, « La production industrielle de biens culturels », pp. 145-146.

Les marchandises que produit l'industrie culturelle contribuent d'une part à rendre plus tolérables la journée de travail et la cadence à laquelle elle succède à la précédente, mais d'autre part à imprégner l'esprit des êtres humains de la seule image de la logique de l'échange capitaliste. Rien d'*autre* n'est toléré par l'industrie, que l'intégration du travail et de l'amusement alimentée par « l'hostilité — qui lui est inhérente — envers ce qui serait plus que lui³⁷ ». Comme l'exprime très clairement Erica Weitzman, « as elsewhere in Adorno's writings, 'fun' [l'amusement] is not even pleasure, but the simulacrum of pleasure, a temporary release which enables the enjoying subject to forget the forces of domination and unfreedom to which he or she is actually in thrall³⁸ ».

Autrement dit, le pouvoir de l'industrie culturelle sur les individus « vient de ce qu'elle s'identifie au besoin produit³⁹ » par leurs conditions d'existence qui exigent de pouvoir s'en échapper temporairement dans le loisir plaisant. Cette organisation des choses économico-sociales nécessite de bombarder le consommateur d'options pour combler ce besoin, ou ce qui revient au même, « de ne lui donner à aucun instant l'occasion de pressentir une possibilité de résister⁴⁰ ». Ces options, des marchandises, et donc des objets dotés de valeurs d'usage et d'échange, sont ce qui opère l'intégration du divertissement et du travail. C'est là l'explication adornienne de ce que Marx appelait leur caractère fétiche : « la pure valeur d'usage dont les marchandises culturelles doivent entretenir l'illusion dans notre société de part en part capitaliste est désormais remplacée par la pure valeur d'échange, qui, tout en restant elle-même,

³⁷ Adorno et Horkheimer, « La production industrielle de biens culturels », p. 145.

³⁸ Erica Weitzman, « No "Fun" : Aporias of Pleasure in Adorno's "Aesthetic Theory" », *The German Quarterly* 81, no. 2 (2008): p. 186.

³⁹ Adorno et Horkheimer, « La production industrielle de biens culturels », p. 145.

⁴⁰ Adorno et Horkheimer, « La production industrielle de biens culturels », p. 150.

assure spécieusement la fonction de la valeur d'usage⁴¹ ». Les marchandises comblent le besoin du loisir par le biais de leur échangeabilité, de leur complicité au maintien du système capitaliste. En simulant la répétition mécanique qui ponctue les gestes des travailleurs à l'ouvrage, elles s'assimilent directement au travail en le rendant possible à nouveau, de jour en jour. En retour, ce besoin du « consommateur devient l'alibi de l'industrie du divertissement⁴² », le principe sur la base duquel elle justifie sa production. Le succès d'une œuvre n'est donc pas issu de sa propre dynamique ou même de l'intention auctoriale. Plutôt, « il a été programmé à l'avance par la volonté des éditeurs, des magnats du cinéma parlant et des seigneurs de la radio⁴³ » qui choisissent quels objets produire et diffuser sur la base de l'efficacité à laquelle ils sont échangeables parce qu'identifiés aux besoins des consommateurs.

Ce portrait dépeint l'industrie culturelle comme le signe et l'agent de l'intégration systématique du monde en général, et pas seulement les objets d'art, à la logique de l'échange marchand. Produit par l'industrie culturelle, le monde est cerné par une clôture à laquelle on attribue « ce qui donne sens ». Comme à tout le reste, ceci dicte à l'art « une structure solide, qui lui donne le canon du juste et du faux⁴⁴ ». Répétons-le : ce canon, ce critère *hétéronome* de la production de l'art, est l'échange en vue du profit du capital. Est ainsi perdue de vue « que la qualité esthétique est le résultat de deux forces : de l'exigence spécifique de chaque configuration singulière et de l'unité extensive du style auquel elles appartiennent⁴⁵ ». Autrement dit, nous avons vu que ce qui fait d'un objet d'art une œuvre de qualité, digne

⁴¹ Adorno, *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, p. 30.

⁴² Adorno et Horkheimer, « La production industrielle de biens culturels », p. 167.

⁴³ Adorno, *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, pp. 22-23.

⁴⁴ Adorno, « Sans Paradigme », p. 27.

⁴⁵ Adorno, « Sans Paradigme », p. 30.

d'intérêt, c'est sa manière, à travers la loi de son mouvement, de faire travailler le concept d'art auquel elle se rapporte. Or l'industrie culturelle « confond les canaux du style, les voies frayées qu'on peut suivre sans trop d'effort, avec la chose même, c'est-à-dire la réalisation de son objectivité spécifique⁴⁶ », de sa logique propre. La conséquence, « c'est l'exclusion de toute nouveauté. La machine tourne sur place. Alors qu'elle est déjà arrivée au point de déterminer la consommation, elle écarte comme un risque inutile tout ce qui n'a pas encore été expérimenté⁴⁷ ». En bâillonnant l'élément de nouveauté que requiert le concept d'art, elle contrevient à sa « définition » qui implique essentiellement la redéfinition toujours possible du concept.

2.3. L'autonomisation comme résistance à l'hétéronomie

Malgré tout, les marchandises culturelles apparaissent comme « des figures autonomes, douées d'une vie propre⁴⁸ ». Une marchandise culturelle est bel et bien un objet déterminé par la loi du capital. Nous l'avons vu, « le social et l'économique interviennent directement dans la production artistique⁴⁹ », ce qui a pour effet de standardiser les objets d'art desquels on peut faire l'expérience. Mais ils ne laissent pas voir cette intervention. L'autonomie contrefaite qu'ils présentent — leur « cachet » ou leur « caractère original » — est redevable du mirage que crée la forme de la marchandise en apparaissant comme détenant en soi sa valeur d'échange, qui appartient plutôt à l'humain impliqué dans sa production. Elle est comme un masque qui

⁴⁶ Adorno, « Sans Paradigme », p. 30.

⁴⁷ Adorno et Horkheimer, « La production industrielle de biens culturels », p. 143.

⁴⁸ Marx, *Le Capital*, p. 83.

⁴⁹ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 317.

camoufle leur réel visage : ils sont imprégnés de la logique de l'échange marchand et la justifient. Conformément au caractère double de l'art, donc, l'art hétéronome est, lui aussi, les deux : autonome et *fait social*. Mais, l'illusion de l'autonomie cache qu'à titre de *fait social*, il collabore et se conforme à la réalité sociale existante.

Mais ne soyons pas dupes : il serait vain de revendiquer que les objets d'art *réellement* autonomes qu'ont produits Celan, Kafka, Beckett et Schönberg, par exemple, ne sont pas des marchandises culturelles. C'est, après tout, le « monde entier [qui] est contraint de passer dans le filtre de l'industrie culturelle⁵⁰ »... Cependant, leur caractère autonome ne peut pas être décrit comme celui des biens culturels puisqu'ils sont des exemples, croit Adorno, du processus d'autonomisation décrit plus tôt. C'est-à-dire que leur part esthétique ne consent pas à être réduite à une quelconque fonction sociale. Les œuvres de ces artistes, affirme l'auteur, *résistent* à l'hétéronomie, en l'occurrence la loi de l'échange marchand. À nouveau, exposer ce que signifie cette résistance exige de suivre le chemin que fraye Adorno entre deux types d'œuvres d'art qui tentent de résoudre le problème de leur relation à la société — relation qui, aujourd'hui, tend à les réduire au bien d'échange. C'est là un chemin sinueux puisque, malgré leurs intentions, l'art engagé et *l'art pour l'art*, échouent à barrer la route à leur marchandisation.

⁵⁰ Adorno et Horkheimer, « La production industrielle de biens culturels », p. 135.

2.3.1. L'art engagé et *l'art pour l'art*

On trouve, dans la critique célèbre que le Francfortois sert à son ami et collègue Benjamin au sujet de son texte sur la reproductibilité technique des œuvres d'art, un portrait de ce chemin sinueux. En 1939, celui-là écrivait :

Au temps d'Homère, l'humanité s'offrait en spectacle aux dieux de l'Olympe ; c'est à elle-même, aujourd'hui, qu'elle s'offre en spectacle. Elle s'est suffisamment aliénée à elle-même pour être capable de vivre sa propre destruction comme une jouissance esthétique de tout premier ordre. *Voilà l'esthétisation de la politique que pratique le fascisme. Le communisme y répond par la politisation de l'art.*⁵¹

Aujourd'hui bien connu et largement étudié⁵², son travail polémique à l'égard du fascisme de son époque lui a permis de relier avec son esthétisation de la politique les thèses sur l'autonomie artistique défendue par *l'art pour l'art*. Ce mouvement de la seconde moitié du XIXe siècle s'est élevé contre la conséquence de la progressive sécularisation des pratiques et objets artistiques : la marchandisation de l'art — culminant dans l'industrie culturelle. En réaction, il prétend que l'art n'appartient plus à la société, qu'il s'en est extirpée totalement et se positionne maintenant à l'extérieur de ses frontières, sans attache aucune. Cette autonomie, ce positionnement de l'œuvre d'art « à l'extérieur » de la société et de son histoire l'investirait du mystère de la création géniale, intemporelle, universelle, et exigerait que l'on s'y rapporte sur l'unique mode de la jouissance.

⁵¹ Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », p. 316.

⁵² Voir, par exemple, Jacques-Olivier Bégot, « L'antinomie de l'autonomie », *Archives de Philosophie* 80 (2017), George Markus, « Benjamin's Critique of Aesthetic Autonomy », in *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, Melbourne, re.press, 2009, ou encore Espen Hammer, *Adorno and the Political*, New York, Routledge, 2006, pp. 122-131.

Benjamin défend, contre cette idée d'une « œuvre pure se suffisant à elle-même⁵³ », une compréhension de l'art politisé très inspirée de celle réaliste communiste de Brecht⁵⁴. Selon celle-ci, l'art reproduit technologiquement offre la possibilité de freiner la dérive fascisante que Benjamin impute à l'autonomie artistique comme il la décrit. Un nouveau rapport au monde rendu possible par les « chocs » que le cinéma inflige aux masses, par exemple, ouvrirait « un champ d'action immense et que nous ne soupçonnions pas⁵⁵ ». Idem pour la photographie qui rendrait la réalité claire pour le spectateur⁵⁶, l'éveillant aux contradictions qui marquent son quotidien. C'est que ces nouvelles technologies sonnent véritablement le glas du caractère magique des œuvres⁵⁷ et les transforment en « pièces à conviction pour le procès de l'histoire⁵⁸ ». L'art, suivant cette théorie, ne peut plus être autonome : il doit contribuer, à titre de *fait social* influencé par les forces de production et de reproduction artistiques — et, plus largement, sociales — à l'avènement d'un monde meilleur, exempt de domination.

Or, dans les deux cas « the art work is potentially reduced to a means for achieving a political end⁵⁹ ». L'exemple du fascisme le montre bien au sujet de l'autonomie esthétique que défend *l'art pour l'art* : bien qu'elle prétende s'être extirpée de toute attache sociale, elle aurait permis d'ériger en œuvre d'art la violence dont l'organisation sociale fasciste était empreinte

⁵³ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 314.

⁵⁴ Voir Hammer, *Adorno and the Political*, voir p. 123, et Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, voir p. 171, 175 et 176.

⁵⁵ Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », p. 305.

⁵⁶ « Chez Atget les photographies commencent à devenir des pièces à conviction pour le procès de l'histoire. C'est en cela que réside leur secrète signification politique. Elles en appellent déjà à un regard déterminé. Elles ne se prêtent plus à une contemplation détachée. » dans Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », p. 286.

⁵⁷ Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », voir pp. 306-307.

⁵⁸ Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », p. 286.

⁵⁹ Hammer, *Adorno and the Political*, p. 127.

« by staging the social body as an organic, self-enclosed work of art »⁶⁰, « as manifested in works such as Marinetti's *Manifesto of Futurism*, or Jünger's theory of total *Mobilmachung* in *The Worker*⁶¹ ». Pour l'art engagé, cette subordination à un but politique se trouve dans sa tentative de produire une conscience sociale critique par le biais de la communication d'un message revendicateur à laquelle contribueraient les possibilités techniques de reproduction qui intéressent Benjamin. Bref, une chose unit les deux pôles structurants du texte de Benjamin : l'art revêt une *fonction sociale*, il sert à combler un besoin humain quelconque ; il a une valeur d'usage.

C'est ici qu'Adorno insère son levier critique : en ce qui concerne l'art à l'époque de sa production industrielle, qui dit valeur d'usage dit *en fait* valeur d'échange. En revêtant ainsi une fonction, l'art succombe à la logique totalisante de l'échange en vue du profit. Benjamin se méprend donc sur la réelle fonction de l'art engagé. Il s'aveugle aux possibilités répressives que recèlent le cinéma et la photographie en se méprenant sur la relation qui unit le spectateur à l'œuvre d'art. Celle-ci est surinvesti d'immédiateté, comme si le simple fait d'être assailli d'images ou de sons permettait l'éveil du spectateur plutôt, comme nous l'avons déjà vu, que de contribuer à son apprivoisement et à mater sa possible révolte contre la violence de son

⁶⁰ Hammer, *Adorno and the Political*, p. 127.

⁶¹ Hammer, *Adorno and the Political*, p. 123. Des œuvres de ce type, craint Benjamin, contribuent à « l'élaboration des faits dans un sens fasciste » (Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », pp. 270-271.) en usant les concepts esthétiques dérivés de l'autonomie de l'œuvre telle que comprise par l'art pour l'art – « créativité, empathie, intemporalité, re-création, participation, illusion, et jouissance » (Walter Benjamin, « Histoire littéraire et science de la littérature », in *Œuvre II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 278.) – pour décrire et justifier la guerre, par exemple. À propos de *Guerres et Guerriers*, l'ouvrage collectif que Jünger a dirigé, Benjamin pose en effet le diagnostic suivant : « Cette nouvelle théorie de la guerre, qui porte au front la marque de son origine la plus furieusement décadente, n'est rien d'autre qu'une transposition débridée des thèses de l'art pour l'art au domaine de la guerre » (Walter Benjamin, « Théories du fascisme allemand », in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 201.).

rythme de travail. Dans le contexte de l'industrie culturelle duquel l'art engagé n'a pas les moyens de s'extirper — il a renoncé à toute prétention à l'autonomie — la véritable fonction d'un bien culturel n'est pas à trouver dans son intrigue ou dans son message, mais bien dans son échangeabilité. Autrement dit, l'œuvre engagée « a le droit de survivre à condition de s'intégrer⁶² » à la logique de l'échange marchand, ce qu'elle fait en acceptant de revêtir la fonction sociale de la revendication, sous laquelle se camoufle *en fait* la fétiche forme de la marchandise.

En ce qui concerne l'alternative que représente *l'art pour l'art* et son rejet de son caractère de *fait social*, Adorno montre avec justesse que le problème réside dans sa mécompréhension du concept d'autonomie esthétique. « Elle se trompe sur le monde des marchandises parce qu'elle le met entre parenthèses ; elle est ainsi qualifiée comme marchandise⁶³ ». Rappelons-nous ce qu'en disait Marx : la marchandise est dotée d'un caractère fétiche en ce qu'elle apparaît comme ne relevant pas du travail de l'individu qui la produit, mais détenant *en elle-même* ses qualités propres. Elle met entre parenthèses le monde de la production des marchandises et rapatrie en son essence le fruit du travail des individus. L'autonomie avec laquelle la marchandise (culturelle ou non) se présente à nous est ainsi en tout point identique à celle que *l'art pour l'art* scande haut et fort. Leur fétichisme est le même : il se trouve dans « la notion d'œuvre pure se suffisant à elle-même⁶⁴ » et dans celle de « figures autonomes, douées d'une vie propre⁶⁵ » oubliées qu'elles sont les « produits du travail social⁶⁶ ».

⁶² Adorno et Horkheimer, « La production industrielle de biens culturels », p. 140.

⁶³ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 328.

⁶⁴ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 314.

⁶⁵ Marx, *Le Capital*, p. 83.

⁶⁶ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 314.

2.3.2. L'aporie de l'art autonome

*Emotion is for simple folk; art should be arcane*⁶⁷.

