

LA MODERNITÉ EXCLUSIVE
SUR L'ESTHÉTIQUE MUSICALE DE THEODOR
WIESENGRUND ADORNO
Agnès Gayraud, Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

Que toutes sortes de formes d'art puissent fleurir en même temps, que toutes aussi – expression horrible pour une chose détestable – « expriment leur époque » d'une manière ou d'une autre, ne saurait d'aucune manière les justifier, de même que la pure existence d'une chose n'en a jamais constitué la légitimation. [...] Les deux sphères de la musique actuelle, la musique sérieuse et la musique légère, avalisée par les institutions, ne sont absolument rien d'autre que les stigmates d'une société antagoniste ; on doit les déduire strictement de celle-ci et non pas les défendre en tant que telles¹.

Il n'y a pas de pensée de la modernité qui ne soit normative. Définir ce qui est moderne ne revient pas seulement à exclure du champ définitionnel ainsi décrit ce qui ne l'est pas, mais engage toujours le jugement de valeur qui sanctionne la désuétude, la vanité, l'insignifiance et plus encore le conformisme – c'est-à-dire le caractère essentiellement contraire à l'art – de ce qui n'est pas moderne. Du musicologue raffiné que fut Theodor Wiesengrund Adorno aux « jeunes gens modernes » des années 1980, sur la scène *punk* parisienne, le ton des modernistes a toujours à voir, malgré le fossé qui les sépare, avec le ton de l'intolérance : « hors de la modernité, point de salut ! » pourrait être la commune devise de ces contempteurs des vieilles habitudes.

Dans la variété de ses travaux musicologiques – les écrits sur la « nouvelle musique », l'opéra, le *jazz*, les musiques populaires et les

¹ Theodor Wiesengrund Adorno, *Figures sonores. Écrits musicaux 1* [1955-1959], « XI. Critères de la nouvelle musique », trad. Marianne Roger-Jacquín et Claude Maillard, Genève, Contrechamps, 2004, p. 147.

compositeurs eux-mêmes (Schönberg, Berg, Webern, Mahler, Wagner, Beethoven...) –, couronnés à titre posthume par sa *Théorie esthétique*, Adorno présente l'intérêt de rendre compte de cette intolérance à partir d'une théorie hautement intellectualisée de la musique et de son histoire. La modernité y est conçue non pas seulement comme le signe d'une appartenance des œuvres à leur époque, mais comme le signe ultime de ce qu'Adorno appelle leur « authenticité ». L'intention de la *Théorie esthétique* de « circonscrire la position d'un art actuellement authentique vis-à-vis de l'objectivité »² revient largement ici par conséquent à discerner, parmi la masse des œuvres existantes dans le champ artistique des XIX^e et XX^e siècles, *ce qui est moderne* de ce qui ne l'est pas, associant infailliblement le caractère de la modernité à celui de l'authenticité, c'est-à-dire, selon une compréhension du terme qu'il nous faudra élucider, à la vérité même. L'œuvre vraie est ainsi l'œuvre moderne, et l'œuvre moderne est l'œuvre vraie.

Mais, par cette équation associant la modernité à la vérité, se trouve défini un critère remarquablement sélectif d'estimation des œuvres musicales. Pas plus que la vérité n'est chez Adorno une simple option philosophique, la modernité n'apparaît comme une option esthétique : elle est littéralement *exclusive*, c'est-à-dire à la fois inévitable et discriminante. Non seulement elle est la seule option esthétique valable – tout ce qui prétend s'y soustraire bascule dans l'insignifiance – mais encore elle n'admet pas de demi mesure : *ou bien* une œuvre est moderne, donc véritable, *ou bien* elle n'est ni moderne ni véritable. On ne grappillera donc pas un reste d'authenticité « dans le dos » de la modernité. Le critère de la modernité a ici quelque chose d'absolu. En mettant au jour le fonctionnement proprement adornien de ce concept décisif, on s'interrogera sur la manière dont l'idéal esthétique ainsi défini condamne nécessairement tout un champ de l'expression musicale. La désormais célèbre condamnation adornienne du *jazz* en est un exemple marquant. On s'attardera ici sur d'autres exclus, qu'il s'agisse de tout un champ – déclaré « réactionnaire » – de la musique savante, ou de celui – déclaré « régressif » – de la *pop music*.

Une critique immanente de la musique savante

Force est de constater que l'engagement adornien pour le modernisme au sein des musiques savantes s'inscrit en faux d'abord et avant tout contre un certain domaine de la musique savante, celui de la musique dite « classique » socialement et esthétiquement conventionnelle. La plume adornienne n'est en réalité jamais aussi

² Adorno, *Théorie esthétique* [1970], trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 2004, p. 37.

sèche et ironique que lorsqu'il s'agit de dauber sur la pauvreté de l'opéra bourgeois et sur « l'activisme de l'information » des programmations hétéroclites des festivals de musique classique de plein air. Le concept adornien de modernité, également critique de la « classicité » et du « bon goût », voire même du « goût », doit donc se comprendre avant tout comme une critique immanente des musiques savantes.

C'est dans l'article de 1948³, publié en 1958 dans *Philosophie de la nouvelle musique*, « Igor Stravinsky et la restauration », que le compositeur d'origine russe fit les frais de cette critique immanente. Jugés réactionnaires et vains, les emprunts au folklore russe du *Sacre du Printemps*, puis le néoclassicisme du ballet en un acte *Pulcinella* créé pour la première fois à l'opéra de Paris en 1920, à partir d'emprunts à Pergolèse et à des chants antiques, manifestaient moins, selon Adorno, la vérité de la musique moderne qu'un « éclectisme brisé », incapable en cela de rompre avec le syncrétisme vaseux de la musique bourgeoise du XX^e siècle. À la sensibilité stravinskienne aux traditions déchues, Adorno oppose en guise de premier réquisit moderniste l'interdit hégélien cité en exergue de son article⁴ : « Il ne sert à rien de s'approprier de nouveau pour ainsi dire substantiellement des vues du monde des temps passés, c'est-à-dire [de] vouloir s'accrocher à une de ses manières de voir [...] ». La parole hégélienne fait ici *chorus* avec une esthétique avant-gardiste de la rupture avec la tradition. Et c'est en effet en sympathie avec un idéal avant-gardiste de la création artistique que la *Théorie esthétique* consacre un passage à la défense des *-ismes*. Cette désinence est caractéristique des mouvements esthétiques à manifestes, qui rejettent formellement – c'est-à-dire catégoriquement *et* abstraitement – le passé. Mais s'il est vain de « s'accrocher » ainsi à des visions passées, c'est moins chez Adorno en vertu d'une esthétique de la rupture que d'une philosophie de l'irréversibilité du processus de la conscience. Pourquoi ne sert-il à rien de « s'approprier de nouveau des vues du monde des temps passés » ? Parce que, dans une conception hégélienne, la vérité les a désertées. Par opposition au geste désespéré de « s'accrocher » au passé, le geste moderniste est donc avant tout « la négation de ce qui ne doit plus exister actuellement »⁵, dans le but de réaliser les transformations que l'histoire de l'art impose objectivement et que la conscience peut donc authentiquement épouser.

³ Trois ans avant le tournant sérialiste de Stravinsky...

⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique* [1835], trad. Samuel Jankélévitch, Paris, Flammarion, coll. « Champs », t. II, 1979, p. 145.

⁵ Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 42.

Histoire, progrès, matériau

Le modernisme adornien suppose, en filigrane, la représentation d'une histoire de l'art comme progrès dont la modernité serait précisément la pointe. Loin de toute idée d'une grossière hiérarchisation des œuvres, qui conduirait tout au plus à un « galimatias culturel », et ignorerait que toute œuvre véritable en tant qu'œuvre « est l'ennemie mortelle de l'autre »⁶ et ne s'y laisse donc pas mesurer, l'idée d'un progrès esthétique est déterminée ici comme un progrès de la conscience, une maturation du sujet. À propos d'une comparaison de Bach et de Beethoven, on lit dans la *Théorie esthétique* la proposition suivante :

La question de savoir lequel des deux est supérieur à l'autre est oiseuse. Ne l'est pas, en revanche, le fait de constater que la voix du sujet arrivé à maturité, émancipation du mythe et réconciliation avec celui-ci, c'est-à-dire le contenu de vérité, a plus évolué chez Beethoven que chez Bach. Ce critère supplante tous les autres⁷.

Adorno semble donc ainsi faire sienne la conception hégélienne d'une irréversibilité du processus historique d'apparition des œuvres et de leur contenu de vérité. Mais ici, la coïncidence du geste avant-gardiste et de l'esthétique hégélienne recouvre, semble-t-il, une profonde contradiction : l'un promet à l'art un avenir là où l'autre le rassemble dans une histoire close. Une histoire close en effet, car la vérité hégélienne de l'art n'est conçue que sous la condition d'une intégration dialectique du moment esthétique à une forme qui la dépasse (en l'occurrence la Religion). Mais, dès lors, le prix à payer pour la philosophie hégélienne de l'art comme moment de vérité, pensée sous le régime d'un progrès, est, on le sait, sa conception de la mort de l'art. Comment Adorno peut-il réaffirmer la prétention de l'art à la vérité et son caractère historique en le maintenant en vie là où l'esthétique hégélienne le donne pour mort ? Il en va de la cohérence théorique du modernisme adornien. Comme le fait cependant très justement remarquer Anne Boissière, dans son *Adorno, la vérité de la musique moderne* :

[...] certes, Adorno ne renonce pas au concept de vérité, pas plus qu'au concept d'œuvre, mais il dégage toutefois ce dernier de sa détermination hégélienne [...]. Ainsi on insistera tout particulièrement sur le refus de l'identification idéaliste – c'est-à-dire hégélienne – du contenu et de la forme qu'Adorno

⁶ *Ibid.*, p. 293.

⁷ *Ibid.*, p. 295.

construit dans ses analyses, au bénéfice d'un autre rapport, celui du matériau et de la forme⁸.

En substituant à la dialectique de la forme et du contenu le rapport du matériau et de la forme, Adorno libère la manifestation esthétique de la promesse de mort hégélienne. Si précaire que paraisse cette survivance dans les pages les plus sombres de la *Théorie esthétique*, elle se justifie objectivement selon Adorno par la persistance, voire l'aggravation de la souffrance qui constitue pour ainsi dire la racine du besoin d'art, et par la transformabilité, en droit toujours possible, du matériau esthétique peu à peu libéré de la forme comme contrainte extra-musicale. Le matériau apparaît dès lors comme l'élément moteur de l'histoire de l'art et la prise en compte de l'état objectif de ce matériau hérité, comme la clé du modernisme adornien. Que faut-il entendre ici par matériau ?

Le matériau, c'est ce dont disposent les artistes : ce qui se présente à eux en couleurs et en sons, jusqu'aux associations de toutes sortes, jusqu'aux différents procédés techniques développés ; dans cette mesure, les formes peuvent également devenir matériau⁹.

Le matériau n'est donc pas seulement la matière opposée à la forme, en termes aristotéliens, mais la configuration même de cette matière selon certaines règles admises, passées de l'histoire à la nature. Le matériau fondamental de la musique occidentale – la gamme, les sons organisés selon le système tonal – est associé, dans sa forme classique, pleinement aboutie, à des principes fondamentaux qui déterminent toute composition musicale au sein de ce système. Au nombre de ces principes figurent l'attraction et la suprématie de la tonique comme centre constant de référence, origine et fin du discours musical ; la différenciation et la hiérarchie des degrés ; le dualisme – c'est-à-dire l'antagonisme – de la consonance et de la dissonance avec suprématie de la consonance en laquelle toute dissonance doit se résoudre ; les lois cadentielles et les rapports fonctionnels entre les accords (tierce, quinte, septième, neuvième)...

Si l'histoire de la musique est l'histoire de la maîtrise croissante de ce matériau, son histoire récente, depuis la deuxième moitié du XIX^e et le début du XX^e siècle, est la déliquescence du matériau tonal. La possibilité, par exemple, d'assigner à une phrase musicale une tonalité précise, est remise en cause par le chromatisme

⁸ Anne Boissière, *La Vérité de la musique moderne*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, p. 54.

⁹ Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 192.

wagnérien¹⁰ dès *Tristan*, en 1856. La forme sonate est percée chez Mahler par une fanfare dans la *Première symphonie* et le temps qui se déploie dans la composition en altère les moments de façon vivante, interdisant la simple répétition. Le *Pierrot lunaire* de Schönberg investit le champ d'une dissonance autrefois reléguée à la fonction de faire-valoir de la consonance. Le chromatisme wagnérien, l'implosion des règles de la composition chez Mahler, l'atonalité schönbergienne figurent ainsi parmi les manifestations exemplaires d'une particularisation historique du système tonal, renvoyé désormais à sa désuétude, au moment où écrit Adorno. Le matériau donné et qu'on ne peut ignorer, avec lequel toute entreprise esthétique doit désormais compter, est donc selon Adorno, la dissonance. Elle est, à tout le moins, devenue le « véritable invariant de l'art moderne, depuis Baudelaire et *Tristan* »¹¹.

Le caractère irrésistible de la modernité

La modernité sera donc atonale ou ne sera pas. Mais pas plus que la modernité, l'atonalité n'est une simple *option* pour le compositeur :

En aucun cas le compositeur ne dispose aujourd'hui indifféremment de toutes les combinaisons sonores qui ont été utilisées jusqu'à présent. Même l'oreille la moins raffinée remarque combien pauvres et usées sont aussi bien certaines notes chromatiques de transition dans la musique de salon du XIX^e siècle que l'accord de septième diminué. Si tout n'est pas duperie, celui-ci exclut désormais les moyens de la tonalité, donc les moyens de toute la musique traditionnelle. Et ces accords ne sont pas seulement désuets et inactuels. Ils sont faux¹².

L'histoire du matériau musical étant posée, et cette histoire étant fermement associée au déploiement d'un contenu de vérité, le compositeur ne peut se rapporter naïvement au passé comme à un champ infini de possibilités. Il ne peut composer qu'à la pointe de cette histoire, conscient de l'épuisement du matériau tonal et de sa fausseté esthétique ici et maintenant. L'accord de septième diminué peut bien apparaître dans une symphonie de Beethoven comme

¹⁰ On trouve chez Wagner « quantité de pages où aucune phrase ne peut être interprétée comme relevant d'une tonalité précise et où certains accords ont plus de deux interprétations possibles », Charles Rosen, *Schönberg* [1975], trad. Pierre-Étienne Will, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979, p. 36.

