Note de lecture
Theodor W. Adorno, *Current of Music. Éléments pour une
théorie de la radio*, Presses de l'Université Laval/ Éd. de la Maison
des sciences de l'homme, 2010, 376 p.

MARTIN THIBODEAU

Maintes fois dépeint comme un penseur élitiste et hautain, Theodor W. Adorno a pourtant manifesté un intérêt vif et constant pour les arts dits populaires. Certes, ses travaux sur ces formes artistiques, sur la culture de masse et sur les différentes pratiques appartenant à ce que Max Horkheimer et lui-même en viendront à désigner comme étant « l'industrie culturelle » (*Kulturindustrie*)¹ ne furent pas aussi nombreux et n'eurent pas la même ampleur que ceux qu'il consacra aux arts qualifiés de « savants » et de « sérieux », notamment à la musique d'avant-garde du XX^e siècle, issue de la tradition classique européenne. Il n'en demeure pas moins qu'Adorno a beaucoup écrit sur les arts populaires et sur la culture de masse en général, et que ses études sur ces différentes pratiques ont contribué de façon significative au développement de sa pensée philosophique et sociologique. C'est qu'à ses yeux, l'époque qui était la sienne — et qui, à plusieurs égards, est encore la nôtre — interdisait tout simplement d'envisager l'art savant et la culture de masse comme des sphères entièrement séparées et distinctes. Aussi écrivit-il dans une lettre à son ami Walter Benjamin, datée du 18 mars 1936, que « tous deux portent les stigmates du capitalisme, [que] tous deux contiennent les éléments de la transformation [...] et que tous deux sont les moitiés disjointes de la liberté pleine et entière, qu'on ne saurait pourtant restituer par addition des deux » (Adorno / Benjamin 149).

De toute évidence, *Current of Music. Éléments pour une théorie de la radio* fait plutôt partie des écrits d'Adorno consacrés à la culture de masse. En effet, avec les essais *Sur la situation sociale de la musique* (1932), *Sur le jazz* (1936) et sur *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute* (1938), *Current of Music* appartient à l'ensemble des travaux sur la *Kulturindustrie* et la musique populaire qu'Adorno avait entrepris au début des années 1930 et qu'il allait poursuivre durant ses années d'exil en Angleterre et aux États-Unis. D'ailleurs, comme le rappelle Robert Hullot-Kentor, dans sa préface à l'ouvrage, toutes les études qui composent *Current of Music* ont été élaborées dans le cadre du Princeton Radio Research Project (PRRP), auquel Adorno a participé entre 1938 et 1941, alors qu'il vivait à New York. Invité par le sociologue autrichien émigré Paul Lazarsfeld, qui en assumait la direction, Adorno avait été sollicité pour faire partie de ce projet de recherche qui, grâce à une bourse de la fondation Rockefeller, avait mis en branle une vaste enquête auprès du public américain sur les effets de la radio. À titre de directeur de la section musicale du projet, Adorno avait, pour sa part, été chargé d'enquêter plus spécifiquement sur la radiodiffusion de la musique et ses effets sur les auditeurs².

Cela étant, il est bien connu qu'à l'instar de ses autres écrits sur la culture de masse, les études qu'il rédigea pour le compte du PRRP provoquèrent de nombreuses et vives polémiques. De fait, un profond désaccord éclata rapidement entre Adorno et les autres membres du PRRP à propos de la bonne démarche, de la bonne méthode à suivre dans le déroulement des enquêtes sur la radiodiffusion de la musique. Pourtant, au départ, Lazarsfeld avait justement fait appel à Adorno parce qu'il était convaincu que l'approche plus « théorique », plus « spéculative » ou plus « qualitative » de ce dernier — couplée à ses capacités musicales exceptionnelles — contribuerait de façon positive au projet de recherche. La lecture des premières études d'Adorno