La résistance à l'hétéronomie (de la loi de l'échange marchand), donc, ne se trouve ni dans un art qui ne serait *que* fait social ni dans un art qui serait *toute* autonomie : ces deux options reviennent, en dernière analyse, au même et laissent l'hétéronomie les englober. Afin de ménager un espace qui soit compréhensif de ces œuvres qui arrivent à résister, Adorno décrit plutôt les pans du caractère double de l'art comme les deux moments d'une relation dialectique. C'est là l'occasion de déterminer l'autonomie artistique autrement que par l'importation de l'autonomie fétiche de la forme de la marchandise, et de comprendre la factualité sociale de l'œuvre autrement que par sa communication d'un message. Ainsi,

l'art n'est social ni à cause du mode de sa production dans lequel se concentre la dialectique des forces productives et des rapports de production ni par l'origine sociale de son contenu thématique. Il le devient beaucoup plus par la position antagoniste qu'il adopte vis-à-vis de la société, et il n'occupe cette position qu'en tant qu'art autonome. En se cristallisant comme chose spécifique en soi au lieu de se conformer aux normes sociales existantes et de se qualifier comme « socialement utile », il critique la société par le simple fait qu'il existe [...]⁶⁸

Selon Adorno, donc, la réelle autonomie artistique se trouverait paradoxalement *dans* son caractère de *fait social* en tant qu'il est le propre d'une œuvre qui se positionne *contre* la société.

⁶⁷ Merle Hazard, «(Gimme Some of That) Ol' Atonal Music», Nashville, Compass Studio, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=gzodB0Sp6ZI>.

⁶⁸ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 312.

« Ce qui est social en art, c'est son mouvement immanent contre la société et non pas sa prise de position manifeste⁶⁹ ».

Nous avons déjà les moyens de comprendre les motifs de cette critique par l'art autonome de la société : « tout dans celle-ci n'existe que pour autre chose⁷⁰ », c'est-à-dire tout sert quelque objectif, est utile d'une certaine manière, est doté d'une valeur d'usage — derrière laquelle se cache le visage de l'échange marchand en vue du profit. « Le principe du *pour-autre-chose*, apparemment le contraire du fétichisme, est le principe de l'échange dans lequel se déguise la domination⁷¹ ». Suivant l'argument adornien, l'œuvre d'art qui résiste à l'hétéronomie, celle qui s'en extirpe et qui endosse l'ardu processus de sa propre autonomisation n'y arrive qu'en s'émancipant de ce principe du pour-autre-chose. « Seul ce qui refuse de se plier à ce principe peut se porter garant de l'absence de domination. Seul l'inutile représente la valeur d'usage étioyée⁷² », et seul l'objet qui arrive à faillir à l'exigence d'utilité en réclamant une inutilité irréductible contrevient à son propre échange puisqu'à l'ère du capitalisme tardif, la valeur d'échange « tout en restant elle-même, assure spécieusement la fonction de la valeur d'usage⁷³ ». Si, donc, persiste la question de « la possibilité d'assigner une fonction sociale aux œuvres d'art, celle-ci réside dans l'absence de toute fonction⁷⁴ », malgré l'apparent paradoxe que cela représente.

⁶⁹ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 314.

⁷⁰ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 312.

⁷¹ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 314.

⁷² Adorno, *Théorie esthétique*, p. 314.

⁷³ Adorno, *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, p. 30.

⁷⁴ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 314.

Mais localiser le refus de se plier au principe de l'échange semble difficile, puisqu'il n'est pas la conséquence du mode de production (aujourd'hui industriel) des objets d'art, pas plus que du message qu'ils véhiculent. Une porte d'entrée dans ce problème se trouve peut-être dans cette idée qu'énonce Adorno selon laquelle seules « les œuvres que l'on peut interpréter comme des comportements ont leur *raison d'être*⁷⁵ ». Pour autant que la distinction tienne, l'œuvre autonome serait ainsi celle qui *fait* la résistance à travers ses gestes plutôt que celle qui tente de la *dire*. Comme Hammer le précise, « art needs to embody a claim to resistance that can be exercised in a space within which it is free to follow its own logic⁷⁶ ». Au sein de cet espace, il pourra maintenir « l'immanence de l'art au risque de sa propre suppression, de sorte que la société n'y [soit] admise que de façon floue, semblablement aux rêves auxquels, de tout temps, on compara les œuvres d'art⁷⁷ ».

C'est donc sur la scène de l'esthétique, de l'histoire de l'art et de son concept (et non sur la scène sociale ou politique) que l'œuvre se comporte, agit, fait la résistance à l'hétéronomie. L'œuvre arrive à y critiquer « par la bande » la société et ce « not only by leaving it behind, but by allowing reality to appear as unreconciled and scarred – that is, *as what empirical reality really is*⁷⁸ ». À travers un travail proprement esthétique — qui touche à la présentation d'un certain contenu thématique, à la forme de l'objet d'art⁷⁹ — l'œuvre conteste la clôture du monde

⁷⁵ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 30.

⁷⁶ Hammer, *Adorno and the Political*, p. 138.

⁷⁷ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 313.

⁷⁸ Hammer, *Adorno and the Political*, p. 136.

⁷⁹ Forme qu'il faut se garder d'associer au concept de la forme marchandise. La confusion peut être écartée par la distinction suivant laquelle Adorno décrit la forme marchandise comme « le rapport de production déterminant » (Adorno, *Théorie esthétique*, p. 327.) et la forme esthétique comme « un contenu sédimenté » (Adorno, *Théorie esthétique*, p. 20.). À ce titre, une forme esthétique en musique, par exemple, est une manière de composer, un ensemble de règles qui déterminent l'agencement des sons — règles qui ont leur histoire propre et qui « remontent, jusque dans tous les détails idiomatiques, à quelque chose se rapportant au contenu, telle la danse »

feinte par le critère de l'échangeabilité. Spécifions : « seules les œuvres du plus haut niveau formel peuvent encore, tout bien compté, prétendre à l'existence⁸⁰ ». Pour Adorno, la production d'un objet d'art autonome exige que rien dans sa configuration ne soit laissé au hasard ou ne soit « accepté de façon hétéronome⁸¹ ». Tout doit être maîtrisé. Ainsi seulement un objet peut-il prétendre à l'autonomisation du diktat de l'hétéronomie marchande et de son pouvoir autant sur le contenu que sur les dimensions formelles des œuvres, puisque la « forme [esthétique] agit comme un aimant qui organise les éléments de la réalité empirique d'une manière qui les rend étrangers au contexte de leur existence extra-esthétique⁸² ». Elle est une organisation technique de ces éléments, une manière de produire leur « traduction en un apparaître⁸³ ».

Si c'est là ce qui permet de les prémunir de l'exigence de répondre au principe totalisant du *pour-autre-chose*, c'est que l'œuvre d'art qui résiste de cette manière perd le caractère idéologique diagnostiqué aux biens culturels : elle s'est dépouillée « de toute apparence d'un être pour la société, apparence qu'habituellement les marchandises maintiennent obstinément⁸⁴ ». Autrement dit, l'œuvre d'art qui cesse de prétendre « être pour-autre-chose alors qu'elle n'est qu'un simple pour-soi⁸⁵ » transforme le caractère fétiche et idéologique des marchandises en une vérité critique qui montre ce que cache le masque de l'utile. À ce titre, elle

(Adorno, *Théorie esthétique*, p. 20.). Ainsi parle-t-on du rondo ou de la sonate. La forme marchandise, pour sa part, a trait à la manière dont on produit les objets qui sont destinés à l'échange dans le contexte de l'organisation socio-économique capitaliste. Elle décrit la manière dont les forces productives sont organisées, et les rapports que cette organisation implique entre les humains, et entre ceux-ci et les objets qu'ils produisent.

⁸⁰ Adorno, « Sans Paradigme », p. 38.

⁸¹ Adorno, « Sans Paradigme », p. 37.

⁸² Adorno, *Théorie esthétique*, p. 313.

⁸³ Theodor W. Adorno, « Musique et technique », in *Figures sonores*, Genève, Éditions Contrechamps, 2006 (1958), p. 187.

⁸⁴ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 327.

⁸⁵ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 327.

se distingue des autres marchandises culturelles comme « la marchandise absolue⁸⁶ », c'est-à-dire la marchandise qui n'en est pas une dans la mesure où elle se libère du processus de standardisation. Mais elle ne le peut que grâce à la distance qu'elle a prise à l'égard de la société, que parce qu'elle se comporte en objet esthétique autonome. Et Adorno le souligne à juste titre : il est bien vrai « que l'art autonome, par son refus de la société qui équivaut à la sublimation par la loi de la forme, s'offre aussi comme véhicule de l'idéologie : dans sa distance, il laisse également intacte la société dont il a horreur⁸⁷ ». Ce qu'il appelle le « renversement de l'idéologie en vérité⁸⁸ », parce qu'il se produit sur le terrain de l'esthétique, ne peut pas entraîner de transformation de l'organisation sociale ou de sa relation avec elle.

Se révèle ainsi que « la situation de l'art est aujourd'hui aporétique⁸⁹ ». En effet, concéder de son autonomie au critère du capital le rend, comme l'art engagé, complice du « mécanisme de la société existante⁹⁰ ». À l'inverse, s'ériger en opposition à celle-ci par la force de sa configuration formelle ne lui garantit la survie qu'à condition d'y être « intégré comme domaine inoffensif parmi d'autres⁹¹ », critique, mais incapable de la transformer. « Dans cette aporie [, souligne Adorno,] apparaît la totalité de la société qui englutit tout ce qui se passe⁹² ». Mais elle est aussi, pour le philosophe de l'art, productive : elle montre que le critère du refus des œuvres de la société « est une condition nécessaire, mais nullement suffisante, de leur essence non idéologique⁹³ ». La résistance doit, selon lui, permettre aux œuvres d'exprimer « en

⁸⁶ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 327.

⁸⁷ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 312.

⁸⁸ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 327.

⁸⁹ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 328.

⁹⁰ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 328.

⁹¹ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 328.

⁹² Adorno, *Théorie esthétique*, p. 328.

⁹³ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 328.

un geste muet », de dévoiler « en elles des stigmates de la société ; l'expression est le ferment social de leur forme autonome⁹⁴ ».

Ce comportement de résistance, expressif et aporétique, Adorno le décrit par ailleurs comme « le schéma d'une praxis sociale⁹⁵ ». En se retirant de toute prétention praxique réelle, en résistant « every urge to affirm⁹⁶ » pour plutôt critiquer le règne de l'utilité en existant inutilement, l'art autonome offrirait donc une esquisse de ce que pourrait bien vouloir dire s'engager dans une praxis transformatrice de la société. C'est que, en ne s'inquiétant que de son apparaître, de sa configuration formelle – bref, en se construisant suivant la « loi de son mouvement⁹⁷ », l'œuvre peut espérer réaliser la redéfinition du concept d'art que sa définition présuppose. Le comportement qui intéresse ici Adorno n'est pas autre chose que la négation déterminée du concept d'art que l'œuvre opère principalement. Rappelons-nous : celle-ci impliquait pour l'objet d'art de révéler et résoudre du même coup des problèmes ou questions inscrites, à travers son matériau, dans l'histoire de l'art. Or, révéler et résoudre ces questions, cela veut dire produire quelque chose de *nouveau*, d'inouï dans l'histoire (de l'art). En effet, affirme Adorno, « le nouveau est la réponse obligée à des questions irrésolues, mais elle détruit aussi du même coup l'apparence idéologique de la clôture bienheureuse⁹⁸ » de ce monde qui engloutit tout. C'est de cette idée qu'il nous faut partir pour comprendre le travail philosophique et musicologique qu'Adorno investit dans l'interprétation de la musique de Schönberg.

⁹⁴ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 328.

⁹⁵ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 316.

⁹⁶ Hammer, *Adorno and the Political*, p. 134.

⁹⁷ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 18.

⁹⁸ Adorno, « Sans Paradigme », pp. 31-32.

3. Nouveauté : entre nature et histoire

3.1. La dialectique de l'histoire de la nature

Dans son texte intitulé « The Dialectical Composer », Adorno se risque au pronostic suivant : après Arnold Schönberg, « the history of music will no longer be fate, but will be subject to human consciousness [,] to a consciousness that changes itself along with reality, on which it knows itself to be dependent, and in which it still intervenes¹ ». Ses compositions, ainsi que celles de ses disciples Alban Berg et Anton Webern, représenteraient un tournant, comporteraient une dimension inouïe (*sic*) dans l'histoire de la musique occidentale : une fois libérée du joug du destin, on découvrirait en son sein des possibilités compositionnelles jusqu'alors ignorées. Cette interprétation de l'histoire de la musique suit la logique dialectique de ce qu'Adorno nomme ailleurs l'histoire de la nature (*Naturgeschichte*) — perspective pour laquelle nos concepts traditionnels de nature et d'histoire doivent être dissous. Nature, « concept dont la traduction [dans le langage habituel de la philosophie] la plus pertinente serait le concept du mythique² », et histoire sont donc, plutôt que des concepts simplement en opposition l'un contre l'autre, les deux moments d'un processus plus général. Lorsqu'explicité, celui-ci permet de comprendre du même coup le destin qui dirigeait la production musicale, et les possibilités nouvelles qu'ont débloquées les compositeurs de la seconde école de Vienne.

¹Theodor W. Adorno, « The Dialectical Composer », in *Essays on Music*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 2002 (1934), p. 207.

² Theodor W. Adorno, « L'idée d'histoire de la nature », in *L'actualité de la philosophie et autres essais*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2008 (1932), p. 32.

Le concept traditionnel de nature, ou de mythique, vise « ce qui est là depuis toujours, ce qui, en tant qu'être donné par avance et agencé à la manière d'un destin, supporte l'histoire humaine, apparaît en elle, ce qui, en elle, est substantiel³ ». Plus que les simples montagnes aux vibrantes couleurs de l'automne, ou que les chutes de neige indomptables de l'hiver, « nature » désigne pour Adorno une transcendance stable, permanente et un sens éternel sans lesquels le déroulement de l'histoire serait impensable. Par contraste, « histoire » réfère à « ce mode de comportement des hommes transmis par la tradition, qui se caractérise avant tout par le fait qu'en lui apparaît du nouveau qualitativement parlant⁴ ». Or ces deux pôles en apparence opposés se mêlent l'un dans l'autre lorsqu'on les considère sous l'angle de leur corruption. Histoire et nature convergent en effet dans le « caractère périssable de toutes choses⁵ ».

Avant qu'Adorno fasse sienne cette problématique de l'histoire de la nature, la tradition marxienne s'y frottait déjà. En témoigne le concept de seconde nature que Georg Lukács décrit comme le monde de la convention, « des choses produites par l'homme et perdues pour lui⁶ » :

[...] monde tout puissant auquel n'échappe que la partie la plus intime de l'âme ; monde omniprésent dans sa multiplicité inextricable ; monde dont les lois rigoureuses, tant sur le plan du devenir que sur celui de l'être, s'imposent avec une nécessaire évidence au sujet connaissant, mais qui pourtant, malgré toutes ces lois, ne se présente ni en tant que sens au sujet en quête de but, ni, sous forme d'immédiateté sensible, en tant que matériau pour le sujet agissant⁷.

Dans ce monde de la convention, les manières d'être, de faire, de penser, etc., revêtent l'apparence d'une nature en ce qu'elles semblent être lourdes de nécessité, immémoriales, et

³ Adorno, « L'idée d'histoire de la nature », p. 32.

⁴ Adorno, « L'idée d'histoire de la nature », p. 32.

⁵ Adorno, « L'idée d'histoire de la nature », p. 45.

⁶ Adorno, « L'idée d'histoire de la nature », p. 42.

⁷ Georg Lukács, *La théorie du roman*, trad. par J. Clairevoye, Paris, Gallimard, « Tel », 1989, p. 56, tel que cité dans Adorno, « L'idée d'histoire de la nature », pp. 42-43.

destinales : ne s'en extirpe pas qui veut. Pour Lukács, la seconde nature est le visage d'un monde qui se présente aux humains comme figé et impénétrable. Un monde qui leur est aliéné et qu'il souhaite, pour cette raison, abolir. Simplement dit, elle est « le monde de la marchandise⁸ ». Si la chose rappelle la détermination que Marx proposait du caractère fétiche de la forme marchandise, cela ne tient à aucune coïncidence. Pour lui aussi, le monde d'objets produits par l'être humain masqués d'une autonomie du processus de leur production est un monde figé et cristallisé de nécessités idéologiques. Selon ces deux penseurs, donc, la seconde nature est un monde humain, produit par lui, mais qui lui est aliéné, « elle est un complexe de sens pétrifié, devenu étranger, inapte désormais à éveiller l'intériorité ; elle est un ossuaire d'intériorités mortes⁹ ».