¹¹ Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 34.

¹² Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique* [1958], trad. Hans Hildenbrand et Axel Lindenberg, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1979, p. 45-46.

éminemment profond, il n'est plus, dans la musique de salon du XIX^e qu'un « cliché impuissant ». Alors que la modernité impose la rupture avec le code désuet de la tonalité, dans *Le Sacre du Printemps*,

les particules mélodiques [...] sont pour la plupart du genre diatonique, elles sont folkloriques selon leur cadence ou bien simplement empruntées à la gamme chromatique [...]. Ce n'est jamais une succession d'intervalles « atonale », entièrement libres, ne se référant à aucune gamme préordonnée¹³.

C'est le mensonge d'un rapport dilettante au matériau dans ses multiples configurations historiques considérées comme « toujours aujourd'hui disponibles » qu'Adorno stigmatise de même violemment dans le néoclassicisme de *Pulcinella*.

Stravinsky adopte une attitude d'esthète, indifférent à l'irréversibilité du procès historique qui est simultanément procès de vérité, et pioche pour ainsi dire, dans la masse des formes dépassées, des ingrédients facilement assimilables. Si Stravinsky n'est pas moderne, selon Adorno, c'est donc d'abord parce que ce n'est pas un homme de vérité mais un homme de goût, recherchant dans le passé de quoi nourrir sa vision du monde. Mais

le goût est réduit à se contenter de la seule surface, autour de laquelle jouent les sentiments et pour laquelle ne peuvent se faire valoir que des principes unilatéraux. C'est pourquoi le soi-disant bon goût s'effraie de toute action plus profonde et se tait lorsqu'on arrive à exprimer la chose et que disparaît tout ce qui est superficiel et secondaire¹⁴.

Dans la *Critique de la faculté de juger*, Kant opposait le goût comme une faculté simplement « appréciative », au génie, faculté véritablement « productrice » des beaux-arts. Le goût devait cependant intervenir dans la production des œuvres comme « discipline (ou dressage) du génie » et « sacrifier » si nécessaire les extravagances du génie¹⁵. C'est précisément ce privilège kantien accordé au goût qui est

¹³ *Ibid.*, p. 158.

¹⁴ *Ibid.*, p. 161.

¹⁵ « Pour porter *des jugements d'appréciation* sur des objets beaux, comme tels, il faut du *goût* ; mais pour les beaux-arts eux-mêmes, c'est-à-dire pour *la production* de tels objets, c'est du *génie* qui est requis », Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790], « Du rapport du génie au goût », §48, trad. Alain Renaut, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1995, p. 306.

« De la combinaison du goût avec le génie dans la production des beaux-arts » : « Le goût est comme la faculté de juger en général, la discipline ou le dressage du génie : il lui rogne durement les ailes et le civilise ou le polit ; mais en même temps il lui donne une direction qui lui indique en quel sens et jusqu'où il doit s'étendre pour

remis en cause ici à partir de sa critique hégélienne. Le goût, renvoyé à sa fondation subjective expose – selon la critique qu’en fait Hegel dans *l’Introduction à l’Esthétique* – le jugement esthétique purement et simplement au relativisme¹⁶. Ni véritablement créateur selon la théorie kantienne, ni objectif selon la théorie hégélienne, le goût ne saurait être le ressort d’une création *moderne* au sens adornien du terme : une création qui rompe avec le passé et qui s’inscrit néanmoins dans une histoire au sein de laquelle elle surgisse objectivement et donc authentiquement. Ainsi, « la tradition de la musique allemande, Schönberg y compris, depuis Beethoven, se définit au bon comme au mauvais sens, par l’absence du goût. Par contre, chez Stravinsky, la prévalence du goût coïncide avec la chose »¹⁷. Au *goût* stravinskien, s’oppose finalement le *génie* schönbergien étranger aux préoccupations superficielles et finalement extra-musicales que recouvrent les sentiments pudiques et conservateurs du goût.

Sans identifier le génie au concept d’un « individualisme héroïque » comme Adorno en faisait le reproche à Heidegger à propos de Hölderlin¹⁸, le génie se détermine ici contre le goût comme la manifestation de l’objectivité contre l’expression subjective. Au cœur de cette opposition se joue la conception adornienne de la vérité de l’œuvre : « ce qui se développe et devient visible dans les œuvres, ce qui leur confère leur autorité, ce n’est pas autre chose que l’apparition objective de la vérité en elles, qui laisse derrière elle l’intention subjective comme une chose indifférente, et la dévore »¹⁹. Tandis que le goût domine subjectivement son objet, le génie endosse sa nécessité et se sacrifie à elle. L’œuvre du génie est nécessaire, là où celle du

demeurer conforme à une fin ; et en introduisant de l’ordre et de la clarté dans les pensées dont l’esprit est rempli, il donne une consistance aux Idées et les rend capable d’obtenir un assentiment durable, mais aussi en même temps universel. Si par conséquent, en cas de conflit entre ces deux sortes de qualité, quelque chose, dans une production artistique, doit être sacrifié, ce sacrifice devrait plutôt intervenir du côté du génie [...] », *ibid.*, §50.

¹⁶ Une esthétique du goût aboutit toujours, selon une interprétation hégélienne, à une approche relativiste des œuvres : « En l’absence de tout critère objectif à appliquer aux innombrables formes de la nature et permettant de distinguer le beau du laid, il ne reste à se laisser guider dans le choix des objets que par le goût subjectif qui se soustrait à toute règle et à toute discussion. En fait, lorsque, dans le choix des objets à représenter, on s’inspire des opinions courantes sur le beau et sur le laid et sur ce qui est digne ou non d’être imité, bref du goût des hommes, on trouve à sa disposition tous les objets de la nature, car il n’en est guère un seul qui n’ait son amateur », Hegel, *Esthétique*, *op. cit.*, Introduction, « Les théories fondées sur le principe du goût », p. 76.

¹⁷ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, *op. cit.*, p. 161.

¹⁸ Adorno, « Parataxe », *Notes sur la littérature* [1958], trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 321.

¹⁹ *Ibid.*, p. 309.

goût est toujours dispensable. Schönberg est moderne contre Stravinsky parce qu'il crée *la seule œuvre possible de son temps*. Celui qui ignore cette contrainte ou cherche à lui échapper choisit en fin de compte l'œuvre anecdotique : « Ce qui se dérobe et échappe aux transformations du matériau entraînés par les innovations apparaît bientôt comme pauvre, vidé de substance »²⁰.

Une fois émis devant un parterre de connaisseurs et de musiciens, de toute une communauté qui constituait le dépositaire de la mémoire de la musique savante, admirés ou honnis « les sons libérés par Schönberg dans ses pièces orchestrales ne pouvaient plus être ignorés »²¹. En ce sens, la modernité n'est pas seulement souhaitable, elle est irrésistible. Mais il revient au compositeur de prendre ou non à bras-le-corps ce caractère d'irrésistibilité. Si l'on peut se permettre une comparaison avec le « salaud » sartrien qui choisit de ne pas être libre alors qu'il ne peut manquer de l'être, le compositeur peut ici choisir d'ignorer la modernité, alors même qu'il n'est pas objectivement en mesure de le faire. L'œuvre qui nie l'impériorité de la modernité n'est pas en ce sens seulement anachronique, elle est réactionnaire : ceci explique pourquoi les condamnations esthétiques d'Adorno ne sont jamais tout à fait dissociées de condamnations éthiques.

