

Compte rendu

« Défense d'Adorno contre ses enthousiastes »

Ouvrage recensé :

Theodor W. Adorno (1999), *Sound Figures*, Stanford, Californie, Stanford University Press, coll. "Meridian : crossing aesthetics", 229 p.

par Jonathan Goldman

Circuit : musiques contemporaines, vol. 11, n° 2, 2000, p. 85-90.

Pour citer ce compte rendu, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/004673ar>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca

Défense d'Adorno contre ses enthousiastes

Theodor W. Adorno (1999), *Sound Figures*, Stanford, Californie, Stanford University Press, coll. « Meridian : crossing aesthetics », 229 p. Annoté et traduit de l'allemand par Rodney Livingstone. ISBN 0-8047-3557-3 (couverture cartonnée); 0-8047-3558-1 (couverture souple).

Le philosophe et musicologue allemand Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969) a longtemps gêné les musicologues et tout autant les compositeurs. Il fut l'un des fondateurs de l'École de Francfort et c'est au cours de son exil américain qu'il développa la théorie critique (*critical theory*), sorte d'analyse sociale à tendance marxiste. Il écrit, en collaboration avec son collègue Max Horkheimer, le manifeste de la théorie critique, *La dialectique de la Raison* (1983). La pensée de Adorno se résume en un terme, « dialectique », puisque cette doctrine de la fécondité des forces opposées, élaborée par Hegel, irrigue en continu son discours ainsi que sa méthode.

Pour les musicologues, l'importance de Adorno est liée à son **excès** d'ambition dans ses nombreux ouvrages sur la musique. Ennemi avoué du positivisme, il a osé voir dans la musique le reflet de la société et il s'est efforcé de cerner, toujours dans une optique profondément hégélienne, les conséquences **historiques** de l'objet musical sur lequel il s'est penché. Les musicologues déplorent ses jugements de valeur qui sont célèbres, comme, par exemple, celui selon lequel Schönberg représente les forces libératrices du progrès alors que Stravinsky « sent » la restauration de l'ancien régime persécuteur (Adorno, 1962). Ces réflexions ne furent pas sans déranger une discipline en pleine démarche d'« épuration » de tout contenu subjectif et en voie de se transformer ostensiblement en science empirique. En général, les musicologues qualifient Adorno de simple « musicographe » plutôt que de musicologue, comme s'il était possible d'écrire (*graphein*) sur la musique sans avoir recours à la raison (*logos*), ou comme si l'opposition musicologue/musicographe ne tenait qu'à une distinction d'ordre purement « carriériste ». On soupçonnait Adorno de manquer de rigueur en matière d'analyse musicale¹, à quelques exceptions près ; Charles Rosen affirme qu'il a révélé des aspects de l'œuvre de Stravinsky auxquels personne n'avait songé auparavant (Subotnik, 1990, p. 8). Longtemps, ses écrits sur la musique furent tout simplement ignorés par les musicologues anglo-américains. En 1972, seul un de ces ouvrages sur la musique, *Philosophie de la nouvelle musique*, était disponible en langue anglaise (Subotnik, 1990, p. xix).

1. Comme le déplore Subotnik (1990, p. 42).

De leur côté, comment les compositeurs réagirent-ils face à l'enseignement de Adorno ? Ces propos sur la quasi-impossibilité de composer de la musique dans les conditions socio-industrielles actuelles étaient teintés d'un profond pessimisme. Son point de vue n'avait guère de chance de séduire de jeunes compositeurs à la recherche de fondements théoriques pour leurs œuvres. C'était comme si, selon Adorno, la musique devait se taire, à la manière de Webern, afin de garder sa pureté, afin de ne pas devenir **marchandise musicale** (titre de l'un de ses articles les plus célèbres sur la musique). On lui doit sans doute l'atmosphère de persécution et une certaine mentalité de *bunker* qui pesait lourd dans le Darmstadt de la fin des années cinquante. Composer de la musique **vraie** (Adorno appliquait volontiers les adjectifs « vrai » et « faux » aux œuvres d'art) devenait une forme de résistance à la culture du *kitsch*. Cependant, selon lui, les conditions sociales faisaient en sorte que l'individu même était un faux par rapport à lui-même ; à plus forte raison, la musique qu'il composerait serait fausse aussi. Ce n'était pas là un message qui risquait d'enchanter les participants à un atelier de composition.

L'autre aspect quelque peu embarrassant chez Adorno était bien sûr son adhésion aux théories marxistes ; même s'il n'a jamais été membre du parti communiste, ni marxiste pur, ses opinions politiques dérangent un establishment musicologique à tendance réactionnaire. Pour certains lecteurs, son « marxisme » le « démode » ; Adorno serait une figure caduque au même titre que l'idéologie qu'il a défendue.