En interprétant ces lignes, Adorno découvre l'un des deux versants du caractère périssable de toutes choses. Ce qu'il y a d'historique, qui relève du comportement humain et qui a été transmis de génération en génération, peut prendre l'apparence fixe de la nature ou du mythique. « Ce qu'aperçoit Lukacs, c'est la métamorphose de l'historique, entendu comme ce qui a été, en nature¹⁰ ». La marchandise, c'est-à-dire le produit de ce que Marx appelait l'« activité vitale¹¹ » de l'être humain, qui lui est volé par les conditions sociales de l'exercice de cette activité, en vient à transformer sa réalité en « un monde d'objets réels, mais extérieurs à lui [l'être humain], n'appartenant donc pas à une essence et le dominant¹² ». Un monde sur lequel il n'a pas prise, au sein duquel il ne peut se réaliser par ses propres moyens et où il doit

⁸ Adorno, « L'idée d'histoire de la nature », p. 42.

⁹ Lukács, *La théorie du roman*, pp. 57-58, tel que cité dans Adorno, « L'idée d'histoire de la nature », pp. 43-44.

¹⁰ Adorno, « L'idée d'histoire de la nature », p. 44.

¹¹ Marx, *Manuscrits de 1844*, p. 115.

¹² Marx, *Manuscrits de 1844*, p. 169.

donc attendre cette réalisation comme on attend que notre destin nous soit révélé. Le problème, selon Adorno, c'est que Lukács réfléchit la solution à l'aliénation du monde humain en termes eschatologiques : « si l'entreprise était possible, cette nature [la seconde, l'histoire pétrifiée] ne pourrait être éveillée que par un *acte métaphysique* qui ranimerait l'élément psychique qui la créa dans son existence antérieure ou la maintient sous la forme idéale¹³ ». La seule chose qui pourrait dynamiser la seconde nature, donc, c'est quelque chose provenant de son extérieur. Autrement dit, si Lukács a vu que ce qui relève de l'histoire menace d'être figé en nature, il a raté l'autre penchant de la dialectique du périssement, à savoir que la nature peut, elle aussi, par son propre mouvement périr à tout moment.

C'est chez Benjamin qu'Adorno trouve une esquisse de cette seconde guise du périssement. En parlant des « poètes allégoriques¹⁴ » dans son *Origine du drame baroque allemand*, celui-ci souligne que la « nature leur apparaît comme l'éternel périssement, le seul où le regard saturnien de ces générations reconnaissait l'histoire¹⁵ ». Pour l'œil affûté, donc, la (seconde) nature peut apparaître comme le théâtre du périssement plutôt que comme l'apparente transcendance que revêt l'histoire pétrifiée. Si tel est le cas, c'est que quelque chose rompt sa fixité et son éternité, si mince cette possibilité puisse-t-elle sembler ; c'est qu'en elle, quelque chose de nouveau peut émerger — nouveau qui, comme le montre Benjamin, était néanmoins

¹³ Lukács, *La théorie du roman*, pp. 57-58, tel que cité dans Adorno, « L'idée d'histoire de la nature », p. 44. Nos italiques

¹⁴ Adorno, « L'idée d'histoire de la nature », p. 44.

¹⁵ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985 (1928), p. 193, tel que cité dans Adorno, « L'idée d'histoire de la nature », p. 44.

hors de portée de ces poètes¹⁶. Seul *ce* nouveau « au sens prégnant du mot¹⁷ », qui est qualitativement différent et discontinu des manières mythiques, c'est-à-dire « naturelles » et « nécessaires », de faire, de penser et d'être, démontre le fait que la « nature elle-même est périssable¹⁸ ». Or ce qui, plus tôt, était défini comme ce en quoi le nouveau peut apparaître, ce n'est nulle autre que l'histoire elle-même. Ainsi,

[toutes] les fois que quelque chose d'historique entre en scène, l'historique renvoie au naturel qui périt en lui. Inversement, toutes les fois que de la « seconde nature » apparaît, que ce monde de la convention s'approche de nous, cette nature se déchiffre par le fait que c'est justement son caractère périssable qui s'impose comme sa signification¹⁹.

Contrairement au fantasme métaphysique qui anime la pensée de Lukács, donc, dynamiser l'histoire pétrifiée en nature ne se passe pas en dehors d'elle, mais en son sein. Pourvu qu'on parvienne à découvrir un exemple dudit nouveau et à le déterminer davantage, il nous apparaîtra que la nature n'est pas que simple fixité : elle est aussi devenir, part de l'histoire. Nous savons cependant déjà où chercher : l'œuvre d'art autonome s'est en effet plus tôt révélée, sur la base de son comportement revendicateur d'inutilité et de son travail esthétique formel, être l'antithèse critique du monde totalement clôturé de la marchandise et de son apparente naturalité. Notre pari est que certaines productions musicales d'Arnold Schönberg sont de telles œuvres d'art autonomes, et qu'en conséquence elles sont des exemples de nouveauté historique faisant périr la nature.

¹⁶ Par exemple : « Alors que le Moyen-Âge met en scène, comme des étapes du salut, la précarité de l'histoire universelle et le caractère éphémère de la créature, le *Trauerspiel* s'abîme complètement dans le désespoir de la condition humaine », dans Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, p. 105. À ce sujet, voir aussi Howard Caygill, *Walter Benjamin : The Colour of Experience*, Londres et New York, Routledge, 1998, voir pp. 53-54.

¹⁷ Adorno, « L'idée d'histoire de la nature », p. 49.

¹⁸ Adorno, « L'idée d'histoire de la nature », p. 46.

¹⁹ Adorno, « L'idée d'histoire de la nature », p. 46.

3.2. Nature sonore et histoire compositionnelle

Suivant le pronostic adornien, une transcendance supportant son cours régnait sur l'histoire de la musique que Schönberg aurait pu terrasser. Cette histoire aurait une nature pour substrat. *C'est que la musique occidentale est, pour la majeure partie, construite sur la base du système tonal.* Celui-ci a pour matériau une gamme découpée en douze notes espacées les unes des autres en fonction de la métrique des tons et des demi-tons liés linéairement les unes avec les autres « dans l'ordre ascendant ou descendant²⁰ ». Différents types de gammes, différentes manières d'organiser ces douze notes existent que l'on nomme *modes* : autant de formes que les différents sons remplissent à titre de leur contenu.

Une gamme est par ailleurs l'expression mélodique d'une *tonalité* correspondante, qui peut aussi être exprimée aussi par une mélodie plus complexe, ou encore par un agencement harmonique des sons. Cette tonalité est un « système de relations entre les hauteurs de sons²¹ » qui dote d'une priorité hiérarchique sept des douze notes, auxquelles sont attribuées des positions principales aux rôles spécifiques, et relègue les autres au rang de subalterne. Autrement dit, une tonalité fournit aux mélodies et aux harmonies un *centre* autour duquel elles peuvent s'organiser de différentes manières. Ceci coïncide avec une valorisation des consonances, des agencements de notes qui sont dits plaisants pour l'oreille, et par conséquent avec une minorisation des dissonances, relayées au rôle de la transition et de la production de tension.

²⁰ Denis Arnold, dir., *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, 2 tomes, Paris, Robert Laffont, 1988, Vol. 1, p. 886.

²¹ Arnold, dir., *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Vol. 2, p. 142.

Pour que le centre tonal d'une pièce soit opérant, un ensemble de règles doit être respecté. Certaines de ces règles sont propres à la tonalité particulière et dépendent de son centre (de quelles notes y sont priorisées ainsi que de leur position dans la gamme), alors que d'autres règles sont générales. Parmi celles-ci, considérons la règle de la résolution selon laquelle une pièce devrait se terminer sur l'une des notes priorisées par la tonalité, sur une des notes proches du centre afin de détendre les tensions accumulées par les dissonances. S'il est vrai que cette règle a été transgressée dans l'histoire de la musique²², on ne peut pour l'instant en parler qu'en termes d'une transgression puisqu'elle demeure une exigence : seule une règle intacte peut être transgressée. Inversement, c'est seulement l'élaboration de pièces rendant révolue l'exigence de résoudre qui aboliraient la règle. Davantage à ce sujet sous peu. Pour l'instant, gardons en tête que l'histoire de la musique occidentale tonale en est venue à être marquée par la forte tendance, au moins depuis Bach, à concentrer son activité autour de deux modes : le majeur et le mineur²³. Suivant le simple calcul, donc, son matériau musical comporte principalement les douze gammes majeures et les douze gammes mineures, soit 24 tonalités différentes.

3.2.1. Werkmeister, Bach et la naturalisation du matériau sonore

Ces règles de la tonalité sont théoriques. Elles décrivent abstraitement la frontière qui délimite ce qu'il est possible de faire avec les sons de ce qui ne l'est pas. Leur traduction concrète

²² Par exemple, la première pièce des quatre qui constituent le *Dichterliebe*, op. 48, de Schumann, ou encore la *Bagatelle sans tonalité* de Liszt.

²³ Par exemple, l'un des cinq derniers *Quatuor à cordes* de Beethoven, le *Quatuor no. 15 en la mineur*, op. 132, utilise le mode lydien.

n'a cependant pas toujours été possible. C'est que ces règles doivent encore trouver leur condition de possibilité matérielle, c'est-à-dire que les instruments desquels les musiciens se servent pour interpréter les œuvres composées selon la tonalité doivent pouvoir la respecter. On nomme *tempérament* une telle condition de possibilité, traduction des règles théoriques de la tonalité dans la matérialité des instruments²⁴. À la fin du XVII^e siècle, un certain Andreas Werkmeister propose quelques-unes de ces solutions dans ses différents traités musicaux. En l'absence de nos technologies modernes permettant de mesurer la fréquence exacte des sons que l'instrument joue, il a élaboré ses différents tempéraments sur la base de calculs de ratios qui ont trait aux longueurs et tailles de cordes, par exemple, d'un piano. S'il n'est certes pas le premier à se pencher sur l'élaboration de tempéraments dans l'histoire, le travail de Werkmeister est néanmoins historiquement important car il a su offrir une solution à un problème associé à celui du tempérament qui, jusqu'alors, était resté en friche. C'est que selon les règles du système tonal, rien n'interdit à une pièce particulière de naviguer entre les 24 différentes tonalités, de *moduler* de l'une vers l'autre, puis l'autre, et l'autre encore... L'exigence primordiale est qu'elle ait un centre, ce qui n'empêche pas qu'il se déplace au gré de l'évolution de la pièce. Mais, à nouveau, un tempérament doit exister qui permet aux instruments qui jouent ladite pièce de moduler. Les tempéraments pré-Werkmeister ne le permettaient pas : ils sont dits inégaux en vertu de leur distribution inégale de l'espace entre les sons, et les formes concrètes de cette inégalité ne respectaient pas les règles locales de toutes les différentes tonalités. Comme les notes qui sont priorisées par chacune d'entre elles ne sont pas les mêmes et qu'elles peuvent changer dans une même pièce lorsque le centre tonal se déplace, le tempérament qui permet la

²⁴ Considérons, à ce sujet, Arnold, dir., *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Vol. 2, pp. 803-805.

modulation doit savoir respecter toutes les priorisations de toutes les tonalités. Autrement dit, qu'un instrument soit juste dans *une* tonalité ne suffit pas. L'organisation des espaces entre les notes qui permet cette justesse doit également ne pas entrer en conflit avec l'organisation qui permet la justesse des autres tonalités²⁵.

Werkmeister est ainsi le premier qui offre une solution à ce problème qui soit convaincante et technologiquement accessible pour son époque. En 1691, il élabore un tempérament inégal qui a néanmoins la vertu de permettre la modulation²⁶ : le tempérament aujourd'hui dénommé Werkmeister III. C'est d'ailleurs celui que Bach utilisera pour la composition, quelques décennies plus tard, de son célèbre *Clavier bien tempéré*²⁷. Outre sa célébrité, cette pièce est également dite une « condition pour toute modulation harmonique moderne²⁸ ». C'est bien vrai, elle n'est pas seulement la première œuvre qui comporte chacune des 24 tonalités majeures et mineures, elle fait également l'objet d'études en profondeur par des figures aussi importantes pour la suite de l'histoire de la musique que Mozart ou encore Haydn²⁹. Comme son titre l'indique, elle exige que son instrument soit « playable in all keys³⁰ », ce qu'assure le tempérament Werkmeister III. Sans cette découverte, sans cette nouvelle technique de l'organisation des instruments, l'une des pièces emblématiques du système tonal ne serait donc simplement pas interprétable.

²⁵ J. Murray Marbour, « Bach and "The Art of Temperament" », *The Musical Quarterly* 33, no. 1 (1947): voir pp. 72-73.

²⁶ Rudolf Rasch, « Preface & Introduction », in *Musikallische Temperatur*, sous la dir. de Rudolf Rasch, Houten, Diapason Press, 1983 (1691), voir p. 7 et p. 27.

²⁷ Herbert Anton Kellner et Christian Meyer, « Le tempérament inégal de Werkmeister/Bach et l'alphabet numérique de Henk Dieben », *Revue de Musicologie* 80, no. 2 (1994) : voir p. 283.

²⁸ Thomas Mann, *Le Docteur Faustus*, Paris, Albin Michel, 2014 (1947), p. 100.

²⁹ Jean Massin et Brigitte Massin, *Wolfgang amadeus mozart*, Paris, Le Club Français du Livre, 1959, voir p. 383, p. 890 et sqq.

³⁰ Murray Marbour, « Bach and "The Art of Temperament" », : p. 68.

Or, ce n'est pas là le seul exploit attribuable à Werkmeister. Outre son élaboration du tempérament solutionnant le problème de la modulation, il s'est fait fervent défenseur du tempérament *égal*³¹ — imaginé par Mersenne quelque 60 ans plus tôt³² — bien que les technologies de l'époque ne le rendissent pas accessible. Comme son nom l'indique, ce tempérament (que nous utilisons encore aujourd'hui) sépare également les sons les uns des autres de manière à assurer *de facto* le respect des règles locales et générales de la tonalité. C'est donc dire que la possibilité pour le système tonal de réguler concrètement la composition dépend des développements technologiques d'une époque, de découvertes nouvelles transmises de génération en génération, bref, du processus historique au sein duquel « apparaît du nouveau qualitativement parlant³³ ».

Cependant, lorsque Werkmeister défend sa découverte ainsi que l'idéal tempérament égal, cette histoire disparaît sous la fixité d'un matériau de composition qu'il décrit comme relevant de la nature : « it is according to nature and pleasant to progress from one good alteration to another, 'for art imitates nature'³⁴ ». C'est que Werkmeister élabore sa théorie du tempérament sur la base d'une thèse de cet acabit :

that God created the universe according to number, ratio and weight, that music, embodying these ratios in the musical intervals, is an audible reflection of the fundamental proportions and therefore also the mind of god, that humans are microcosms of the macrocosmic universe, and

³¹ Rasch, « Preface & Introduction », voir p. 34.

³² Arnold, dir., *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Vol. 2, p. 204.

³³ Adorno, « L'idée d'histoire de la nature », p. 32.

³⁴ Andreas Werkmeister, *Musikallische Temperatur*, sous la dir. de Rudolf Rasch, Houten, Diapason Press, 1983 (1691), p. 34, tel que traduit par Dietrich Bartel, « Andreas Werkmeister's final tuning : the path to equal temperament », *Early Music* XLIII, no. 3 (2015) : p. 506.

that by hearing these divinely ordered intervals the universal harmonies become internalized and therefore result in the ‘hearing’ of the mind of god [...]»³⁵

Ces ratios et intervalles découverts mathématiquement et constitutifs du tempérament égal, que notre organiste fait reposer sur la création divine de l’univers, sont ainsi situés métaphysiquement, figés, naturalisés. Contre toutes les autres options de tempérament existantes, celui-là est présenté comme *le bon*, comme celui qui correspond à l’esprit de Dieu et à la nature. Or, lorsque Werkmeister mobilise ces ratios et ces intervalles, leur fonction première est d’assurer matériellement le respect des règles tonales de l’organisation du son. Ainsi, ceux-ci ne sont, dans ce contexte, rien d’autre que les relations entre les sons sanctionnées par le système tonal — les relations dites consonantes. Le matériau sonore lui-même, ce que les compositeurs manipulent pour produire leurs œuvres, relève donc du même régime métaphysique. C’est-à-dire que le système tonal, *nouvellement* réalisé par le tempérament qui le matérialise, se voit conférée la solidité et la permanence de la nature par le biais de l’acte de Dieu, créateur du « macrocosmic universe » duquel l’être humain comme la musique faite d’« universal harmonies » qu’il produit font partie. Bien sûr, affirme Werkmeister, « [m]uch can change, for many things which were a revulsion to musicians a hundred years ago are nowadays the most pleasant³⁶ », en s’empressant cependant de restreindre ce changement aux limites de cette même nature qui, à titre de substrat du changement, de l’histoire, ne peut que rappeler celle qu’Adorno souhaite dissoudre.