Le refus du pluralisme esthétique

Ce faisant, c'est dans le refus du pluralisme esthétique que le caractère irrésistible de la modernité révèle toute sa puissance d'exclusion.

Telle est l'erreur du pluralisme esthétique. Il s' imagine que toutes sortes de styles de musique évoluent côte à côte, égaux en droit, Schönberg et ses successeurs, Stravinsky, et pour finir Britten peut-être. [...] Mais le pluralisme de l'œuvre est d'abord d'ordre qualitatif ; toute œuvre individuelle qui mérite ce nom est plurielle en soi, et non un simple « énoncé ». Mais l'art dans son ensemble peut difficilement être pluriel au sens où le supérieur et l'inférieur, la forme élaborée et le bavardage aimable, la richesse et l'indigence pourraient paisiblement végéter côte à côte, sous prétexte qu'à chacune de ces catégories correspond un type humain ou un type de consommateur. [...] La grande diversité qui trouve à s'exprimer dans l'École de Vienne et qui s'étend de Schönberg, Berg et Webern à leurs élèves, puis aux compositeurs sériels les plus responsables, offre plus de garantie que la coexistence chaotique de compositeurs de festivals qui, au même moment,

²⁰ Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 41.

²¹ *Ibid.*, p. 41.

incarnent des positions d'époques historiques différentes et dont la coexistence syncrétique ne fait que prolonger le mélange stylistique d'un XIX^e siècle si volontiers moqué de nos jours²².

Pas plus que la coexistence de pièces de différentes époques musicales dans un festival, la coexistence abstraite au sein d'une même œuvre de différentes époques ne relève d'une démarche musicale. Que la culture juxtapose des produits étrangers les uns aux autres, ne supprime par intrinsèquement cette étrangeté. Le parti de la modernité est pour ainsi dire unique : c'est seulement dans Schönberg, Berg et Webern ou leurs élèves qu'on le rejoint réellement.

Le classique suspect

La conservation du « patrimoine » musical sous la forme d'un répertoire devient alors elle-même problématique dans le contexte d'un tel modernisme. C'est dans cette perspective moderniste qu'il faut également comprendre la critique de la classicité lorsqu'Adorno relève que « les œuvres de Beethoven traduisent la révolte d'un des plus puissants artistes classiques contre la duperie inhérente à son propre principe »²³. La duperie de ce principe consiste dans le passage de la valeur proprement artistique de l'œuvre à sa valeur d'objet fétichisé du patrimoine culturel, conservable tel quel et disponible pour des auditeurs désormais largement avertis. Si les œuvres authentiques se heurtent en effet davantage à « l'idéal de classicité » qu'elles n'y puisent leur substance, c'est que cette classicité nie purement et simplement la puissance de subversion qui était inhérente à leur modernité ; elle la range, pour ainsi dire, dans le sanctuaire d'une culture morte. Or l'œuvre moderne est l'œuvre vivante. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la déclaration moderniste adornienne selon laquelle « les œuvres classiques sont non-pertinentes »²⁴ : leur non-pertinence est celle de l'objectivation de l'œuvre muséifiée par rapport à la dynamique de l'œuvre avant-gardiste, de la culture établie par rapport à l'art. Puisque « l'objectivation esthétique est toujours également fétichisme », le fait que les œuvres de Beethoven soient des « classiques » de l'histoire de la musique occidentale, qu'elles soient pour cette raison régulièrement réinterprétées dans des cadres plus ou moins institutionnels joue, selon cette dialectique, autant contre leur puissance de subversion que contre leur oubli...

²² Adorno, *Figures sonores. Écrits musicaux 1*, op. cit., p. 146-147.

²³ *Ibid.*

²⁴ Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 142.

La concurrence de l'art et de la culture de masse

Ainsi, à mesure que le concept de modernité gagne en contenu, l'intransigeance qu'il implique se manifeste de façon de plus en plus contraignante. La violence de cette contrainte est justifiée comme le résultat d'un contexte historique spécifique, dans lequel l'art s'est réalisé en culture de plus en plus démocratique et s'est diversifié comme produit adressé à des consommateurs : « la spiritualisation de l'art a aiguisé la rancune des exclus de la culture, elle a favorisé ce genre qu'est l'art de consommation, tandis qu'inversement la répulsion que suscitait ce genre poussait les artistes à une spiritualisation de plus en plus radicale »²⁵. À la « haine » des exclus de la culture, répond la « répulsion » de leur plus hauts et plus authentiques représentants : le vocabulaire employé révèle la violence du rapport de force à l'œuvre, qu'il ne s'agit pas de comprendre unilatéralement comme l'expression d'un mépris de classe, mais comme celle de la radicale concurrence entre la logique de la consommation et la logique artistique. En fonction de cet antagonisme, la musique savante s'est radicalisée en musique hautement intellectuelle, ascétique, tandis que les productions les moins profondes – et évidemment les plus appréciées – cantonnaient la musique dans le vulgaire registre de l'*entertainment*. Le camp du divertissement est devenu le camp du mensonge :

Tout art « léger » et agréable est devenu illusion et mensonge : on ne peut plus jouir de ce qui se présente esthétiquement dans les catégories du plaisir et on ne peut plus trouver cette *promesse de bonheur* [en français dans le texte], par laquelle on a pu autrefois définir l'art, ailleurs que là où le faux bonheur a été démasqué. Le plaisir n'a plus sa place que dans la présence immédiate, en chair [*leibhaft*]. Là où il a besoin de l'apparence, le plaisir est illusion d'après les critères de l'esthétique : il frustre le jouisseur auquel il ne fait qu'apparaître. C'est uniquement là où son apparence fait défaut que l'on continue à croire en sa possibilité²⁶.

Le fait que le sérieux soit l'apanage de l'œuvre vraie n'est pas seulement induit par le caractère savant de cette œuvre, il n'est pas spécifiquement le fait des œuvres véritables au cours de l'histoire, mais le fait de la modernité. Auschwitz, en particulier, est l'événement qui rend grimaçante toute expérience du plaisir esthétique. Mais il faut cependant faire remonter à plus loin chez Adorno l'interdit de la légèreté : « *La Flûte enchantée* », note-t-il dans la *Théorie esthétique*,

²⁵ *Ibid.*, p. 32.

²⁶ Adorno, *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute* [1938], trad. Christophe David, Paris, Allia, 2001, p. 7-8.

« en tant qu'opéra dans lequel l'utopie de l'émancipation et le divertissement que peut procurer le couplet de *Singspiel* coïncident exactement, n'est elle-même qu'un tel instant d'équilibre. Après *La Flûte enchantée*, il n'a plus jamais été possible de contraindre musique sérieuse et musique légère à coexister »²⁷.

Le modernisme est par conséquent le choix obligatoire de la musique « sérieuse » par opposition à la musique « légère », dont la *pop music* aussi bien que Stravinsky, selon des registres différents, sont chez Adorno les représentants.