Les Presses de l'Université Stanford nous proposent une relecture des écrits de Adorno sur la musique grâce à l'édition d'un nouveau recueil de ses articles, intitulé *Sound Figures*, traduits en anglais pour la première fois par Rodney Livingstone. Le livre, paru en octobre 1999, rassemble plusieurs articles sur la musique, le plus souvent rédigés à l'occasion d'événements ponctuels ou pour la radio allemande, ce qui explique le style moins turgide qu'à l'habitude de cet esthéticien connu pour la densité, voire l'aridité de ses textes et de sa pensée. (Un certain musicologue de renom m'a avoué, non sans une certaine fierté, ne **strictement** rien comprendre aux écrits d'Adorno !) On y retrouve des articles sur Berg, Webern, Toscanini, sur l'opéra bourgeois, sur la « préhistoire » de la musique sérielle et sur l'idée du romantisme musical.

Une relecture de ces textes, ainsi que d'autres articles parus antérieurement, nous oblige à réévaluer Adorno. Malgré une attitude quelque peu réservée envers ses écrits, les compositeurs et les musicologues ne peuvent désormais plus nier son rôle et son influence au sein des grandes tendances esthétiques du XX^e siècle, tant en ce qui concerne le domaine de la composition, que celui de la réception des œuvres :

— Son ouvrage *Philosophie de la nouvelle musique* (1966) a donné le coup de grâce au néo-classicisme, en prenant le parti de Schönberg et de son école.

Certes, l'idée de mettre en opposition dialectique la musique de Schönberg et celle de Stravinsky semble aujourd'hui extrême, sinon même farfelue ; à partir de sa *Suite op. 25*, Schönberg a lui-même subi l'influence des formes baroques que l'on associe plutôt à Stravinsky et au néo-classicisme. Si sa thèse nous paraît moins plausible en l'an 2000, cela résulte probablement de la justesse même de ses propos : rappelons que selon la logique néo-hégélienne, les termes en opposition dialectique se fusionnent en une synthèse à un niveau plus élevé. Le jeu dialectique entre un Stravinsky et un Schönberg, tel qu'observé par Adorno, a fait en sorte que leurs divergences esthétiques ont été fructueusement synthétisées, une génération plus tard, par un dénommé... Pierre Boulez, de la même façon que Schönberg représentait la synthèse des opposés Brahms et Wagner² ! Une supposition de conception un peu trop historiciste à notre avis, mais qui plairait sans doute à Boulez, qui doit en grande partie son *Weltanschauung* véritablement historiciste à Adorno.

— Son essai « Vers une musique informelle », qui est le texte d'une conférence qu'il a prononcée à Darmstadt en 1961 et ensuite intégrée dans *Quasi una fantasia* (1982), a profondément influencé la génération de compositeurs d'après 1960, eux qui cherchaient une issue au dodécaphonisme stérile et scolastique qui prévalait jusque-là des deux côtés de l'Atlantique.

— L'importance de ses attaques ciblées contre le *kitsch* musical (le terme même suffit pour évoquer Adorno). Cette expression ainsi que celle d'« industrie culturelle », que l'on doit aussi à Adorno, ont permis à la musicologie, une fois qu'elles furent libérées du pessimisme adornien, de se pencher sur des musiques **non** savantes. Soudainement, les musiques populaires ou « industrielles » sont susceptibles d'être l'objet d'études musicologiques grâce aux pistes sociologiques qu'il a proposées. Le premier article de *Sound Figures* s'intitule « Some ideas on the sociology of music », un champ de recherche dont il est incontestablement l'un des fondateurs (ou plus exactement, dont il est le digne héritier à la suite de Max Weber). Cet article est considérablement développé dans son livre-phare *Introduction to the Sociology of Music*. La nouvelle musicologie (*new musicology*) américaine, pratiquée entre autres par Susan McClary, Lawrence Kramer et Rose Rosengard Subotnik depuis déjà dix ou quinze ans, doit beaucoup à cette approche.

On pourrait affirmer que la nouvelle musicologie doit sa naissance à une redécouverte de Adorno et de sa pensée, auparavant frappée d'anathème dans les unités universitaires de musicologie. Parmi les ouvrages ayant contribué à la réhabilitation organisée de Adorno, citons celui de Subotnik, *Developing Variations* (1991), qui défend Adorno dans le chapitre « Why is Adorno's music criticism the way it is ? ». Malheureusement, ses défenseurs ne sont pas nécessairement à la hauteur et utilisent ses écrits, souvent hautement ambigus, pour justifier la licence (sinon le « n'importe quoi ») qui caractérise leurs écrits. Bref, on utilise Adorno pour critiquer l'*establishment* positiviste de la musicologie. Cependant, si le positivisme est insoutenable en musicologie, il ne s'ensuit **surtout** pas que son

2. Cette idée m'a été communiquée en 1995 par le docteur Christof Schmidt, professeur de philosophie et de musicologie à l'Université hébraïque de Jérusalem.

contraire soit **toujours** louable. Une situation typiquement adornienne s'instaure : inspiré par son célèbre article sur Bach, il nous faudrait peut-être une « Défense de Adorno contre ses enthousiastes ».