Les conséquences sur la composition sont notables, au moins en ce qui concerne ce qui lui est interdit. Le matériau sonore et l’oreille humaine concordent, s’accordent en tant que parts

³⁵ Bartel, « Andreas Werkmeister’s final tuning : the path to equal temperament », : p. 505.

³⁶ Werkmeister, *Musikallische Temperatur*, p. 506.

microcosmiques dudit univers macrocosmique, c'est-à-dire de parties d'un tout dont la cohérence est assurée par la naturalité qui lui est attribuée. Pour un compositeur, donc, respecter la tonalité est une exigence dont la nécessité est évidente et incontestable : le contraire irait contre la nature de la musique même, mais également contre celle de ses auditeurs. Leurs oreilles étant créées (par Dieu) selon les mêmes ratios et intervalles que le son lui-même, toute composition qui transgresserait ces ratios et intervalles — c'est-à-dire qui ne respecterait pas les règles de la tonalité — serait simplement pour elles dégoûtante... Ainsi périt la construction historique des conditions de possibilité matérielles du système tonal, transformant le matériau musical en une nature sonore et l'histoire de la musique en un destin. Pour utiliser une tournure adornienne, se voient recouvertes du verni de la transcendance les couches d'histoire qui se sont sédimentées dans le matériau.

3.2.2. Le regard saturnien de Beethoven

Or, l'exigence du respect des règles naturalisées de la tonalité en est venue, au fil de l'histoire compositionnelle, à rencontrer une contradiction qu'Adorno exprime ainsi :

The music in which we are still immediately living – and it does begin with Bach, after all – labors from its inception under an internal difficulty, a contradiction. On the one hand it is tied into a system, the system of triads, keys, and their relationships [c'est-à-dire le système tonal]. On the other hand, the subject is trying to express itself in it; instead of every norm that is merely imposed externally, it wants to generate the regularities from within³⁷.

³⁷ Adorno, « Toward an Understanding of Schönberg », p. 633.

En échange du respect des règles du système, donc, celui-ci fait une promesse au compositeur : que l'expression subjective pourra s'y réaliser librement et que les règles n'entreront pas en conflit avec ce que nous avons appelé dans le précédent chapitre la loi du mouvement de l'art.

Et longtemps, la tonalité a tenu cette promesse. Ce qu'Adorno nomme le second style de Beethoven en est l'exemple le plus probant. À l'époque — disons l'âge d'or de la bourgeoisie —, les compositions attribuées à ce second style auraient révélé comme possibilité sociale la « reconciliation not only between Beethoven and society but also, on a broader level, between the particular or concrete (the individual human) and the general or abstract (the social human or even humanity as a historical species)³⁸ ». Ses œuvres hautement complexes ont d'une part trouvé, malgré leur complexité, oreilles enjouées à leurs musiques auprès de ses contemporains. D'autre part, en bonnes œuvres d'art autonomes, elles ont su réaliser un tour de force dans leur domaine esthétique propre : résoudre (momentanément) la dialectique entre la forme musicale objective et ses exigences strictes (notamment celles de la tonalité) et le sujet musical. Ce sujet — désignant tantôt une note individuelle, tantôt un thème ou même la partition d'un instrument particulier³⁹ — est en effet le point de départ et d'arrivée de l'organisation de la pièce par le compositeur.

³⁸ Rose Rosengard Subotnik, « Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition », in *Developing Variations. Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis University of Minnesota Press, 1991, p. 21.

³⁹ Rosengard Subotnik, « Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition », Voir p. 20.

C'est là le fruit d'une technique de composition qu'Adorno nomme, avec Schönberg lui-même⁴⁰, la variation développante⁴¹. Suivant cette technique, le compositeur élabore la pièce en entier à partir d'un thème et de ses possibilités harmoniques, c'est-à-dire d'une phrase mélodique complète⁴² utilisée comme matériau pour la pièce et les relations entre les notes qu'il implique. La variation développante est, par exemple, directement impliquée dans la construction d'une *forme sonate*⁴³ — qu'il faut se garder de confondre avec le type de composition à plusieurs mouvements que l'on nomme aussi sonate. La forme sonate désigne une *structure* compositionnelle que l'on retrouve très souvent dans le premier mouvement des sonates, mais également dans certains mouvements de symphonies ou encore de concertos. Cette structure comprend trois moments : l'exposition de deux thèmes, leur développement, puis leur réexposition. Dans la phase d'exposition, on entendra un thème, puis l'autre dans une tonalité voisine au premier (c'est-à-dire une tonalité qui partage plusieurs des sons priorisés par la première, dont le centre est proche de celle-ci⁴⁴) ; dans la phase de développement, les thèmes seront modulés dans des tonalités lointaines (qui partagent donc très peu voire aucun son priorisé par les tonalités originales des thèmes, dont les centres seront potentiellement le plus loin

⁴⁰ Rosengard Subotnik, « Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition », voir p. 20 et 305, note 22, et Arnold Schönberg, « La musique nouvelle, la musique démodée, le style et l'idée », in *Le style et l'idée*, Paris, Buchet/Castel, 2002 (1946), p. 95.

⁴¹ Geneviève et Rainer Rochlitz traduisent le terme allemand *entwickelnde Variation*, dans Theodor W. Adorno, « Bach défendu contre ses amateurs », in *Prismes*, Paris, Payot, 2010 (1951), p. 171, par « variation progressive » alors que Christiane de Lisle traduit du texte original de Schönberg rédigé en anglais, qui dit « developing variation », vers « développement par variation ». Contre la première option, nous souhaitons montrer que le concept en jeu implique le *jointement* de deux techniques de travail du matériau musical thématique : la variation sur, et le développement du thème. Et contre la seconde, nous souhaitons conserver ce qui de la première est juste, soit le dynamisme insufflé à la variation en tant qu'elle progresse en vertu de la technique du développement.

⁴² Arnold, dir., *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, voir p. 809.

⁴³ Arnold, dir., *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Vol. 1, pp. 823-825.

⁴⁴ « Dans la théorie harmonique, [il s'agit des] tonalités considérées par rapport à leur relation avec la tonique » c'est-à-dire la note occupant la première position dans la gamme, l'une des positions prioritaires et centrales du système tonal. Voir Arnold, dir., *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Vol. 2, p. 823.

possible de celles-ci); dans la phase de réexposition, les deux thèmes seront présentés à nouveau, mais dans la tonalité originelle du premier thème, assurant ainsi le respect de la règle de la résolution.

Si la structure semble très rigide et schématique, il faut se rappeler que son caractère restrictif s'avère avant tout une manière d'assurer le respect des règles de la tonalité. Elle ne dicte pas le degré de complexité des thèmes, ou la direction dans laquelle le développement ira. C'est dans cet espace réservé au compositeur, que le second Beethoven maîtrise de part en part, qu'il semble résoudre la dialectique entre la forme objective et le sujet. En effet, ses pièces sont construites de sorte que le sujet musical s'extériorise, aille de modulation en modulation vers ce qui lui est extérieur en le structurant par son développement, puis retourne chez lui en récapitulant son identité originale. À travers ce processus de transformation du thème, transformation qui ne manque pas de suivre la logique de la tonalité, celui-ci maintient donc « its original identity⁴⁵ ». Le sujet musical, à la rencontre de l'objectivité de la forme musicale, et à travers sa récapitulation, ou sa répétition, démontre « its power to return to itself, no matter how vigorously and far it has traveled into the world of object⁴⁶ ». Ainsi,

[the] expansion of and focus upon the development section in Beethoven's second period signifies for Adorno the attainment of the musico-historical moment when individual freedom finally overtakes externally given order as the most manifest governing principle of objectively existing structures⁴⁷.

⁴⁵ Rosengard Subotnik, « Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition », p. 20.

⁴⁶ Rosengard Subotnik, « Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition », p. 21.

⁴⁷ Rosengard Subotnik, « Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition », p. 20.

Autrement dit, ce second style montrerait que la promesse que faisait la tonalité au sujet *peut* être tenue, en plus d'esquisser l'image d'un accord entre l'individu et sa société.

Cependant, que Beethoven ne fasse que frôler, pour ainsi dire, cette réconciliation est davantage significative historiquement parlant. Sa production musicale a en effet connu une rupture importante, qui résulte en ce que l'on nomme aujourd'hui le troisième ou dernier style de Beethoven. C'est que la récapitulation du sujet musical est, au point de vue strict de son développement, arbitraire. Ce qui faisait office de preuve que la promesse de la tonalité est tenue n'est, autrement dit, pas issu du développement du thème, de la structuration immanente de la pièce, mais d'une exigence externe à sa logique que la règle de la résolution exemplifie. En effet, la structure de la forme sonate, ce qu'Adorno appelle ses « éléments tectoniques [, sont] de simples moyens servant à créer d'une part une unité entre les tendances inhérentes à l'harmonie et aux modulations et, de l'autre, une forme préétablie⁴⁸ ». Ce sur quoi reposent les compositions répondant à la forme en question a donc à voir non pas avec le voyage du sujet musical dans la forme par lui structurée, mais plutôt avec cette forme elle-même, en tant qu'elle est « essentiellement liée au rapport des tonalités entre elles, rapport portant sur des modulations, des perspectives harmoniques⁴⁹ », et donc essentiellement liée avec le maintien et le respect des règles du système tonal. Si le sujet devait pouvoir s'y exprimer librement, il s'avère qu'au contraire il se voit asservi à la loi qui assure, de l'extérieur, la cohérence du tout de la composition. Ainsi, « just as the work of society ultimately requires the sacrifice of

⁴⁸ Theodor W. Adorno, « Le quintette à vents de Schönberg », in *Moments musicaux*, Genève, Éditions Contrechamps, 2003 (1928), p. 129.

⁴⁹ Theodor W. Adorno, « Critères de la nouvelle musique », in *Figures sonores*, Genève, Éditions Contrechamps, 2006 (1957), p. 143.

individuality, so too Beethoven's development tends to wear down its engendering material – the musical subject – to the point where the latter negates itself entirely in service of the larger entity⁵⁰ ».

C'est ce que prend pour objet, de manière critique, ledit troisième style. Ce qui le détermine de manière essentielle, démontre Adorno, c'est « le rôle des conventions⁵¹ » — elles qui, rappelons-nous, caractérisaient plus tôt avec Lukács la seconde nature, le monde humain historique figé, la seconde nature (ici le système tonal). Autant dire que la question du Beethoven tardif migre de l'activité libre du sujet au sein des lois formelles objectives vers sa servitude au sein d'un monde organisé par de telles lois, c'est-à-dire la fin de sa libre expression et de son autonomie. Ainsi, « on rencontre partout, enchâssées dans le langage formel, les formules et les expressions toutes faites de la convention [où, souvent, elle] y apparaît à nu, sans transformation, sans déguisement⁵² », sans l'intervention du sujet musical. C'est que, devant la menace à sa liberté, voire même à son existence, celui-ci n'a d'autre choix que de « give up its own place in music by yielding to – or in effect, taking on – the formal characteristics of objective reality⁵³ ». L'exposition des thèmes du premier mouvement de la sonate opus 110 (associée au dernier Beethoven) le montre bien : elle « présente sans complexes un accompagnement rudimentaire en doubles croches que le Beethoven de la seconde manière

⁵⁰ Rosengard Subotnik, « Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition », p. 23.

⁵¹ Theodor W. Adorno, « Le style tardif de Beethoven », in *Moments musicaux*, Genève, Éditions Contrechamps, 2003 (1937), p. 10.

⁵² Adorno, « Le style tardif de Beethoven », p. 10.

⁵³ Rosengard Subotnik, « Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition », p. 26.

n'aurait guère toléré⁵⁴ ». L'ascèse de l'expression de ce sujet est en effet patente de par la simplicité et la restriction à son caractère fonctionnel de l'accompagnement en question⁵⁵.

Ce que ce sujet laisse derrière lui en se retirant ainsi, c'est donc le matériau duquel s'occupait le compositeur jusque-là, le matériau tel qu'il est organisé par les conventions figées, les lois naturalisées de la tonalité. Mais elles y sont mises à nu, laissant béantes les couches d'histoire sédimentées qu'elles contiennent. « Quand la subjectivité s'évade, des éclats de la convention retombent : en tant que débris, délabrés et abandonnés, ils se transforment finalement eux-mêmes en expression⁵⁶ ». Et ce qu'ils expriment, c'est le bris de la promesse que faisait la tonalité, c'est qu'au fil des développements qu'elle a subis sous la force de l'expression subjective, la tonalité est devenue elle-même contradictoire et fausse. « Ce qui [y] est objectif, c'est le paysage morcelé ; subjective est cette unique lumière qui l'éclaire encore tant soit peu. Beethoven n'en réalise pas la synthèse harmonieuse⁵⁷ ». En ce sens, celui-ci se tient devant les structures tonales de composition comme un poète allégorique du drame baroque allemand : il y reconnaît la nature dans son périssement sans pour autant pouvoir lui porter le coup de grâce historique qui devra attendre, un siècle plus tard, la Nouvelle musique.

⁵⁴ Adorno, « Le style tardif de Beethoven », pp. 10-11.

⁵⁵ Ludwig van Beethoven, *Sonata Op. 110*, Italie, Edizione Ricordi, 1919, p. 170, mesures 5 à 11.

⁵⁶ Adorno, « Le style tardif de Beethoven », p. 11.

⁵⁷ Adorno, « Le style tardif de Beethoven », p. 12.

3.3. Qu’y a-t-il de nouveau dans la Nouvelle musique ?

Adorno souligne, à propos du terme *Nouvelle musique*, qu’il est « d’emblée suspect⁵⁸ » parce qu’il « aide davantage aujourd’hui à l’écarter et à la neutraliser qu’il ne lui donne l’éclat d’un mot d’ordre⁵⁹ ». À l’origine associée à la *Internationale Gesellschaft für neue Musik* — société viennoise du début des années 20 qui avait pour mission de soutenir les compositions qui s’éloignaient « plus ou moins de l’école néoallemande, de l’impressionnisme et du reste d’écoles antérieures du dix-neuvième siècle⁶⁰ » — *Nouvelle musique* est devenu l’une des étiquettes chères à l’industrie culturelle qui lui servent à intégrer tout ce qui tenterait de lui résister.

La toute puissance des mécanismes de distribution, dont dispose la camelote esthétique des biens culturels dépravés [les marchandises culturelles], comme aussi les prédispositions socialement créées chez les auditeurs [la perte de l’expérience de l’objet, la régression de l’écoute], ont dans la société industrielle au stade tardif, amené la musique radicale à un isolement complet⁶¹.

Parmi les autres genres musicaux, elle devient donc l’une des alternatives de l’apparent choix engageant le goût des auditeurs, ce qui ne peut que contribuer à la réduire soit à la curiosité s’arrangeant bien de ces cabinets d’autrefois, soit au privilège des initiés.

Mais l’épithète consigne aussi, en même temps, un phénomène historique lourd de signification : « l’expérience d’un brusque saut *qualitatif* [, d’un] changement du système musical⁶² ». *Nouvelle musique* est, suivant la dialectique de l’histoire de la nature, le nom du

⁵⁸ Theodor W. Adorno, « Musique et nouvelle musique », in *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982 (1963), p. 271.

⁵⁹ Adorno, « Musique et nouvelle musique », p. 272.

⁶⁰ Adorno, « Musique et nouvelle musique », p. 272.

⁶¹ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 15.

⁶² Adorno, « Musique et nouvelle musique », p. 273. Nos italiques.

périssement de la nature — en l'occurrence de la naturalité présumée du système tonal. Les compositeurs qui sont associés à elle ont en effet tenté d'élaborer un « langage musical qui renonçait à ce qui était devenu une seconde nature : l'accord parfait, la gamme majeure et mineure, la distinction consonance/dissonance, et finalement toutes les catégories qui en découlent de façon directe ou indirecte⁶³ ». La nouvelle musique est, répétons-le, une nouveauté qualitative en ce qui concerne le cours de l'histoire (occidentale) de la musique.