Deux façons d'être exclu de la modernité

Si elle les exclut en bloc, la modernité esthétique n'exclut pas la musique légère mais néanmoins savante de Stravinsky comme elle exclut la musique légère *populaire*. Le tribunal esthétique d'Adorno ne fait pas de quartiers – hors de la modernité, point de salut – mais il y a, du point de vue de ce tribunal, deux manières d'ignorer la modernité et donc deux grands régimes de condamnation esthétique.

La première, celle de la musique « classique » conventionnelle, est une ignorance coupable dans la mesure où il y a bien une histoire de la musique savante mais qui n'est pas prise en compte : c'est un délit de *réaction*.

La seconde, celles des musiques populaires, est une ignorance brute, dans la mesure où tout folklore²⁸ (qui constitue l'essence même des musiques populaires chez Adorno) est atemporel et anhistorique : c'est un délit d'*archaïsme*.

Tandis que la réaction dans les musiques savantes consiste à faire comme si leur histoire s'était arrêtée à une époque antérieure,

²⁷ *Ibid.*, p. 14

²⁸ C'est le propre de tout folklore, selon Adorno, de voir se retourner l'intention de spécificité en son caractère général et donc abstrait : « La spécificité résolue des musiques folkloriques est justement punie par la ressemblance abstraite qu'elles ont toutes entre elles. Le stade auquel est aujourd'hui parvenue la conscience rapproche les unes des autres les œuvres qui le nient. Ce qui a pu un jour, dans leur singularité, les relier à la terre, les relie maintenant uniformément entre elles. La monodie de jadis est réprimée, en Hongrie comme en Espagne, par la dimension harmonique conquise depuis ; la répétition rituelle d'un seul et même motif n'est plus un moyen propre à constituer une forme une fois que les motifs eux-mêmes sont devenus interchangeables ; les modes primitifs tendent à se confondre entre eux devant la tonalité rationnelle de la musique européenne, dont ils donnent l'impression d'être une transformation ultérieure, seraient-ils plus anciens qu'elle ; il n'est pas jusqu'aux motifs eux-mêmes qui ne se rapprochent étrangement les uns des autres. Ainsi, cette musique qui cherche à conserver la spécificité de son origine tombe-t-elle précisément sous le pouvoir de la généralité, qui la catalogue comme « art populaire » après qu'elle s'est vidée de sa substance [...] », Adorno, *Quasi una Fantasia* [1965], trad. Jean-Louis Leleu, Ole Hansen-Loeve et Philippe Joubert, Paris, Gallimard, 1982, p. 23.

l'archaïsme dans les musiques populaires consiste, selon Adorno, à entretenir des formes musicales anhistoriques, plus proches de la psychologie auditive et de la communication que de l'art musical. C'est ce qu'il reprocha, entre autres griefs, au *jazz*, qualifié de « musique atemporelle ». La musique classique conventionnelle est ignorante de sa propre histoire, les musiques populaires n'ont pas d'histoire. Dans les deux cas, elles sont rejetées hors du champ de la modernité et puisque la modernité des œuvres conditionne leur valeur esthétique, la sanction est sans appel : nous ne sommes pas en présence d'« œuvres véritables ». Dans la perspective d'Adorno, l'archaïsme présente pour part les mêmes griefs que la réaction ; dans les deux cas, l'œuvre autonome le cède à la marchandise culturelle, rompant avec la solitude essentielle de l'œuvre, qui devient « le véhicule de la psychologie du spectateur »²⁹. « Ce que l'on consomme dans les marchandises culturelles », note-t-il mélancoliquement, « c'est leur être-pour-autrui, alors qu'elles ne sont pas vraiment pour les autres »³⁰. Rabattue sur l'anhistoricité du conditionnement psychologique, toute ambition esthétique d'œuvres *consommables* se réduit comme peau de chagrin.

L'enjeu d'une reconnaissance esthétique des musiques populaires

Reste que, entre les musiques savantes « réactionnaires » et la musique populaire « atemporelle », les implications de la critique ne sont pas d'égale envergure. Dans le premier cas, la critique de la réaction sanctionne *une partie* des musiques savantes mais maintient au sein de la musique savante la possibilité de la modernité. Dans le second cas, la critique du caractère anhistorique jette en quelque sorte « le bébé avec l'eau du bain » : l'indifférence esthétique des musiques populaires les caractérise *en bloc*. Aucune distinction esthétique ne saurait intervenir et justifier une ligne critique au sein même de ces musiques. L'intransigeance du connaisseur qui défend Brian Wilson contre Whitney Houston est renvoyée à un vain bavardage ; le geste esthétique d'un refus du solo de guitare dans le *rock* indépendant des années 1980 contre les « *guitar heroes* » qui sévissaient alors dans les stades n'a tout au plus qu'une valeur culturelle ; l'histoire matérielle de la musique populaire, en tant qu'histoire des techniques de sa production (et pas seulement de sa diffusion), de l'invention de la guitare électrique au traitement numérique des effets, est renvoyée au rang de l'anecdote, pour ce qu'elle ne change pas fondamentalement, selon Adorno, les codes de composition hérités d'un folklore supposé

²⁹ Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 37.

³⁰ *Ibid.*

universel – codes de composition sans la transformation desquels il n’y a pas véritablement d’histoire de la *technique* musicale.

Sans ignorer radicalement les musiques populaires – Adorno a consacré un grand nombre d’études au *jazz* mais aussi aux *songs* populaires radiodiffusées dans les années 1950 – le musicologue n’a eu de cesse de renvoyer la teneur de ces manifestations apparemment esthétiques à des expressions purement sociales et psychologiques, voire psychanalytiques³¹. Que les musiques populaires procèdent en large part des éléments que l’évolution du matériau savant a finalement laissés de côté comme « primitifs » (le rythme, la voix) n’est certes pas étranger à leur déni esthétique chez le musicologue. Quoi qu’il en soit, à aucun moment, il n’est fait état d’une *histoire* des musiques populaires qui serait en train de se faire, d’événements décisifs, de ruptures, telles qu’une certaine modernité pourrait y être aperçue.

Pourtant, il est clair que le présupposé de l’anhistoricité des musiques populaires est largement remis en cause par l’évidence, pour le connaisseur, de leurs transformations irréversibles – qui plus est, en ce qui concerne la *pop music*, sur une très courte période d’un peu plus de cinquante ans – et par les enjeux esthétiques de ces transformations pour tout héritier compositeur de ce matériau *pop*. Une chanson *pop* immédiatement empruntée à l’esprit des Beatles sonnera déjà entendue, et cet effet *rétro* lui-même, qui peut être cultivé, est le signe évident d’une historicité de cette forme musicale. Le modernisme – voire le futurisme – revendiqué par les musiques électroniques du début des années 1980 joue encore en faveur de l’idée d’une historicisation essentielle des formes populaires. Ce qui autorise en quelque sorte Adorno à balayer d’un même revers de main un champ aussi divers dans l’espace et dans le temps, n’est peut-être rien d’autre que le fait qu’il s’agisse là d’une musique non-écrite, dont l’histoire s’est faite sans s’écrire, dont l’histoire a été immédiatement conditionnée par les moyens de l’industrie culturelle, car directement enregistrée. Or, comme le remarque Christian Béthune dans *Adorno et le jazz. Analyse d’un déni esthétique*,