Plutôt que de consulter ses nombreux défenseurs actuels qui ne se satisfont que d'une certaine **image** de lui, il est préférable d'aller fouiller dans ses écrits. On y trouve une sensibilité incontournable ; ses propos, même s'ils sont exprimés dans un registre un peu étranger aux musicologues, ne peuvent nous laisser indifférents et sont, en fin de compte, difficiles à contredire. Rappelons, par exemple, ce qu'il disait du classicisme viennois :

What the great composers of the Viennese school wanted, from Haydn to Schubert, was music that was perfectly structured, absolutely right, absolutely authoritative, and yet at every moment still subjective — liberated humanity. But music like this has never yet found its voice. It remains as a challenge, as the anticipation of an image of society in which the interest of the community as a whole would be identical with that of each individual, and in which coercion and oppression would be things of the past (p. 119).

On ne peut qu'être frappé par la beauté des images qu'il évoque. Au sujet de la dernière manière de Webern, il écrit :

The fear that the act of composition might damage the notes leads to a sclerosis that no longer has anything in common with the earlier pieces : hardly anything happens anymore ; the composer's intentions scarcely make any impression, and instead he sits in front of his notes and their basic relationships with his hands folded as if in prayer. Thanks to his total surrender to the objective compositional process, his music is threatened with the loss of the element in which it lived (p. 102).

Nous nous permettrons de citer enfin un passage qui risque d'intéresser les musicologues qui se chargent de la classification des musiques en périodes ou époques stylistiques, telles que le baroque, le classicisme, le romantisme. Adorno fait l'observation suivante à propos du terme « romantisme », selon lui souvent mal employé :

... even the concept of musical Romanticism falters when confronted by its meaning. Some of the great orchestral movements of the mature Schubert — the Andante of the C Major Symphony springs immediately to mind — could just as well be called classical. Again, this points not to the occasional coincidence of fundamentally different conceptions of music, but to the extent to which they are mutually intertwined. After Schumann, musical Romanticism became what the New German school attacked as mere academicism, and specifically in its Schumannian variant. This was no simple onslaught from outside, nor did it mean simply that Romanticism had become sclerotic (p. 111).

Les musicologues qui accusent Adorno de manquer de rigueur seront sans doute étonnés en lisant l'article sur la préhistoire de la musique sérielle. Il contient

en effet des bribes d'analyses aussi rigoureuses qu'efficaces, dont une note sur la première des *Pièces pour orchestre* de Schönberg, opus 16. Il y fait l'observation suivante :

... two basic sets of the first Orchestral Piece, the sequence of second and third, which, inverted and retrograded, can be rotated on its own axis, is nearly identical with Mahler's almost exactly contemporaneous *Das Lied von der Erde* (p. 64).

D'ailleurs, pourquoi devrait-on douter de la rigueur analytique de Adorno ? Ayant étudié la composition auprès d'Alban Berg dans sa jeunesse, il fait partie de la Deuxième École viennoise (les deux minces volumes qui contiennent ses œuvres musicales, en majorité lyriques, ont été édités il y a vingt ans [Adorno, 1980]) et possédait une solide formation en techniques de composition. Si la majorité de ses écrits ne s'attardent pas à l'analyse dite « neutre » des œuvres musicales, ce n'est pas par manque de technique, mais plutôt en raison de son mépris fondamental du positivisme et de sa conviction que les œuvres ne peuvent pas être comprises en dehors de leur contexte historique et social, dont elles sont un reflet.

En somme, une relecture de Adorno, occasionnée par la parution de ce nouveau recueil, met en lumière l'écart qui existe entre ses théories et celles de la musicologie actuelle. Elle nous persuade de la place unique qu'occupe Adorno parmi les penseurs qui ont écrit sur la musique. Cette différence se révèle rafraîchissante et féconde. Ces propos sur le positivisme, sur les rapports entre la technologie et la musique ainsi que sur le modernisme musical schönbergien nous secouent, nous outragent et par moments nous impressionnent, grâce à leur mélange efficace de finesse analytique et de fantaisie. Il a déjà été dit que Nietzsche était un des seuls philosophes à être lu **avec plaisir** par un grand nombre de non-professionnels ; je crois, à quelques exceptions près, qu'il n'est pas complètement faux de faire une pareille observation à propos des écrits sur la musique de T. W. Adorno.

Bibliographie

ADORNO, T. W. (1962), *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 222 p.

— (1976), *Introduction to the Sociology of Music*, trad. par E. B. Ashton, New York, Seabury Press, 233 p.

— (1980), *Kompositionen*, édité par Heinz-Klaus Metzger et Rainer Riehm, Munich, Édition Text+Kritik, 2 vol, 113 p./100 p.

_____ (1982), *Quasi una fantasia, Écrits musicaux II*, prés. et trad. par Jean-Louis Leleu, Paris, Gallimard, 357 p.

ADORNO, T. W. et HORKHEIMER, M. (1983), *La dialectique de la Raison : fragments philosophiques*, trad. par Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 291 p.

SUBOTNIK, R. R. (1990), *Developing Variations : Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 372 p.

Jonathan Goldman