Or on ne peut pas tenir pour acquis que toutes les compositions de tous les compositeurs de la Nouvelle musique sont également valables, sont également réussies ; que toutes osent faire le brusque saut en question. Elles ne suivent pas toutes la même logique immanente, n'impliquent pas toutes les mêmes techniques de composition, et surtout ne remettent pas en question le système tonal sur la base des mêmes principes ; *toutes ne sont pas des œuvres d'art autonomes*. La nouveauté historique qui terrasse la nature n'est autrement dit pas, s'il s'interdit de se conformer à elle, simplement tout le reste, c'est-à-dire *n'importe quoi*. Encore une fois, le chemin qui sinue entre ces deux pôles — le conformisme et le n'importe quoi — exige que l'on examine des figures de la composition qui se tiennent aux extrêmes l'une par rapport à l'autre. Si c'est vrai, c'est que « l'essence de cette musique s'exprime uniquement dans les extrêmes : eux seuls permettent de reconnaître son contenu de vérité [...] C'est pour cette raison et non par un respect fallacieux des grandes personnalités, que nous examinons exclusivement ces deux auteurs⁶⁴ » : Igor Stravinsky et Arnold Schönberg.

⁶³ Adorno, « Musique et nouvelle musique », p. 273.

⁶⁴ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 13.

3.3.1. Igor Stravinsky

La réponse stravinskienne au problème de l'alternative entre le conformisme et le n'importe quoi fait le pari d'éliminer toute trace de traditionalisme dans ses compositions afin de révéler, sous les gestes compositionnels hérités de la tradition, une musique authentique, originaire, qui sonne « comme si elle arrivait du fond des siècles⁶⁵ ». Cette posture musicale, qu'Adorno décrit comme un « objectivisme [qui] concerne la façade⁶⁶ », est allergique à toute trace de ce qui serait non-originaire, dérivé et suranné dans le matériau. Elle cherche ainsi à éviter à la fois de se conformer à ce qu'elle diagnostique comme les écueils de la tradition et à la fois l'arbitraire par « la réduction au phénomène pur, tel qu'il se donne en tant que tel [, ce qui] doit permettre l'accès à la région d'un être indubitablement "authentique"⁶⁷ ».

Cependant, dit Adorno, Stravinsky se méprend quant à ce que sont les réels écueils de la tradition, et par extension se trompe alors qu'il attribue l'authenticité recherchée au « "reste" demeurant après la soustraction de ce qui, suppose-t-on, a été introduit⁶⁸ » injustement dans le matériau musical comme son contenu. Comme Schönberg et les représentants de la nouvelle musique, Stravinsky en a contre ce qui en est venu à se présenter comme le naturel de la musique : le système tonal et les règles qui en découlent. Or, l'élaboration de ce système et de ces règles, le « processus de rationalisation de la musique, de domination intégrale de son matériau coïncidait-il avec celui de la subjectivation⁶⁹ » (l'exemple de Beethoven en témoigne),

⁶⁵ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 147.

⁶⁶ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 205.

⁶⁷ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 148.

⁶⁸ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 148.

⁶⁹ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 145.

Stravinsky s'est empressé d'accuser le sujet (musical) d'être responsable du recouvrement inauthentique du matériau. Suivant sa logique, c'est donc l'activité du sujet musical dans la composition qu'il s'agit d'exclure pour réaliser le langage musical renonçant à la seconde nature sonore.

L'un des premiers moments de cette exclusion du sujet hors de la musique est à trouver dans les éléments extramusicaux de certaines pièces du compositeur. Adorno défend en effet que le sens de ces compositions doit être interprété comme l'« identification avec la violence collective⁷⁰ » perpétrée à l'endroit du sujet qui tente de s'exprimer. La figure du clown tragique, centrale dans le *Petrouchka*⁷¹, en témoigne. Cette pièce de jeunesse de Stravinsky a pour personnage principal une marionnette aux humaines émotions que la trame narrative rend risibles. Accompagné de deux autres marionnettes — la ballerine de laquelle il est épris et le Maure, son rival — Petrouchka se voit conduit de la détresse amoureuse, en passant par la mort et pour finir vers l'apparition fantomatique, le tout sous le regard oppressant du Mage, animateur magique de ces poupées inanimées. Petrouchka est ainsi comme le clown auquel, bien qu'il n'échappe pas à la tragédie, rien ne peut arriver qui lui est définitivement fatal, permettant par là à l'audience de s'en moquer. L'histoire tragique de Petrouchka a, d'ailleurs, pour catégorie fondamentale « celle du grotesque que la partition utilise souvent comme indication pour les vents soli : c'est la catégorie de la particularité distordue et liquidée⁷² », de l'intériorité subjective présentée sous l'apparence du ridicule. Adorno suit ses traces jusque dans « la

⁷⁰ Adorno, « Stravinsky. Une image dialectique », p. 171.

⁷¹ Notons ici que le *Pierrot lunaire* de Schönberg a également un personnage principal s'approchant de la figure du clown tragique, sa manière de le traiter en diffère grandement. Nous y reviendrons.

⁷² Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 152.

complexion de la musique » qui, « plutôt que de prendre le parti du maltraité [,] se range aux côtés de ceux qui le railent⁷³ ». Ces vents, qui sont le médium du subjectif de la pièce, le présentent comme « mécanisé, réifié, mort⁷⁴ ». Ils font comme l'Orgue de barbarie de la scène d'ouverture : ils répètent incessamment la même ritournelle, comme si telle était leur seule manière de sonner. Ce qui aurait dû être expressif se voit donc restreint à la mécanique répétitive, soulignant comme le Mage que Petrouchka n'est qu'une marionnette, rien de plus.

Cette tendance stravinskienne au bâillonnement de l'expression subjective se déploie cependant de manière plus crue et plus évidente dans une pièce à laquelle le compositeur aurait travaillé en même temps que *Petrouchka : Le Sacre du printemps*, son œuvre « la plus célèbre et la plus avancée au point de vue du matériau⁷⁵ ». Ces deux compositions

[...] ont un même noyau : offrande antihumaniste à la collectivité. Offrande sans aucun caractère tragique apportée non à l'image de l'homme futur, mais à l'aveugle confirmation d'un état que la victime admet, soit en se moquant d'elle-même [comme le fait *Petrouchka*], soit en se dépersonnalisant [comme la victime du *Sacre*]⁷⁶.

Cette victime est celle du sacrifice qu'un groupe d'individus de « l'ancienne Russie⁷⁷ » fait aux dieux à la suite de cérémonies festives glorifiant le printemps, afin qu'il recommence. Or, à l'occasion de ce sacrifice, toute tentative de sa part d'exprimer quoi que ce soit de façon « non réglementée par la société⁷⁸ », libre des normes imposées de l'extérieur, est abolie. C'est là le sens de cette identification « avec l'instance destructrice⁷⁹ » que la musique de Stravinsky

⁷³ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 151.

⁷⁴ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 153.

⁷⁵ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 153.

⁷⁶ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 154.

⁷⁷ Vera Stravinsky et Robert Craft, *Stravinsky : In Pictures and Documents*, New York, Simon & Schuster, 1978, Interview de Stravinsky au Daily Mail du 13 février 1913.

⁷⁸ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 145.

⁷⁹ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 151.

promeut. La scène de mort de l'élue, son solo, en fournit un exemple patent : plutôt qu'un conflit, qu'une résistance de la part de la victime devant sa sordide et douloureuse mort à venir, ladite scène ne présente pas « d'antithèse esthétique entre la victime immolée et la tribu, mais, par sa danse, la victime accomplit l'identification immédiate et acceptée avec la tribu⁸⁰ ». Elle y « danse jusqu'à en mourir » une chorégraphie organisée comme « une danse collective, une ronde » qui témoigne de sa « conformité à une société intégrale et aveugle⁸¹ ». La scène du sacrifice, dit Adorno, est « vide de toute dialectique du général et du particulier⁸² » ; la victime n'y est présente que pour que la communauté se construise autour de son anéantissement, indifférente à sa souffrante particularité. Comme les membres de la tribu qui l'entourent et participent à ce « rituel destiné à renchérir sur la froideur du monde⁸³ », le « spectateur ne se réjouit-il pas tout bonnement de la liquidation de la jeune fille, il s'identifie alors avec la collectivité et, potentiellement lui-même victime de cette collectivité, s'imagine participer justement par là, dans une régression magique, à la puissance collective⁸⁴ ». En ceci, la musique de Stravinsky s'accorde tout à fait avec l'intégration du travail et de l'amusement que nous avons caractérisé comme le propre de l'industrie culturelle : leur logique similaire sert, en dernière analyse, à acclimater l'individu au monde qui lui fait violence par l'identification avec cette violence.

Par ailleurs, que dans son geste annihilant de la subjectivité Stravinsky s'en *retourne* à une *Russie païenne*, primitive, préculturelle, n'est absolument pas anodin. Comme l'exprime

⁸⁰ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 165.

⁸¹ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 165.

⁸² Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 165.

⁸³ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 176.

⁸⁴ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 166.

avec esprit Adorno, « il s'agit d'une révolte chimérique de la culture contre sa manière d'être culture⁸⁵ », de la musique contre la manière qu'elle a eue, dans l'histoire, d'être musique. Nous l'avons mentionné plus tôt, cette manière pour la musique d'avoir été musique est redevable du travail spirituel de la subjectivité musicale auquel Stravinsky impute le recouvrement de l'être authentique de la musique. C'est en quête de cette authenticité qu'il remonte le cours de l'histoire vers la musique d'un passé mythifié, le tout grâce au « principe artistique de sélection et de stylisation⁸⁶ » du *renoncement*. Adorno comprend ce principe primitiviste non seulement « en tant que rejet de moyens usés et douteux, mais aussi refus, c'est-à-dire qu'il tient par principe exclu de remplir ou accomplir quelque chose qui, dans la dynamique immanente du matériau musical, se présente comme attente ou exigence⁸⁷ ». Ce à quoi Stravinsky renonce, ce n'est ainsi nul autre que les résultats dudit travail spirituel du sujet musical qu'il met en même temps au pilori. Parmi ces résultats, il faut notamment compter l'élaboration d'un thème et sa variation développante, plus tôt interprétés comme l'un des visages possibles du sujet musical lui-même. Le sacrifice du *Sacre* ne concerne pas seulement le sujet social et victime que la collectivité a choisi d'offrir aux dieux, mais également « toute mélodie amplifiée et bientôt toute réalité subjective se développant musicalement⁸⁸ ».

Alors qu'il fait face à la contradiction entre forme objective et expression subjective qui, jadis, occupait Beethoven, Stravinsky choisit ainsi de rendre impossible toute relation entre le sujet musical et la forme objective. Sa musique se construit sur la base de cette absence de

⁸⁵ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 149.

⁸⁶ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 156.

⁸⁷ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 156, note 1.

⁸⁸ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 157.

relation qui, « portée à son paroxysme, se substitue à la relation elle-même⁸⁹ ». Autrement dit, une foi le sujet tu par la prohibition mélodico-thématique, on croit pouvoir accéder à l'objet lui-même, à la musique d'avant le travail subjectif sur le matériau. C'est là la détermination concrète de cet objectivisme de façade critiqué par Adorno : ce qui n'est en fait qu'un « air d'authenticité est obtenu au prix d'une déspiritualisation appuyée⁹⁰ ».

Or l'une des conséquences les plus notables de cette déspiritualisation se trouve dans le rapport qu'entretiennent les compositions de Stravinsky avec l'un des éléments essentiels pour l'art musical : le temps. Dans son texte intitulé *Stravinsky : une image dialectique* publié en 1963, alors qu'Adorno revient d'un œil critique sur son travail dans sa *Philosophie de la nouvelle musique*, il exprime cette idée ainsi :

Il y a dans la musique de Stravinsky, de façon immanente, « quelque chose qui ne va pas ». La musique, *comme art du temps* est liée par son seul médium à la forme de la succession : elle est donc irréversible, comme le temps. Par la première note qu'elle fait entendre, elle s'engage déjà à continuer, à devenir autre chose, à évoluer⁹¹.

Si cette définition de la musique comme art du temps surprend, peut sembler tomber des nues et s'imposer de l'extérieur à elle, il en va en fait tout autrement :

Ce qu'on peut appeler sa transcendance, le fait qu'à tout moment elle résulte d'un devenir et soit autre chose que ce qu'elle est, le fait qu'elle renvoie au-delà d'elle-même, *n'est pas un commandement métaphysique* qui lui serait dicté de dehors : il est inhérent à sa propre nature, contre laquelle elle ne peut rien⁹².

⁸⁹ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, pp. 179-180.

⁹⁰ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 179.

⁹¹ Adorno, « Stravinsky. Une image dialectique », p. 168. Nos italiques.

⁹² Adorno, « Stravinsky. Une image dialectique », p. 168. Nos italiques.

Par exemple, le thème — visage possible du sujet — est une phrase mélodique déterminée, c'est-à-dire qu'il est construit d'une suite de notes qui se succèdent les unes aux autres en fonction de leurs relations possibles. Il est, pour ainsi dire, cousu au cours du temps « par le fait que tel événement vient avant ou après tel autre, ou encore a la valeur d'un présent⁹³ ». C'est ce qui permet, en retour, à la musique elle-même de modeler le cours du temps et d'être ainsi décrite comme son art. Pourtant, avance Adorno, la musique de Stravinsky, « dans la mesure où elle n'est fondamentalement qu'un montage de répétitions, n'avance pas⁹⁴ ».

Nous avons déjà vu un exemple de ce fait dans la ritournelle des vents du *Petrouchka*, mais la chose est généralisée et plus complexe. En effet, Stravinsky « qui a basé toute musique, à l'image de danses, sur la répétition, n'était, paradoxalement, pas moins allergique à toute répétition littérale⁹⁵ ». Or ceci comporte une contradiction des plus déterminantes pour ses œuvres. En voulant bâillonner le sujet musical et à la fois éviter la stricte répétition, le compositeur n'a d'autre choix que de rabouter des séquences de sons qui « doivent éviter l'identité, sans cependant pouvoir être qualitativement différentes⁹⁶ » les unes après les autres, sans qu'un lien dynamique ne les unisse. « C'est pourquoi leur dégradation se substitue à un véritable devenir⁹⁷ » : il joue au temps un tour de passe-passe en freinant arbitrairement le développement des mélodies et des thèmes, en les figeant en blocs statiques de musique qui deviennent, comme on le dit parfois dans le langage des arts de la scène, des tableaux.

⁹³ Adorno, « Stravinsky. Une image dialectique », p. 170.

⁹⁴ Adorno, « Stravinsky. Une image dialectique », p. 169.

⁹⁵ Adorno, « Stravinsky. Une image dialectique », p. 170.

⁹⁶ Adorno, « Stravinsky. Une image dialectique », p. 171.

⁹⁷ Adorno, « Stravinsky. Une image dialectique », p. 171.

Cette dégradation est cependant l'occasion pour les percussions « d'assumer une fonction constructive, fonction que leur refusait jusque-là leur emploi traditionnel⁹⁸ ». C'est en effet à eux que revient la tâche de résoudre la contradiction. Or il n'est pas certain que cela ne réussisse. Si la construction des pièces sur la base d'accents et d'intervalles de durée produit ce qui ressemble à un mouvement musical, « ce mouvement consiste dans le retour, sous divers aspects, d'éléments identiques, en l'occurrence des mêmes formes mélodiques, des mêmes harmonies, voire des mêmes modèles rythmiques⁹⁹ ».

De l'art du temps, la musique de Stravinsky se transforme ainsi une exposition *spatiale* de moments indépendants les uns des autres. À ce titre, elle s'inscrit dans la directe lignée des travaux des impressionnistes français comme Claude Debussy. Selon Adorno, il aurait en effet « repris directement de Debussy la conception spatiale des plans sonores dans la musique ; et la technique des complexes [les séquences plus tôt mentionnées], comme aussi la constitution des modèles mélodiques atomisés proviennent de Debussy¹⁰⁰ ». Sans compter le « back to nature¹⁰¹ » que ce compositeur français revendique, dont la proximité avec le primitivisme stravinskien n'a rien d'une coïncidence. Une différence importante est néanmoins produite par le compositeur de musique de ballet : il « coupe les fils de raccordement entre les complexes et [...] démolit les résidus du procédé dynamique différentiel¹⁰² », c'est-à-dire les relations dynamiques qu'impliquaient les règles tonales régissant la succession des mélodies en fonction des harmonies.

⁹⁸ Adorno, « Stravinsky. Une image dialectique », p. 184.

⁹⁹ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 184.

¹⁰⁰ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 197.

¹⁰¹ Adorno, « The Dialectical Composer », p. 206.

¹⁰² Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 197.