³¹ Voir en particulier la contribution d’Adorno, « On Popular Music », *Studies in Philosophy and Social Science*, vol. IX, 1941, p. 17-48 : l’argumentaire mêle considération musicologiques et sociologiques souvent assez pertinentes quoique unilatéralement critiques, considérant toute musique populaire sous les aspects de la « standardisation » [*standardization*], de la « pauvreté des réquisits compositionnels » [*minimum requirements*], de la valorisation à la fois pornographique et prude du « glamour » [*glamor*], de la régression, dans le « parler enfantin » [*baby talk*], de « l’identification » et de « la soumission » [*recognition and acceptance*] à des codes esthétiques rebattus, et finalement de la « duplicité » [*ambivalence*], de la « méchanceté » [*spite*] et de la « fureur » [*fury*] qui s’en dégagent.

il n'est en effet, pour Adorno, de structure musicale que par le truchement de la forme écrite qui subsume l'œuvre ; forme extérieure, à la fois autonome et transcendante par rapport au moment de la réalisation sonore dans l'exécution, jugé inessentielle car de nature purement empirique, c'est-à-dire, sensible³².

La critique adornienne concentre en effet ses arguments musicologiques sur un mépris apparent du travail du rythme (nécessairement renvoyé à une forme d'archaïsme) et sur la notion de standard qui cadre, en dernière analyse, les débordements de l'improvisation. L'essentiel de la critique, qu'on ne restituera pas ici, est d'ordre socio-économique : les noirs font le jeu des blancs qui les ont réduits en esclavage en s'avilissant désormais à les divertir.

Démasquant au cours de son ouvrage dans l'acharnement adornien contre le *jazz* une forme de « dénégation » d'origine psychanalytique, Christian Béthune montre bien comment le fait de confiner le débat aux domaines sociologiques et économiques est en fait une manière efficace de « se prémunir contre l'intrusion des éléments issus d'une poétique de l'oral dans le champ de l'esthétique, évitant ainsi la confrontation du *jazz* avec les formes occidentales de l'art qui tiennent à garder partie liée avec l'écriture »³³. Pour ce qui est de la forme populaire promise à un succès planétaire que représente la *pop music* dans la deuxième moitié du XX^e siècle, la même analyse sociologique pourrait aisément mettre au jour les processus d'aliénation en jeu. Le fait que tous les groupes naïfs des années 1960 aient été formés par des producteurs plus ou moins véreux, conscients du potentiel marchand de la constitution d'une offre attrayante pour la toute nouvelle classe de consommateurs que constituait le public adolescent, tombe assez facilement sous le coup d'une critique sociale adornienne. Celle-ci décèle la préméditation sous l'apparence de la spontanéité, le calcul sous l'apparence du désintéressement esthétique. La diffusion sur les ondes américaines d'un morceau « révolutionnaire » tel que le « That's All Right, Mama » d'Elvis Presley (qui inspira dit-on une véritable nausée au philosophe), acte de naissance du *rock'n roll* un jour de l'an 1954, tombe immédiatement pour le fin musicologue dans les mailles d'un filet critique tissé serré contre l'industrie culturelle. Il ne pouvait y avoir là rien de tel qu'un événement, l'amorce d'une véritable histoire de la modernité.

Dans ces conditions, il ne s'agit pas de montrer que les musiques populaires recèlent en fait des éléments musicaux estimables à l'aune des critères de la musique savante. C'est tout simplement la

³² Christian Béthune, *Adorno et le jazz. Analyse d'un déni esthétique*, « Une Théorie écran », Paris, Klincksieck, 2003, p. 144.

³³ *Ibid.*, p. 145.

méthode musicologique appliquée aux musiques savantes qui devient caduque face à ce nouvel objet. On peut consacrer des ouvrages musicologiques à l'élucidation des compositions des Beatles ou de Pink Floyd, l'entreprise sera somme toute assez dérisoire, et pis encore si l'on étend la recherche à des musiques délibérément simplifiées telles celles que proposa le mouvement punk en Angleterre à la fin des années 1970. Il s'agit en réalité, non pas de plaquer la méthode musicologique savante sur un objet qui s'y veut nécessairement rétif, ni de substituer sans autre forme de procès l'approche sociologique à la méthode musicologique, mais de réformer cette méthode musicologique en fonction de la spécificité de ces nouvelles formes musicales. Comme le note Antoine Hennion dans son article « D'une distribution fâcheuse. Analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes »³⁴ :

[...] la plupart des variables en cause dans la description musicale d'une musique populaire sont précisément celles que, à la suite d'un long travail sur elles-mêmes, la musique et la musicologie classiques ont appris à renvoyer au second plan – improvisations, variations, accents, rapports à la parole et à la danse, au corps, à la sexualité et à l'imagination, jeux des timbres et des sonorités, signification des instruments, scénographie même de l'enchaînement des morceaux...³⁵

C'est dans le cadre d'une telle approche que la *pop music* est à même d'être saisie aussi bien historiquement qu'esthétiquement, et dès lors d'apparaître, cette fois sur un plan proprement esthétique, en concurrence avec la musique savante contemporaine qui s'attribue le privilège de la modernité. Quoi qu'il en soit, dans ce cadre, il n'y a pas nécessité d'un déni de l'historicité des musiques populaires, pas plus que d'un déni de leur caractère esthétique.

La modernité des outils adorniens, au-delà de son modernisme exclusif

La reconnaissance de ce caractère esthétique, loin de renvoyer la construction adornienne de la modernité esthétique à un discours inopérant – parce que réactionnaire – concernant les musiques populaires, la fait apparaître dans toute sa puissance théorique. Elle formule les problèmes fondamentaux de toute esthétique moderne,

³⁴ Antoine Hennion, « D'une distribution fâcheuse. Analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes », dans André Riotte (dir.), *Musurgia. Analyse et pratiques musicales : l'analyse des musiques populaires modernes, chanson, rock, rap*, n° 2, vol. 5, 1998, p. 9-20.

³⁵ *Ibid.*, p. 9.

c'est-à-dire d'une esthétique confrontée à et rendue possible par l'industrie culturelle. L'intuition fondamentale de l'esthétique adornienne est l'hétéronomie foncière de toute œuvre y compris véritable, c'est-à-dire la contradiction entre son caractère d'œuvre d'art, habitée d'une teneur hautement spirituelle, et son caractère de chose, qui l'expose à la réification – non pas seulement dans le cadre de l'échange marchand, mais déjà dans sa constitution comme œuvre classique. L'expérience moderne de l'art est avant tout celle de ce qu'Adorno appelle la « désesthétisation » : « Les pôles de la désesthétisation [*Entkunstung*] sont les suivants : d'une part, on [...] considère [l'œuvre] comme le véhicule de la psychologie du spectateur, d'autre part, elle devient chose parmi les choses »³⁶.

En cela, il énonce des contradictions que la *pop music* elle-même, à partir du moment où elle a eu conscience d'elle-même comme forme esthétique historicisée, a dû et doit plus que jamais affronter. Lorsque Benoît Sabatier note mélancoliquement au début de son ouvrage consacré à la culture jeune en France, « d'Elvis à Myspace », publié en 2007, *Nous sommes jeunes, nous sommes fiers*, qu'après une épopée esthétique qui semblait promettre une émancipation, « en 1984, le *rock* retrouve une fonction extramusicale », qu'« en fait, le *rock* n'a plus de valeur musicale, juste une valeur marchande à but caritatif » et que désormais « écouter le disque est accessoire, on l'achète pour soutenir une cause »³⁷, il reconduit la dialectique de l'hétéronomie de l'œuvre d'art telle qu'Adorno la thématise dans tous ses écrits esthétiques. « Est moderne l'art qui, d'après son mode d'expérience et en tant qu'expression de la crise de l'expérience, absorbe ce que l'industrialisation a produit sous les rapports de production dominants » : une telle phrase d'Adorno, citée par Benoît Sabatier, recèle – pour autant qu'on lui attribue une signification plus large que celle qu'elle s'attribuait elle-même – tout l'espoir et toute la malédiction du *rock*. « Quand le *rock* émerge dans les *fifties* », poursuit Benoît Sabatier, « l'industrialisation du monde bat son plein. La culture n'échappe pas à l'industrialisation, elle la réclame. Et encore plus cette sous-culture qu'est le *rock* »³⁸. C'est finalement en rusant avec les moyens qui la rendent pourtant possible que la culture *rock* peut se réaliser comme forme esthétique. Mais la contradiction à l'origine de cette manifestation esthétique ne peut jamais véritablement être résorbée : « singularité artistique et consommation de masse, capitalisme et subversion, ces pôles *a priori* antinomiques forment l'espace dans lequel doit évoluer le *rock*, sous-culture qui peut puiser sa puissance dans cet environnement régi par

³⁶ Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 37.

³⁷ Benoît Sabatier, *Nous sommes jeunes, nous sommes fiers*, Paris, Hachette Littérature, 2007, p. 373.

³⁸ *Ibid.*, p. 35.

des flux paradoxaux »³⁹. Benoît Sabatier voit une évolution chronologique⁴⁰ qui mène d'un *rock* authentique possible jusqu'au début des années 1980 à un *rock* absolument réifié, dont la teneur existentielle est réduite à une fonction décorative pour n'importe quel individu. L'esthétique adornienne invitait au contraire à penser une contradiction originaire, qui peut certes se radicaliser mais ne se laisse pas ramener à une date de basculement, fût-ce 1984 (si l'on suit Benoît Sabatier).

Du dialogue improbable d'Adorno et du punk

Mais c'est finalement l'idéal de l'œuvre subversive qui fait se rencontrer le modernisme adornien et les musiques populaires pourtant honnies de lui. Plus encore, c'est l'exigence philosophique de rébellion qui est sans doute à l'origine du fait qu'Adorno se trouve si souvent cité dans des ouvrages consacrés aux musiques populaires et pas toujours, loin de là, en termes dépréciatifs. Un exemple marquant de cette présence adornienne est l'évocation du philosophe dans l'ouvrage de Greil Marcus consacré au *punk*, *Lipstick Traces*. L'ouvrage présente une histoire fouillée, mêlant situationnisme et Oulipo à la description de la naissance du *punk* en 1977 en Angleterre. Contre toute attente, Johnny Rotten, *leader* des Sex Pistols, groupe phare de ce mouvement, côtoie littéralement la pensée adornienne dans ce texte universitaire sur un objet non-universitaire. Justifiant ce rapprochement, Greil Marcus remarque :

Probablement qu'aucune définition du *punk* n'est assez large pour pouvoir y intégrer Theodor Adorno. En tant que mélomane, il détestait le *jazz*, il avait failli avoir un haut-le-cœur en entendant Elvis Presley pour la première fois, et il ne fait aucun doute qu'il aurait assimilé les Sex Pistols à un retour de la nuit de Cristal s'il n'avait pas eu la chance de mourir en 1969. Mais on peut retrouver le *punk* entre chaque ligne de *Minima moralia* : son dégoût miasmatique pour ce que la civilisation occidentale est devenue à la fin de la Seconde Guerre mondiale, a été, en 1977, la matière de centaines de chansons et de slogans. Si toute l'émotion que contiennent les disques des Sex Pistols se résume à l'écart entre un regard vide et une grimace sardonique, dans le livre d'Adorno, toute l'émotion est comprimée entre malédiction et regret [...]⁴¹.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ « Le problème est avant tout chronologique. D'abord libérateur, le *rock* plonge inéluctablement dans l'industrialisation régressive », *ibid.*

⁴¹ Greil Marcus, *Lipstick Traces*, Paris, Allia, 1997, p. 90.

Et Greil Marcus de comparer les *Minima Moralia* à un recueil *punk* avant l'heure :

Minima Moralia a été écrit comme une série d'épigraphes, de textes éphémères, chaque *alinéa* marchant séparément et implacablement vers la destruction de tout signe d'espoir susceptible d'apparaître à l'intérieur de son cadre, chaque chapitre prend pour titre un serment impuissant, une ironie plate, qui, choisi au hasard, ferait un bon titre de 45 tours *punk* : « C'est celui qui le dit qui y est ! », « Chantage », « Le vautour », « They, the People ». Après 1977, ces diatribes auraient prendre la place d'un 33 tours appelé *Big Ted Says No* et auraient eu un parfait sens *pop*, et de fait, c'est ce qui est arrivé : écoutez la *Metal Box* de PIL (*Public Image Limited*), le groupe de Johnny Rotten après les Sex Pistols, lisez *Minima Moralia* pendant que vous l'écoutez, et voyez si vous pouvez faire la distinction entre le commencement de l'un et la fin de l'autre⁴².

Si le rapprochement semble improbable, il est étrangement justifié. Quelle que soit la part de fumisterie et de mensonge impliquée dans l'émergence économique du *punk*, le phénomène esthétique et social du *punk*, la posture existentielle qui s'y trouvait impliquée a bien quelque chose de la dialectique négative et de l'ironie adornienne.

Ce qui avait été bon – l'amour, l'argent et la santé – était maintenant mauvais. Ce qui avait été mauvais – la haine, la mendicité et la maladie – était bon désormais. Les équations émergeaient qui remplaçaient le travail par la paresse, la position sociale par la réprobation, la gloire par l'infamie, la célébrité par l'obscurité, le professionnalisme par l'ignorance, la politesse par l'injure, les doigts de fée par les pieds-bots, et c'étaient des équations instables. [...] Le *punk* fabriqua cette équation avec l'intuition d'un vieil argument : « Le diagnostic de la maladie des gens en bonne santé », avait écrit Adorno, trois décennies plus tôt dans *Minima Moralia*, « ne peut-être fait qu'au plan de l'objectivité, en prenant la mesure de l'écart existant entre la façon rationnelle dont ils conduisent leur vie et la possibilité qu'il y aurait à la déterminer de façon plus raisonnable [*vernünftig*]. Mais les traces de la maladie finissent par la trahir : on dirait que le grain de leur peau est marqué d'un motif qui vise au mimétisme avec la matière inorganique. Il ne s'en faut pas de beaucoup que leur vivacité alerte et leurs forces débordantes ne les fassent prendre pour des cadavres bien préparés auxquels on a caché la nouvelle de leur décès encore

⁴² *Ibid.*

incomplet eu égard à des considérations de politique démographique »⁴³.