Malgré tout, affirme Adorno, dans une pièce comme « le *Sacre*, il ne manque pas d'imprégnations tonales¹⁰³ ». En effet, les séquences de sons spatialisés « figées comme par une force magique [sont] gênées dans leur développement¹⁰⁴ » mélodique, mais, comme les liens les unissant les unes aux autres sont coupés, les sauts harmoniques qui les séparent ne suivent plus la logique du langage tonal. Cette « contradiction entre la modération de l'horizontal et l'audace du vertical contient déjà en soi la condition pour rétablir la tonalité en tant que système de coordonnées¹⁰⁵ » qui structure et organise le travail du matériau ! Autrement dit, Stravinsky réifie des blocs mélodiques voués à l'appauvrissement, en raison de leur répétition. Mais en les réifiant, c'est-à-dire en les figeant magiquement, les résonances tonales qu'elles contiennent lui deviennent inaccessibles et ne peuvent être chassées. Tout ce qu'il peut faire, c'est scinder les relations harmoniques qui liaient autrefois ces séquences qui, elles, restent sans heurt, tonales. « Tout complexe se limite à un matériau de départ en quelque sorte photographié sous différents angles de mise au point, mais qui reste toujours intact dans le noyau harmonique-mélodique¹⁰⁶ ». C'est ce qu'Adorno entend lorsqu'il nomme la musique de Stravinsky « la musique d'après la musique¹⁰⁷ » (*Musik über Musik*) : « le sujet qui, musicalement est tenu de ne plus rien dire de lui-même, cesse proprement de “produire” et se contente de l'écho creux du langage musical objectif qui n'est plus le sien¹⁰⁸ », allant comme de citation en citation.

¹⁰³ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 158.

¹⁰⁴ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 158.

¹⁰⁵ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 158. Dans ce contexte, il faut considérer « horizontal » comme un synonyme du développement mélodique, et « vertical » comme synonyme des relations harmoniques que l'horizontal implique.

¹⁰⁶ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 205.

¹⁰⁷ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 186. La traduction anglaise dit « Music about music » (Theodor W. Adorno, *Philosophy of Modern Music*, New York, continuum, 2003 (1958), p. 181.).

¹⁰⁸ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 187.

Fait patent à ce propos, le compositeur a, dans des pièces comme son *Piano-rag-music* et *L'Histoire du soldat*, « travaillé avec des formules de jazz » qui sont cependant déformées de manière à en éliminer « tous les traits de fausse individualité et d'expression sentimentale¹⁰⁹ ». Puisqu'elles sont issues du langage musical objectif, les règles de la tonalité reviennent à la charge. Une fois la réalité subjective interdite, ce qui était insatisfait des règles objectives censées possibiliser son expression disparaît en même temps que l'occasion de leur résister. Ce qui reste ne peut ainsi être autre chose que ces règles, malgré qu'on les dissémine dans l'espace en faisant le vœu pieux que ce que l'on refoule ne retourne jamais.

L'objectivisme de façade de Stravinsky est donc, plutôt qu'un « langage musical renonçant à la seconde nature tonale¹¹⁰ », plutôt qu'une instance de périssement de cette nature et donc de nouveauté historique, l'occasion de sa réaffirmation autoritaire. Il ne parvient pas à s'assurer de ne pas tomber dans l'arbitraire, puisque son langage musical n'est « qu'arrangement subjectif, enflé au point de ressembler une surhumaine légalité *a priori* pure¹¹¹ ». C'est bien vrai, l'apparente cohérence de ses œuvres « ne dérive pas de la loi spécifique de l'œuvre musicale, de la propre logique et exactitude de celle-ci, mais du geste que l'œuvre adresse à l'auditeur¹¹² » que nous avons déterminé comme l'injonction à ce qu'il s'identifie à la collectivité qui s'y construit autour du sacrifice du sujet. « L'idiome musical qui finalement en résulte ne choque plus personne : c'est le résumé de tout ce qui a été approuvé pendant deux cents ans de musique bourgeoise, traité selon les trucs rythmiques entre-temps approuvés eux aussi¹¹³ », et que

¹⁰⁹ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 177, note 1.

¹¹⁰ Adorno, « Musique et nouvelle musique », voir p. 273.

¹¹¹ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 205.

¹¹² Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 205.

¹¹³ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 208.

l'industrie culturelle récupère sans vergogne comme le schématisme qui permet aux auditeurs de comprendre immédiatement et sans effort la musique, et donc d'agir comme la soupape plaisante permettant au système de se maintenir en dépit la violence qu'il leur fait subir. Autrement dit, tant les imprégnations tonales que le traitement formel du sujet musical rapatrient, en dernière analyse, la production de Stravinsky du côté des œuvres d'art qui se soumettent à l'hétéronomie formelle et esthétique du système tonal, et sociale de la loi de l'échange des marchandises en vue du profit.

Malgré tout, souligne Adorno dans son *Stravinsky*, sa tentative n'était pas d'emblée vouée à être vaine.

Il aurait pu naître de tout cela une musique dont les chocs débiteraient le temps en surfaces : image d'une éternité négative, et non plus simulacre d'immortalité ; une musique de décombres dans laquelle ne subsisteraient du sujet que des moignons, et le tourment que cela n'ait pas de fin. La force du sujet, qui jadis, en musique, recréait l'univers comme s'il le portait en lui, y serait apparue, démasquée, comme celle de faire souffrir, sans réconfort ni protestation¹¹⁴.

La musique de Stravinsky aurait pu, autrement dit, exprimer ce qui se dessinait déjà à son époque comme la tendance à venir : « l'absence de liberté [qui], en s'avouant à elle-même, serait devenue libératrice, et l'insuffisance immanente de ses compositions aurait disparu dans leur vérité¹¹⁵ ». Mais au contraire, elle s'est identifiée totalement à l'objectivité qui produit cette absence de liberté. « Il est, dans la musique, celui qui [a] dit oui¹¹⁶ ».

¹¹⁴ Adorno, « Stravinsky. Une image dialectique », p. 190.

¹¹⁵ Adorno, « Stravinsky. Une image dialectique », p. 190.

¹¹⁶ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 176.

3.3.2. Arnold Schönberg

Le mal vient de ce que pour rien au monde vous n'avez le droit de disposer de toutes les combinaisons de notes employées jadis. L'accord de septième diminuée, impossible. Impossibles certaines notes de passage chromatiques. Tout membre de l'élite porte en soi un canon du défendu, de l'interdiction que l'on doit s'opposer à soi-même et qui inclut graduellement les procédés de la tonalité, par conséquent toute la musique traditionnelle¹¹⁷.

Pour sa part, et à l'inverse, Schönberg répond à l'alternative entre le conformisme et le n'importe quoi en conservant une quantité importante de gestes issus de la tradition musicale. Pour lui, en effet, ce n'est pas les manières de travailler le son qu'ont découvert les compositeurs qui produisent la contradiction que Beethoven a rencontrée, et dont le besoin de la dépasser est partagé par Stravinsky. C'est plutôt que ce travail du son ait été encadré — et dans une large mesure l'est toujours — par un ensemble de règles qui s'avèrent être hétéronomes à l'activité de la composition : les règles de la tonalité. En guise de réponse aux problèmes que celles-ci posent à la production musicale, Schönberg souhaite ainsi sauver les techniques traditionnelles en question en élaguant leur teneur tonale.

Cet élagage a, dans l'évolution de la production du Viennois, deux noms : d'abord, l'atonalité libre, puis la technique dodécaphonique ou sérielle. L'atonalité libre se distingue du système tonal par son abandon du caractère hiérarchique de l'organisation des douze notes qui confère une priorité à sept de celles-ci, ainsi qu'aux relations consonantes entre les notes. Les pièces atonales libres travaillent plutôt avec les douze notes et *toutes* leurs relations —

¹¹⁷ Mann, *Le Docteur Faustus*, p. 292.

consonantes comme dissonantes — sans que l'une ou l'autre de celles-ci n'ait de rôle défini. Si les notes principales dans le système tonal faisaient office de centre autour duquel les autres notes s'articulaient, l'atonalité libre fait sans centre, sans système organisationnel rigide qui traîne avec lui des exigences comme celle de la résolution. Pour organiser le son, elle se concentre plutôt sur les distances, en termes de hauteurs de sons, qui séparent les notes les unes des autres : les intervalles.

La technique dodécaphonique, pour sa part, ne se contente pas de cette égalisation des sons. Elle y ajoute une double exigence des plus strictes : éviter toute répétition. En effet, la pièce dodécaphonique doit d'une part ne pas répéter une note particulière avant que les douze n'aient été entendues — une telle succession non répétitive des douze notes se nomme une *série*. D'autre part, la série doit elle aussi ne pas être répétée telle quelle, tâche pour laquelle plusieurs options s'offrent au compositeur :

[...] série originale, son renversement, donc en remplaçant chaque intervalle de la série par celui de la direction opposée (à l'instar de la « fugue renversée » comme, par exemple, celle en *sol* majeur du premier volume du *Clavecin bien tempéré*) ; son rétrograde, dans le sens de l'ancienne pratique contrapuntique, de telle manière que la série commence par la dernière note pour se terminer avec la première ; et rétrograde de son renversement. Ces quatre formes peuvent à leur tour se transposer sur tous les douze sons initiaux de la gamme chromatique, de façon que la série se prête à une composition en quarante-huit formes diverses¹¹⁸.

Ces restrictions supplémentaires sont une manière d'assurer certainement qu'aucun résidu tonal ne soit présent dans les pièces. Ainsi, malgré l'apparente extrême opposition entre la libre atonalité exécrant l'organisation par le système et la stricte restriction du dodécaphonisme, le

¹¹⁸ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 72.

dodécaphonisme s'inscrit en fait dans la continuité de l'atonalité libre qui en est la condition de possibilité historique et technique.

À la différence du projet de Stravinsky, de tels « nouveaux procédés étaient déjà disposés dans la matière elle-même, ils en avaient été extraits et non pas imposés de force¹¹⁹ ». C'est qu'ils découlent des techniques traditionnelles que Schönberg apporte avec lui dans la construction de son langage musical, elles-mêmes comprises dans le matériau qui l'occupe. En effet, défend Adorno, le matériau musical n'est pas tel qu'on le définit « du point de vue de la physique, à la rigueur du point de vue de la psychologie musicale, comme étant la totalité des sons dont le compositeur peut toujours disposer¹²⁰ ». Au contraire, il « diminue et augmente au cours de l'histoire [et] tous ses traits spécifiques sont des stigmates du processus historique¹²¹ ». Nous avons vu quelques éléments d'un tel processus dans l'invention du tempérament Werkmeister III offrant l'assise nécessaire pour que le langage tonal s'établisse, puis dans sa naturalisation, mais aussi dans la technique de la variation développante maîtrisée par Beethoven. Ces éléments issus du travail spirituel et historique de composition sont à même le matériau, de telle sorte qu'il soit lui-même « de l'esprit sédimenté, quelque chose de socialement performé à travers la conscience des hommes¹²² ».

Ce que fait Schönberg devant ce matériau illustre de manière exemplaire la nouveauté qualitative que produit la nouvelle musique à l'égard de la tonalité, modèle de la nouveauté historique faisant périr la nature : il le saisit « dans l'état le plus avancé de sa dialectique

¹¹⁹ Adorno, « Antécédents historiques de la composition sérielle », p. 55.

¹²⁰ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 43.

¹²¹ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 44.

¹²² Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 45.

historique¹²³ », c'est-à-dire y distingue sciemment ce qui est désuet de ce qui est actuel, le libère de ce en lui qui est « irrémédiablement perdu¹²⁴ ». Il voit la tonalité comme un morceau d'histoire figé en nature, c'est-à-dire comme une nature en train de périr, et lui porte le coup de grâce. En effet, il détruit ce qu'Adorno appelle la surface de la musique, sur laquelle se retrouvent les règles et exigences tonales, et les techniques qui en sont dépendantes — les gammes, les tonalités, la modulation, la basse continue et les cadences, par exemple. Mais par là, il libère de celle-ci une force sous-jacente, « which Schönberg called subcutaneous, a structure under the skin, which derives the whole form [of a piece] from very specific germ cells and which first generates the more profound, true unity¹²⁵ ». Cette part sous-cutanée de la musique correspond à ce que nous avons appelé la variation développante, le travail thématique, ou encore simplement le sujet musical — l'une de ces techniques traditionnelles sauvegardées par Schönberg. Saisir le matériau dans l'état de sa dialectique historique, ici, ne signifie ainsi rien d'autre que de libérer le sous-cutané du couvert de la peau, c'est-à-dire de retirer ce qui empêchait le sujet d'accomplir son rôle structurant de la pièce de manière autonome : les règles tonales de composition.

Or, dit Adorno, ce « passage de l'organisation musicale à la subjectivité autonome se réalise grâce au principe technique du développement¹²⁶ » et de la variation, grâce au travail thématique. C'est donc dire que c'est sur la base de ces techniques proprement subjectives que Schönberg libère le sujet du joug de la tonalité — ou plutôt que le sujet se libère, s'autonomise

¹²³ Theodor W. Adorno, « Réaction et progrès », in *Moments musicaux*, Genève, Éditions Contrechamps, 2003 (1930), pp. 121-122.

¹²⁴ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 16.

¹²⁵ Adorno, « Toward an Understanding of Schönberg », p. 634.

¹²⁶ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 65.

de la forme objective musicale, de la nature tonale. En effet, lorsque celles-ci suivent sans contrainte hétéronome la loi de leur mouvement, elles peuvent — comme l’a aperçu impuissamment Beethoven¹²⁷ — être l’agent structurant et organisateur des pièces. Or, cette liberté de suivre la loi de leur mouvement leur permet aussi d’engager *tout* le matériau musical. Ce qui se situe en dehors des frontières tonales n’est inaccessible au sujet que lorsque la tonalité est nature : « aujourd’hui, les accords se moulent sur les exigences non interchangeable de leur utilisation concrètes. Aucune convention n’interdit au compositeur la sonorité dont il a besoin ici et ici seulement. Aucune convention ne le contraint de se plier à l’ancienne généralité¹²⁸ ». Dans la phase atonale libre, ceci se répercute dans les mélodies qui passent par les douze notes, à la guise de leur développement, peu importe si ces notes étaient, sous le règne de la tonalité, subalternes ou principales, ou encore si leurs relations produisent des consonances ou des dissonances. Dans la phase dodécaphonique, cependant, ces mélodies sont saisies de l’interdiction de la répétition, transformant les thèmes en séries sujettes aux diverses manipulations exposées plus tôt.

C’est que cette libération du matériau musical accompagne par sa subjectivation « la possibilité de le dominer techniquement. Tout se passe comme si la musique s’était arrachée à la dernière et présumée contrainte naturelle, qu’exerce sa matière, comme si elle était capable

¹²⁷ Cette impuissance a pour cause la différence d’état du matériau entre l’époque de Beethoven et Schönberg, non pas une sorte d’intuition créative géniale que l’un aurait et que l’autre n’aurait pas. Pour Schönberg, par exemple, le thème implique les modifications que lui ont apportées Berlioz et Wagner en lui faisant jouer un rôle narratif dans leurs compositions. De tels thèmes, dits leitmotifs, sont « à la fois contraignants par leur identité et radicalement modifiés par la forme sous laquelle ils apparaissent, une forme qui les réduit contre leur gré à une pure matière, comme les premières séries » (dans Adorno, « Antécédents historiques de la composition sérielle », p. 58.).

¹²⁸ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 62.

de dominer cette matière librement, consciemment et avec lucidité¹²⁹ ». Cette domination technique du matériau musical s'étend sur tous les domaines de la composition musicale, dont un des visages principaux est la série¹³⁰. On en retrouve un autre dans une seconde technique traditionnelle que Schönberg comme Adorno affectionne particulièrement : le contrepoint. Cette technique de composition polyphonique, qui date du Moyen-Âge¹³¹, a pour souci « d'organiser la musique de façon que celle-ci ait nécessairement besoin de chacune de ses lignes mélodiques, et que chaque ligne et chaque note assume sa fonction structurale exacte¹³² ». Un contrepoint est une pièce polyphonique, c'est-à-dire qu'elle comprend plusieurs voix, ou lignes mélodiques, dont les constructions mélodiques et implications harmoniques, les « verticalité et horizontalité s'interpénètrent intimement¹³³ » « de telle manière que la relation des lignes entre elles engendre le discours de toute la pièce, finalement, la forme¹³⁴ ». Historiquement, d'ailleurs, un tel procédé est associé directement aux rapports dissonants entre les notes¹³⁵, et donc s'avère un allié dans la quête du terrassement de la nature tonale. En effet, plus un accord — moment polyphonique en tant qu'il contient plusieurs voix qui, ensemble, constituent un tout — « est dissonant, plus il

¹²⁹ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 62.

¹³⁰ Voir Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, pp. 61-64. Par exemple : « Dans sa musique [, celle de Schönberg], toutes les dimensions non seulement sont développées de manière égale, mais encore elles sont produites l'une à partir de l'autre, de telle façon qu'elles convergent. Déjà dans sa phase expressionniste [, qui coïncide plus ou moins avec l'atonalité libre], Schönberg avait la vague idée d'une telle convergence, comme par exemple dans le concept de *Klangfarbenmelodie*. Ce concept dit que le simple changement instrumental de timbre, les sons restant les mêmes, peut prendre une force de mélodie sans qu'il se produise une vraie mélodie au sens proprement traditionnel du terme. Plus tard l'on cherchera un dénominateur commun pour toutes les dimensions musicales : c'est là, l'origine de la technique dodécaphonique. »

¹³¹ Arnold, dir., *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, voir pp. 505-510.

¹³² Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 103.

¹³³ Adorno, « La fonction du contrepoint dans la Nouvelle Musique », p. 124.

¹³⁴ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, pp. 103-104.

¹³⁵ Voir, par exemple, Arnold, dir., *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, p. 505 : « On peut définir le contrepoint comme l'élément de désaccord [, au sens technique musical de la transgression de l'accord tonal,] entre les voix et parties dans une composition musicale, l'harmonie constituait l'élément d'accord. Le désaccord peut provenir de différents facteurs, notamment du contraste rythmique et de la dissonance ».

renferme en soi de sons différents les uns des autres et efficaces dans leur différence¹³⁶ », plus, donc, il conteste la hiérarchie tonale en égalisant ces sons dont l'efficace, le rôle dans la pièce dépend de leur relation aux sons qu'ils ne sont pas, ce qui culmine dans sa version impliquant les douze sons.

Ce n'est cependant pas tout ce qui intéresse Schönberg et Adorno dans le contrepoint puisqu'un tel procédé qui vise à dominer techniquement le matériau ne renonce pas pour autant au subjectivisme musical :

[...] le terme de contrepoint vise le procédé consistant à adjoindre à une ou plusieurs voix principales une ou plusieurs voix indépendantes elles aussi, mais néanmoins secondaires par rapport aux premières [en ce qu'elles remplissent un rôle d'accompagnement.] On pourrait donc dire, pour schématiser, que le procédé contrapuntique maintient, au sein d'une polyphonie élaborée, l'idée d'une mélodie chantante et, partant, l'idée d'un sujet autonome¹³⁷.

Voilà qui explique qu'Adorno affirme que la « polyphonie est le moyen adéquat à l'organisation de la musique émancipée¹³⁸ » : elle permet de réaliser le développement total, ou la composition intégrale de l'œuvre qui « représente aujourd'hui sa seule objectivité possible¹³⁹ ». Or cette objectivité en est une bien particulière. Déjà, nous savons qu'elle n'est pas celle qui suit le modèle stravinskien du retour au prétendu origine authentique puisqu'elle ne permet pas d'assurer que la nature tonale périsse. Au contraire de Stravinsky, la production musicale de Schönberg, son geste compositionnel nouveau

wants to be understood purely from within itself, without lightening the listener's burden by means of an already available system of coordinates within which the particular [c'est-à-dire le

¹³⁶ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 68.

¹³⁷ Adorno, « Antécédents historiques de la composition sérielle », p. 124.

¹³⁸ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 68.

¹³⁹ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 64.

sujet musical] is nothing but minimal variation. In this music, the only thing that still matters is the particular, the now and here of the musical events, their own inner logic¹⁴⁰.

Le sujet musical schönbergien, notamment grâce aux techniques de la variation développante et du contrepoint, produit à partir de sa propre logique, de ses capacités structurantes le tout de la pièce, sa forme et sa cohérence. Ou encore, ce qui revient au même, ce sujet critique l'objectivité naturelle tonale parce qu'elle lui interdit de mener à terme cette activité libre et autonome que nous avons appelée, plus tôt, son expression — celle-là même que Stravinsky a bâillonnée.

Dit autrement, Schönberg prend le parti du sujet dans sa tentative musicale de s'exprimer. Ceci se constate, par exemple, dans la pièce du Viennois qui, comme le *Petrouchka* de Stravinsky, traite de la figure du clown tragique : le *Pierrot lunaire* dans laquelle « tout repose sur la subjectivité solitaire se repliant sur elle-même¹⁴¹ ». D'abord parce que cette pièce, qui appartient à la phase expressionniste à laquelle convient la description « solitude comme style¹⁴² », préfigure la technique dodécaphonique en ce que sa structure polyphonique extrêmement complexe « est déduite à partir d'un seul et unique matériau de base : s'il ne s'agit pas encore d'une composition dodécaphonique, c'est simplement parce qu'elle n'obéit pas encore au nombre douze¹⁴³ ». Par ailleurs, la troisième partie de la pièce, le « retour » (*Heimfahrt*) se déroule « dans un *no man's land* de verre où, dans une atmosphère de mort et de cristal, le sujet quasi transcendantal [le personnage du *Pierrot* comme la musique] est libéré de l'enchevêtrement dans l'empirique se retrouve lui-même¹⁴⁴ », mais tragiquement seul. C'est,

¹⁴⁰ Adorno, « Toward an Understanding of Schönberg », pp. 629-630.

¹⁴¹ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 151.

¹⁴² Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 57.

¹⁴³ Adorno, « Antécédents historiques de la composition sérielle », p. 67.

¹⁴⁴ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 151.

cependant, l'occasion pour lui de tracer « l'image d'une espérance sans espoir¹⁴⁵ » — toute proche d'ailleurs de l'attente beckettienne de ce qui ne vient apparemment pas.

Plus généralement, le sujet musical chez Schönberg exprime « la souffrance non transfigurée de l'homme dont l'impuissance s'est accrue au point qu'elle ne permet plus le jeu ni l'apparence¹⁴⁶ ». Cette apparence est double. D'une part, au niveau technique et musical, elle est celle de la fausse naturalité du système tonal qui, même après l'époque de son périclisme, maintient (la plupart du temps) sa légalité même à l'insu des compositeurs, comme nous l'a révélé la production de Stravinsky. C'est pourquoi Schönberg énonce ainsi l'exigence de toute nouvelle musique : « la musique a le devoir non pas d'orner, mais d'être vraie¹⁴⁷ ». C'est également pourquoi Adorno défend la thèse polémique selon laquelle « tous les moyens de la tonalité, donc les moyens de toute la musique traditionnelle [...] ne sont pas simplement désuets et inactuels. Ils sont faux¹⁴⁸ », *aujourd'hui*. Voilà peut-être qui explique sa virulente critique du Jazz comme des productions de l'industrie culturelle... « Ce qui était valable avant la rupture, à savoir la constitution d'une cohérence musicale au moyen de la tonalité, est irréparablement perdu¹⁴⁹ ». Mais d'autre part, et à un niveau davantage conceptuel, l'apparence que critique le sujet de Schönberg est celle du caractère individuel de sa propre solitude. « Dans son isolement apparaît la société¹⁵⁰ » bourgeoise qui, administrée de bord en bord, « ne sut concrétiser sa propre raison, ses propres idéaux de liberté, de justice, et de réalisation immédiate de l'humanité,

¹⁴⁵ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 151.

¹⁴⁶ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 52.

¹⁴⁷ Arnold Schönberg, « Probleme des Kuntsunterrichts », *Musikalisches Taschenbuch* (1911), tel que rapporté par Adorno dans Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 52.

¹⁴⁸ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 45.

¹⁴⁹ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 16.

¹⁵⁰ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, pp. 58-59.

sans courir le risque d'abolir l'ordre qui était le sien¹⁵¹ ». Dans une telle organisation des affaires sociales, la solitude du sujet « est solitude collective : [la nouvelle musique] décèle la solitude comme destin universel¹⁵² ». Elle l'enregistre à même son matériau sous la forme « des mouvements de l'inconscient réels et non déguisés, des chocs, des traumatismes¹⁵³ » d'un sujet qui, plutôt que de baisser les bras et de s'assimiler au mouvement effréné de la vie afférée au travail, crie de cette espérance sans espoir : « it does not have to be this way, it could be otherwise¹⁵⁴ ».

¹⁵¹ Theodor W. Adorno, « Le progrès », in *Modèles critiques*, Paris, Payot & Rivages, 2003 (1962), p. 190.

¹⁵² Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 58.

¹⁵³ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 50.

¹⁵⁴ Iris Marion Young, *Justice and the Politics of Difference*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p.6.

4. Conclusion

La pensée adornienne de l'œuvre d'art est animée par la relation qui unit les concepts de résistance et de nouveauté. Cette relation est dialectique : ces deux concepts sont les différentes faces d'un même phénomène. D'un côté, lorsque nous sommes partis de la définition adornienne de l'art telle qu'exprimée dans *Théorie esthétique*, la résistance s'est révélée être une condition nécessaire, bien qu'insuffisante, pour qu'une œuvre réalise la négation déterminée du concept d'art que la tradition lui lègue. Or cette négation déterminée et la lame historique de la nouveauté qui fait périr la (seconde) nature sont, au sens strict, la même chose. Ainsi, de l'autre côté, la nouveauté se paie au prix d'un refus, d'une résistance : la saisie du « matériau dans l'état le plus avancé de sa dialectique historique¹ » qui distingue l'actuel du désuet, et expulse ce dernier hors du travail du matériau. En tant que ce qui est désuet dans le matériau s'y maintient par une force extérieure à l'œuvre — la participation à un canon ou l'impératif de l'échangeabilité —, résistance à l'hétéronomie et terrassement de la nature sont, en effet, deux sens d'un même mouvement : celui de l'objet d'art qui s'autonomise.

Ces remarques nous offrent l'occasion d'une détermination supplémentaire de l'œuvre de Schönberg. Déjà, son rapport à l'histoire de la musique occidentale s'éclaire davantage : « Une tradition solide et substantielle est manifestement nécessaire pour qu'on puisse aller au-delà de la tradition² », puisque c'est dans celle-ci que le compositeur rencontre une question, une tension à résoudre. En l'occurrence, cette contradiction irrésolue est celle que Bach nous a

¹ Adorno, « Réaction et progrès », pp. 121-122.

² Theodor W. Adorno, « Vienne », in *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982 (1963), p. 266.

léguee, c'est-à-dire celle qui confronte le sujet musical à l'objet formel, et de laquelle Schönberg libère l'histoire de la musique occidentale, guidé par la devise de la seconde école de Vienne : la plus grande rigueur produit la plus grande liberté³.

[As] subject and object confront each other within the sphere of technical consistency [*Stimmigkeit*], and are subjected to control precisely in their mutual dependence, their dialectic, as it were, has freed itself from its blind state of nature and become practicable – the greatest strictness, namely the unbroken one of technique, ultimately really does stand revealed as the greatest freedom, namely that of the human being over his music, which once began mythically, softened into reconciliation, confronted him as form, and finally belongs to him by virtue of a behavior that takes possession of it by wholly belonging to it. After Schönberg, the history of music will no longer be fate, but will be subject to human consciousness⁴.

Ainsi pourrait-on, « sans lui faire violence, regarder toute l'œuvre de Schönberg comme la volonté d'honorer les obligations que, selon les critères du Classicisme viennois, toute composition contracte dès sa première mesure⁵ ». Il revêt autrement dit dignement le titre que lui confère Adorno de « compositeur dialectique », alors qu'il sursume la contradiction dans la musique et l'ouvre à « ce qu'[elle] veut être et pourra bien devenir⁶ ».

Mais ce véritable progrès dans la musique, Schönberg le réalise grâce à une résistance à l'hétéronomie qui, conformément au double caractère de l'art, doit être comprise sur les deux plans de l'esthétique et du social. L'hétéronomie esthétique, nous l'avons explorée : elle est constituée par le langage musical hérité figé en seconde nature, celui régi par les règles de la tonalité et qui fait usage des techniques compositionnelles qui reposent sur elles. De celle-ci, les œuvres de Schönberg s'autonomisent en se construisant sur la base de « la loi de [leur]

³ Adorno, « The Dialectical Composer », voir p. 205.

⁴ Adorno, « The Dialectical Composer », p. 207.

⁵ Adorno, « Vienne », p. 224.

⁶ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 17.

mouvement⁷ », de la question qu'elles adressent à l'histoire de la musique occidentale. C'est-à-dire, au « sein de chaque œuvre, le matériau indique des exigences concrètes, et le mouvement qui met à jour chacune d'elles représente l'unique figure de l'histoire qui soit contraignante pour l'auteur⁸ » qui, comme Schönberg, veille à s'extirper des manières naturalisées de faire de l'art. L'œuvre qui satisfait ces exigences se caractérise par sa cohérence immanente, ferment de son progressisme. En effet, en écoutant son mouvement, en se soumettant à l'œuvre et en « ne [faisant] rien d'autre en apparence que de la suivre là où elle l'appelle, [l'auteur] ajoute à la constitution historique de l'œuvre, qui réside dans sa question et dans son exigence, quelque chose de nouveau, en apportant une réponse et un accomplissement⁹ ». Dans le cas de Schönberg, cette attitude qu'Adorno définit comme « la véritable liberté du compositeur¹⁰ » a permis à la part sous-cutanée de la musique de jouer pleinement le rôle structurant que lui refusait le système tonal.

Nous avons également croisé l'hétéronomie sociale de laquelle s'autonomise le compositeur dialectique. Le contexte industriel qui touche aujourd'hui, comme il y a 60 ans, systématiquement toute production culturelle, avons-nous dit, agit comme un filtre à travers duquel tous les objets d'art sont contraints de passer. Ce contexte, l'industrie culturelle ou encore la demi-culture (*Halbbildung*) généralisée, Adorno le décrit comme « l'esprit saisi par le caractère fétiche de la marchandise¹¹ », par une exigence de productivité et d'échangeabilité qui

⁷ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 18.

⁸ Adorno, « Réaction et progrès », p. 122.

⁹ Adorno, « Réaction et progrès », p. 123.

¹⁰ Adorno, « Réaction et progrès », p. 123.

¹¹ Theodor W. Adorno, « Théorie de la demi-culture », in *Société : Intégration. Désintégration*, Paris, Payot & Rivages, 2011 (1959), p. 201.

agit sur l'œuvre d'art comme une force hétéronome. Et celle-ci «devenue totalitaire, l'administration du patrimoine culturel étend son pouvoir même sur l'opposition esthétique¹²». L'œuvre qui s'efforce de s'autonomiser de cette hétéronomie ne peut, en conséquence, espérer s'en extirper pour de bon. La tentative d'autonomisation semble être, en ce sens, corollaire du retranchement de cette œuvre dans sa « position antagoniste [...] vis-à-vis de la société¹³».

Ainsi,

[la] toute-puissance des mécanismes de distribution, dont disposent la camelote esthétique et les biens culturels dépravés, comme aussi les prédispositions socialement créées chez les auditeurs, ont, dans la société industrielle au stade tardif, amené la musique radicale à un isolement complet¹⁴.

Ces prédispositions, que nous avons appelées la régression de l'écoute, ou la privation de l'expérience de l'objet, produisent un contexte d'écoute qui renforce l'apparente naturalité du système tonal. En effet, « les airs à la mode émoussent à tel point la faculté perceptive, qu'il n'est plus possible de se concentrer pour une audition sérieuse¹⁵ », que sur une musique qui est organisée pour que tout y soit, d'emblée, compréhensible, selon « le système clos et exclusif¹⁶ » de la tonalité. C'est pourquoi, défend Adorno, celle-ci est intimement liée « à la société basée sur l'échange, dont le propre dynamisme tend vers la totalité et dont la fongibilité s'accorde profondément avec celle de tous les éléments sonores¹⁷ ». L'apparence naturelle de la tonalité

¹² Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 15.

¹³ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 312.

¹⁴ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 15.

¹⁵ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 20.

¹⁶ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 21.

¹⁷ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 21.

et l'industrie culturelle axée sur le profit vont main dans la main, l'une renforçant le joug de l'autre.

On comprend donc que la nouvelle musique, qui s'est efforcée de se construire en se libérant de ce système, de se poser comme « l'antithèse de l'industrie culturelle qui envahissait son domaine¹⁸ », se retrouve dans une position d'isolement : aucun auditorat n'existe dont la faculté perceptive, l'écoute ne soit apte à y être attentive, à en faire l'expérience. Autrement dit, la possibilité de faire cette expérience est socialement bloquée, elle n'est accessible qu'à quelques individus aux improbables biographies... Adorno affirme néanmoins, à ce sujet, que cette musique « dit “nous”, là même où elle vit uniquement dans l'imagination du compositeur sans atteindre aucun autre être vivant¹⁹ » puisqu'elle porte en elle « la collectivité idéale [comme] collectivité séparée de la collectivité empirique²⁰ ». Si, donc, ses auditeurs n'existent pas, ce n'est pas qu'elle y ait renoncé, mais plutôt que sa réception est assimilée à ce contre quoi elle se dresse : une collectivité organisée autour de l'échange des marchandises en vue du profit. C'est ici que prend son sens profond la solitude collective qu'exprime une telle musique, comme le fait le *Pierrot* : elle présente le besoin objectif « of another and more ideal form of communal existence²¹ » et donc la promesse d'une libération de la préformation de l'expérience esthétique. Si ceci semble entrer en contradiction avec son isolement social — qu'Adorno nomme aussi « l'antinomie de la nouvelle musique²² », disons, la contradiction entre cette collectivité idéale

¹⁸ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 15.