Forts de cette intuition de la transformation progressive des individus en cadavres inconscients, les *punks*, raconte Greil Marcus, étaient laids comme des zombies et brandissaient leur infirmité, leur apparence cadavérique, vêtus de sacs poubelles, couverts d'épingles à nourrice plantées dans les vêtements comme dans la chair. Mais

comme les cadavres bien préparés d'Adorno, préparés plus consciencieusement qu'il n'avait pu l'imaginer, ils explosaient avec des preuves de vitalité – ils disaient ce qu'ils avaient à dire. En agissant ainsi, ils retournaient sur elle-même la vision qu'avait Adorno de la vie moderne : Adorno n'a pas imaginé que ses cadavres pouvaient savoir ce qu'ils voulaient dire. Les *punks* se percevaient maintenant comme ceux dont les avis de décès à demi vérifiés avaient été supprimés pour une raison quelconque de statistique démographique [...] La différence était que ces gens-là avaient entendu les nouvelles »⁴⁴.

Et sans aucun doute,

Ce qui manquait à la négation d'Adorno, c'était la joie – un esprit que n'a jamais failli à transmettre la version *punk* de son monde. [...] La critique de l'École de Francfort était devenue en 1977 une vieille casserole, moins pour avoir été réfutée par l'histoire ou de meilleures idées que parce qu'elle s'était changée en un simple indicatif irritant, après avoir figuré au Palmarès de trop d'élèves des Beaux-Arts, d'étudiants contestataires dans les années 60 [...]. Ce qu'il y avait de neuf, c'était l'impact de cet indicatif, sa façon nouvelle de sonner⁴⁵.

Au-delà de la rencontre existentielle se joue donc certes le moment esthétique, ce « son » qui était en lui-même subversion, qu'évidemment Adorno ne pouvait ni anticiper ni souhaiter. Mais peut-être que quelque chose de l'esthétique même du *punk* pourrait se laisser entendre dans cette analyse d'Adorno aux échos benjaminien⁴⁶ à propos du concept de choc dans la *Philosophie de la nouvelle musique* :

⁴³ *Ibid.*, p. 84.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁶ On pense à l'analyse de Walter Benjamin de l'esthétique du choc dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1939], trad. Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », vol. III, 2000.

Le concept de choc s'insère dans l'unité de l'époque [...]. Il est permis de supposer que sa cause sociale réside dans cette disproportion invinciblement accrue, à l'époque industrielle au stade tardif, entre le corps de l'individu isolé d'une part, et de l'autre, les objets et forces de la civilisation technique. L'homme en dispose, sans que son *sensorium*, possibilité de l'expérience, eût pu maîtriser la démesure laissée libre aussi longtemps que la forme individualiste de l'organisation sociale exclut des comportements collectifs qui peut-être seraient subjectivement à la hauteur des forces techniques-objectives de production. Par les chocs, l'individu se rend immédiatement compte de sa propre nullité devant la machine géante du système entier. Au XIX^e, ils ont laissé leur trace dans l'œuvre d'art ; et quant à la musique, c'est certainement chez Berlioz qu'ils furent pour la première fois essentiels. Mais tout dépend de la façon dont la musique s'y prend avec les expériences du choc⁴⁷.

La fin déceptive du passage indique néanmoins combien cette conceptualisation du choc n'en fait nullement un critère esthétique, encore moins un indicateur de modernité...

Le modernisme adornien, dans sa radicale intransigeance, apparaît signifiant à l'intérieur mais aussi au-delà des limites qu'il s'est lui-même fixées. C'est ainsi que la modernité exclusive que défend la musicologie adornienne incarne, en un sens, le concept le plus opératoire et peut-être le plus universel de la modernité. Dans le contexte d'une prolifération indéfinie des œuvres de plus ou moins grande qualité et d'horizons esthétiques remarquablement divers, il impose une absolue contrainte : la vérité de l'œuvre. Déterminée comme possible exclusivement dans le cadre d'une musique savante, consciente des transformations devant nécessairement être apportées au matériau, cette œuvre véritable ne laisse pas de place à d'autres expressions musicales possibles. Le concept de la modernité ainsi défini se révèle agressif, comme tout ce qui exclut. Mais, alors même que sa forme est exclusive, la dialectique par laquelle il se construit, est applicable à des contenus qu'il exclut. La rhétorique adornienne hante semble-t-il les essais contemporains de critique musicale, qu'il s'agisse de *jazz* ou de *rock'n roll*. Au sein de ces nouveaux contenus qu'excluait Adorno, sa forme exclusive est pourtant reconduite. L'amateur de *jazz* déterminera les œuvres véritablement révolutionnaires d'un Charlie Parker, d'un John Coltrane par opposition aux œuvres finalement institutionnelles de leur époque (qui répètent la formule dansante des *big-bands*) ; l'amateur de *rock* recherchera dans la tradition « indépendante » des années 1980

⁴⁷ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, op. cit., p. 163.

l'antithèse de la corruption esthétique du *rock* commercial dominant, dit « *mainstream* ». Il en ressort ce fait qu'on ne souligne peut-être jamais assez : le moderniste ne peut *jamais* être un relativiste. Il y a toujours un moment où le moderniste cesse d'être un esthète pour être un philosophe, afin de désigner ce qui est moderne comme ce qui est vrai, et dès lors non négociable. Au même titre que le spectateur kantien *exigeait* que l'on reconnaisse l'œuvre belle, le moderniste *exige* l'œuvre vraie. Mais tandis que la beauté peut bien se manifester sous diverses apparences, la vérité est une ; il faut choisir son camp.

Agnès GAYRAUD – La modernité exclusive. Sur l'esthétique musicale de Theodor Wiesengrund Adorno

Adorno fut l'un des plus ardents défenseurs de la Modernité viennoise et de ses principaux représentants (Schönberg, Berg, Webern). Dans ses divers travaux musicologiques, la modernité est un concept aussi constitutif qu'exclusif. Historiquement inévitable et esthétiquement discriminante, elle conditionne, en tant que position vis-à-vis de l'objectivité, tout art authentique. Revendiquée contre tout un pan de la musique savante déclaré réactionnaire et contre les musiques populaires non écrites, purs produits de l'industrie culturelle déclarés régressifs, elle divise le monde de l'art en deux. L'article aborde les modalités de cette démarcation intransigeante et sa signification dialectique, avant de revenir sur le sort de quelques exclus, qui, faute de répondre à ce critère exclusif, furent rejetés dans les limbes de l'art inauthentique.

Theodor Wiesengrund Adorno: An Exclusive Modernity

Adorno was one of the most ardent upholders of Viennese Modernity and of its main composers (Schönberg, Berg, Webern). Through his various musicological works, modernity appears as a constitutive as much as an exclusive concept. Historically unavoidable and aesthetically determining, it is conditioning, as a position towards objectivity, every authentic art. Claimed against a whole "reactionary" side of learned music as much as against "regressive" popular music, modernity parts the world in two. The article first tackles the conditions of this uncompromising demarcation and its dialectical signification, before considering back some excluded, who, failing in fitting this sole criterion, were rejected in limbo of unauthentic art.