¹⁹ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 28.

²⁰ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 28.

²¹ Hammer, *Adorno and the Political*, p. 132.

²² Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 28.

et, par exemple, « les rangs vides devant lesquels on joue²³ » — c'est qu'il doit être compris comme le signe que la nouvelle musique endosse la résistance sociale que nous avons définie comme le comportement qui refuse de se prêter au principe, universel sous le capitalisme tardif, du pour-autre-chose, c'est-à-dire pour l'échange, le profit et le capital. Ainsi, cet

[...] isolement de la musique radicale nouvelle ne provient pas de son contenu asocial, mais de son contenu social : par sa pure qualité, et avec autant plus de vigueur qu'elle laisse apparaître cette qualité plus pure, elle indique le chaos social au lieu de le faire se volatiliser dans l'imposture qui présente l'humanité comme humanité déjà réalisée²⁴.

Par ailleurs, que la nouvelle musique endosse le caractère de l'inutile, critiquant ainsi « la société par le simple fait qu'[elle] existe²⁵ », et qu'elle fasse périr la seconde nature en réalisant la négation déterminée de l'histoire de la musique occidentale figée, ne lui garantit pas un statut qui la prévienne d'à son tour être un morceau d'histoire qui se fige en nature. La nouveauté historique peut après tout, selon les termes de la dialectique de l'histoire et de la nature, périr et se naturaliser. C'est d'ailleurs le sort que l'histoire de la composition moderne a réservé à la technique dodécaphonique qui est devenue, après Schönberg et ses disciples, « une sorte de style mondial de la modernité²⁶ ». Une importante quantité de compositeurs d'avant-garde se sont en effet rapportés à cette technique comme les compositeurs traditionnels se rapportaient au système tonal : comme la (nouvelle) frontière qui détermine les objets qui sont de la musique de ceux qui n'en sont pas. C'est pourquoi les « pièces privilégiées du dernier Schönberg sont obtenues contre la technique des douze sons aussi bien que grâce à elle²⁷ ».

²³ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 28.

²⁴ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 140.

²⁵ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 312.

²⁶ Adorno, « Vienne », p. 221.

²⁷ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 78.

Grâce à elle car en tant que force productive artistique ayant libéré le matériau musical de la seconde nature tonale, elle indique « de quoi il faut se garder²⁸ », bien qu'elle n'indique pas comment. Et contre elle, car il faudrait bien qu'à travers cette technique le sujet musical puisse conserver son pouvoir structurant.

Or, les « opérations, qui brisèrent l'aveugle despotisme du matériau sonore, deviennent, par un système de règles, aveugle seconde nature²⁹ ». ». À ce titre, révèle Adorno, la technique dodécaphonique naturalisée « efface virtuellement le sujet³⁰ » et actualise la contradiction que Beethoven rencontrait quelques siècles plus tôt. Ceci nous permet de voir

[...] l'aspect idéologique de l'œuvre d'art radicalement technique, anti-idéologique [:] ce qui se détache jusqu'à ne plus rien avoir de commun avec un contenu humain, accusant ainsi l'état inhumain, est déjà sur le point d'oublier impitoyablement ce dernier et de devenir son propre fétiche³¹.

La distance que prend toute œuvre d'art autonome par rapport à la société, impliquée par sa résistance au principe hétéronome qui guide celle-ci, la mène potentiellement vers la naturalisation, la nouvelle loi esthétique en apparence immuable, l'interruption du devenir ouvert de l'art à ce qu'il n'est pas. Autrement dit, son « autonomie pleinement atteinte l'entraîne vers l'hétéronomie³² », comprise à nouveau dans son caractère double : celle de la seconde nature esthétique, mais aussi celle qui, dans sa distance d'elle, laisse « intacte la société dont il a horreur³³ ».

²⁸ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 78.

²⁹ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 77.

³⁰ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 78.

³¹ Theodor W. Adorno, « Modernité », in *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève, Éditions Contrechamps, 2009 (1962), p. 177.

³² Adorno, « Modernité », p. 177.

³³ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 312.

N'oublions pas, cependant, que si « les œuvres d'art sont des réponses à leur propre question, elles deviennent elles-mêmes, à plus forte raison, des questions³⁴ », que si l'histoire périclît lorsqu'elle se fige en nature, la nature peut, à son tour, périclîter lorsqu'un phénomène *nouveau* brise son apparente fixité. Autrement dit, l'histoire de la musique ne s'arrête pas après la technique dodécaphonique. C'est que

[tout] art contient des éléments dont il semble, au moment où l'artiste produit, qu'ils sont naturels, qu'ils vont de soi. Ce n'est que bien plus tard, quand l'évolution a atteint un certain stade, que leur caractère historique et transitoire apparaît clairement, et que ce qui semblait naturel s'avère n'être que « seconde nature »³⁵.

Par exemple, à l'occasion de l'invention des haut-parleurs et de la radio – technologies qui prodiguent un accès différent au matériau — la division même du matériau sonore en douze notes distinctes qui entrent en relation les unes avec les autres s'est révélée aux compositeurs comme un de ces éléments qui allaient de soi, comme seconde nature. En cessant d'utiliser des haut-parleurs pour diffuser des œuvres musicales dont l'écoute requiert plutôt une salle de concert — les symphonies de Beethoven, par exemple³⁶ — ils ont pu devenir l'instrument d'une musique qui « reposerait sur la vaste palette créatrice de [leurs] phénomènes électriques » et qui comportent, peut-être, la possibilité de « mettre en œuvre le son d'une authentique seconde nature³⁷ », voire d'une société réconciliée. Si, au regard du contexte de production artistique qu'est l'industrie culturelle, la réalisation de cette possibilité sociale semble douteuse, il faudrait

³⁴ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 22.

³⁵ Adorno, « Vers une musique informelle », p. 297.

³⁶ Theodor W. Adorno, *Current of Music: Éléments pour une théorie de la radio*, trad. par Pierre Arnoux, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme et Presses de l'Université Laval, 2010, voir pp. 73-83.

³⁷ Robert Hullot-Kentor, « Second sauvetage », in *Current of Music. Éléments pour une théorie de la radio*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme et Presses de l'Université Laval, 2010 (2007), p. 31.

néanmoins se pencher sur ce que l'avant-garde post 1945 a produit musicalement, et sur les transformations dans le travail du matériau qui y sont réalisées.

La manière dont Adorno s'est prononcé sur les œuvres de compositeurs électroacoustiques comme Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez ou encore John Cage est, à ce titre, fort intéressante. Par rapport à la musique de la seconde école de Vienne, affirme-t-il, il se pourrait que la leur « soit faite pour être perçue d'une manière complètement différente — si tant est qu'on puisse jamais dire qu'une musique est faite pour être perçue de telle ou telle manière³⁸ ». Certaines pièces de Stockhausen, par exemple, se rapportent de manière particulière au problème du temps. Pour elles, la structure temporelle de la musique traditionnelle (y compris la nouvelle musique) est une instance de seconde nature problématique, « une difficulté à examiner à fond et à maîtriser³⁹ ». Idem pour « la structure métrique et rythmique des musiques atonales et dodécaphoniques [qui] étaient en un sens restées tonales⁴⁰ ».

Ces exemples de résidus naturels qui persistent dans la musique après que son matériau n'ait été ouvert à leur périssabilité exigent que soit continuée la « libération de la musique⁴¹ », et esquissent la possibilité de ce qu'Adorno appelle une *musique informelle*, d'une

[...] musique qui se serait affranchie de toutes les formes abstraites et figées qui lui étaient imposées du dehors, mais qui, tout en n'étant soumise à aucune loi extérieure étrangère à sa propre logique, se constituerait néanmoins avec une nécessité objective dans le phénomène lui-même⁴².

³⁸ Adorno, « Vers une musique informelle », p. 293.

³⁹ Adorno, « Vers une musique informelle », p. 293.

⁴⁰ Adorno, « Vers une musique informelle », p. 297.

⁴¹ Adorno, « Vers une musique informelle », p. 294.

⁴² Adorno, « Vers une musique informelle », p. 294.

Cette musique, en quelque sorte intégralement historicisée, aurait cependant un statut bien particulier : « [la] musique informelle ressemble un peu à la paix perpétuelle de Kant, que ce dernier pensait comme une possibilité réelle, concrète, qui pouvait être réalisée, mais en tant qu'Idée⁴³ », qu'outil de la raison pour structurer son travail en vue du progrès. Or, suivant la détermination adornienne du mouvement de l'art, de son concept lui-même, selon laquelle les œuvres d'art autonomes posent elles-mêmes des questions à l'histoire de l'art, rien ne peut à l'avance nous indiquer quelles seront les questions auxquelles il faudra répondre pour réaliser la musique informelle. C'est pourquoi « [toute] utopie esthétique revêt aujourd'hui cette forme : faire des choses dont nous ne savons pas ce qu'elles sont⁴⁴ ».

⁴³ Adorno, « Vers une musique informelle », p. 340.

⁴⁴ Adorno, « Vers une musique informelle », p. 340.

5. Bibliographie

- Adorno, Theodor W., « Antécédents historiques de la composition sérielle », in *Figures sonores*, Genève, Éditions Contrechamps, 2006 (1958).
- _____, « Arnold Schönberg », in *Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Payot & Rivages, 2010 (1952).
- _____, « Bach défendu contre ses amateurs », in *Prismes*, Paris, Payot, 2010 (1951).
- _____, « Critères de la nouvelle musique », in *Figures sonores*, pp. 141-185, Genève, Éditions Contrechamps, 2006 (1957).
- _____, « Critique de la culture et société », in *Prismes*, Paris, Payot, 2010.
- _____, *Curent of Music: Éléments pour une théorie de la radio*, traduit par Pierre Arnoux, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme et Presses de l'Université Laval, 2010.
- _____, « The Dialectical Composer », in *Essays on Music*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 2002 (1934).
- _____, « The Dialectical Composer », in *Essays on Music*, pp. 203-209, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 2002 (1934).
- _____, *Dialectique négative*, Paris, Payot & Rivages, 1992.
- _____, « L'essai comme forme », in *Notes sur la littérature*, Paris, Champs essais, 1984 (1958).
- _____, « L'idée d'histoire de la nature », in *L'actualité de la philosophie et autres essais*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2008 (1932).
- _____, « La fonction du contrepoint dans la Nouvelle Musique », in *Figures sonores*, Genève, Éditions Contrechamps, 2006 (1958).
- _____, *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, Paris, Allia, 2016 (1938-56).
- _____, « Le progrès », in *Modèles critiques*, Paris, Payot & Rivages, 2003 (1962).
- _____, « Le quintette à vents de Schönberg », in *Moments musicaux*, Genève, Éditions Contrechamps, 2003 (1928).

- _____, « Le style tardif de Beethoven », in *Moments musicaux*, Genève, Éditions Contrechamps, 2003 (1937).
- _____, « Modernité », in *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève, Éditions Contrechamps, 2009 (1962).
- _____, « Musique et nouvelle musique », in *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982 (1963).
- _____, « Musique et technique », in *Figures sonores*, pp. 187-202, Genève, Éditions Contrechamps, 2006 (1958).
- _____, *Philosophie de la nouvelle musique*, traduit par Hans Hildenbrad et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962 (1958).
- _____, *Philosophy of Modern Music*, New York, continuum, 2003 (1958).
- _____, « Réaction et progrès », in *Moments musicaux*, Genève, Éditions Contrechamps, 2003 (1930).
- _____, « Sans Paradigme », in *L'art et les arts*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002 (1960).
- _____, « Stravinsky. Une image dialectique », in *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982 (1963).
- _____, « Théorie de la demi-culture », in *Société : Intégration. Désintégration*, Paris, Payot & Rivages, 2011 (1959).
- _____, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 2011.
- _____, « Toward an Understanding of Schönberg », in *Essays on Music*, pp. 203-209, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 2002 (1955).
- _____, « Vers une musique informelle », in *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982 (1963).
- _____, « Vienne », in *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982 (1963).
- Adorno, Theodor W. et Max Horkheimer, « La production industrielle de biens culturels », in *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974.
- _____, « Le concept d'“Aufklärung” », in *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974.
- Arnold, Denis, dir., *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, 2 tomes, Paris, Robert Laffont, 1988.
- Bartel, Dietrich, « Andreas Werkmeister's final tuning : the path to equal temperament », *Early Music* XLIII, no. 3 (2015): pp.503-512.
- Beethoven, Ludwig van, *Sonata Op. 110*, Italie, Edizione Ricordi, 1919.

- Bégot, Jacques-Olivier, « L'antinomie de l'autonomie », *Archives de Philosophie* 80 (2017) : pp. 231-245.
- Benjamin, Walter, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991.
- _____, « Histoire littéraire et science de la littérature », in *Œuvre II*, Paris, Gallimard, 2000.
- _____, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in *Œuvres, III*, pp.267-316, Paris, Gallimard, 2000.
- _____, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985 (1928).
- _____, « Théories du fascisme allemand », in *Oeuvres II*, Paris, Gallimard, 2000.
- Caygill, Howard, *Walter Benjamin: The Colour of Experience*, Londre et New York, Routledge, 1998.
- Hammer, Espen, *Adorno and the Political*, New York, Routledge, 2006.
- Hazard, Merle, « (Gimme Some of That) Ol' Atonal Music », Nashville, Compass Studio, 2019.
- Hullot-Kentor, Robert, « Second sauvetage », in *Current of Music. Éléments pour une théorie de la radio*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme et Presses de l'Université Laval, 2010 (2007).
- Kellner, Herbert Anton et Christian Meyer, « Le tempérament inégal de Werkmeister/Bach et l'alphabet numérique de Henk Dieben », *Revue de Musicologie* 80, no. 2 (1994) : pp. 283-298.
- Kupsit, Donald B., « Critical Notes on Adorno's Sociology of Music and Art », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33, no. 3 (1975): pp. 321-327.
- Lukàcs, Georg, *La théorie du roman*, traduit par J. Clairevoye, Paris, Gallimard, « Tel », 1989.
- Mann, Thomas, *Le Docteur Faustus*, Paris, Albin Michel, 2014 (1947).
- Markus, George, « Benjamin's Critique of Aesthetic Autonomy », in *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, pp.111-127, Melbourne, re.press, 2009.
- Marx, Karl, *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel*, Paris, Éditions Allia, 1998.
- _____, *Le Capital*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015.
- _____, *Manuscrits de 1844*, Paris, GF-Flammarion, 1996.

- Massin, Jean et Brigitte Massin, *Wolfgang amadeus mozart*, Paris, Le Club Français du Livre, 1959.
- Müller-Doohm, Stefan, *Adorno, une biographie*, traduit par Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, 2004 (2003).
- Murray Marbour, J., « Bach and "The Art of Temperament" », *The Musical Quarterly* 33, no. 1 (1947): pp. 64-89.
- Rasch, Rudolf, « Preface & Introduction », in *Musikallische Temperatur*, sous la direction de Rudolf Rasch, Houten, Diapason Press, 1983 (1691).
- Rosengard Subotnik, Rose, « Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition », in *Developing Variations. Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis University of Minnesota Press, 1991.
- Schönberg, Arnold, « La musique nouvelle, la musique démodée, le style et l'idée », in *Le style et l'idée*, Paris, Buchet/Castel, 2002 (1946).
- _____, « Probleme des Kintsuterrichts », *Musikalisches Taschenbuch* (1911).
- Stravinsky, Vera et Robert Craft, *Stravinsky: In Pictures and Documents*, New York, Simon & Schuster, 1978.
- Weitzman, Erica, « No "Fun": Aporias of Pleasure in Adorno's "Aesthetic Theory" », *The German Quarterly* 81, no. 2 (2008): pp. 185-202.
- Weitzman, Ronald, « An Introduction to Adorno's Music and Social Criticism », *Music & Letters* 52, no. 3 (1971): pp. 278-298.
- Werkmeister, Andreas, *Musikallische Temperatur*, sous la direction de Rudolf Rasch, Houten, Diapason Press, 1983 (1691).
- Young, Iris Marion, *Justice and the Politics of Difference*, Princeton, Princeton University Press, 1990.