sur la culture de masse, notamment *Sur la situation sociale de la musique*, lui avait donné de bonnes raisons de penser que l'approche en quelque sorte plus « européenne » d'Adorno permettrait de donner une assise théorique solide à cette recherche dont les orientations méthodologiques étaient résolument ancrées dans le courant « empiriste » et « expérimental » propre à la tradition anglo-américaine. Or, dès les études préparatoires, Lazarsfeld dut se rendre à l'évidence : Adorno n'avait aucunement l'intention de faire quelque effort que ce soit pour concilier son approche dite théorique et spéculative avec ces méthodes empiriques, et les préoccupations sociologiques et philosophiques qui animaient ses enquêtes sur la radiodiffusion de la musique étaient difficilement compatibles avec celles qui motivaient le groupe de recherche de Princeton. À cet égard, Lazarsfeld sentit, à plus d'une reprise, le besoin d'intervenir auprès d'Adorno en lui reprochant ce qu'il estimait être son manque de sensibilité empirique et en lui rappelant que la recherche du PRRP portait d'abord et avant tout sur les auditeurs ou, plus précisément, sur les effets de la radio auprès des auditeurs.

Adorno tenta de rassurer Lazarsfeld en soutenant que son approche n'allait pas du tout à l'encontre des visées propres à la recherche empirique ou expérimentale, et que bien au contraire, la démarche qui était la sienne assignait une place centrale à l'expérience. Certes, elle concevait le concept ou la notion d'expérience dans un sens qui diffère passablement de celui qui est d'usage dans les théories dites expérimentales. L'approche spéculative ou théorique ne comprend pas l'expérience ou l'empirie comme désignant le domaine des « faits », pour ainsi dire, « bruts » et apparemment « distincts » les uns des autres, mais plutôt comme ce qui inclut d'emblée l'ensemble des déterminations qui façonnent et qui modèlent ce qu'Adorno préférait appeler les phénomènes. Précisant les termes de sa démarche, qu'il qualifiait de « descriptive » et de « phénoménologique », il maintenait que la recherche empirique et la théorie ne sont pas, en

réalité, deux opérations distinctes et séparées, mais qu'elles sont plutôt dans un rapport d'interrelation ou de réciprocité. Aussi était-ce justement ce rapport de réciprocité, indiquait-il à Lazarsfeld, qui qualifiait sa méthode de dialectique. D'autre part, Adorno répliqua également qu'il n'avait pas du tout l'intention de négliger les auditeurs, mais que dans la mesure où c'est bien la radio elle-même qui les affecte et qui détermine leurs réactions, il lui semblait qu'il fallait plutôt commencer par une analyse du « phénomène » de la radio en tant que tel. Par conséquent, il estimait que la bonne démarche à suivre pour connaître les effets de la radiodiffusion de la musique sur les auditeurs ne consistait pas à soumettre ces derniers à divers questionnaires sur leurs perceptions et impressions, mais qu'elle devait d'abord et avant tout s'attacher à analyser la façon dont la radiodiffusion, la « reproduction » radiophonique, affecte et transforme la musique elle-même et son audition. Aussi était-ce en ces termes qu'il défendait sa démarche dans le cours d'une des études de *Current of Music* :

Nous nous en tenons au phénomène car c'est le phénomène qui détermine effectivement la réaction de l'auditeur — et notre but est en dernière instance l'étude de l'auditeur [...]. Les éléments et les événements qui se situent derrière le phénomène radiophonique ne l'affectent qu'à travers le phénomène, et non en eux-mêmes. Toute tentative visant à reconstruire scientifiquement la réaction de l'auditeur doit suivre le même chemin [...]. De même que le phénomène radiophonique fournit le « matériau » de la relation psychologique qui se noue entre l'auditeur et la radio, il fournit le matériau nécessaire à sa pénétration scientifique (94 *sq.*).

Bien évidemment, ce désaccord méthodologique entre Adorno et le groupe de Princeton en recoupait d'autres, à vrai dire, encore plus profonds et plus importants, et qui, eux, portaient sur les fins de cette recherche de même que sur la fonction de la radio et sur son sens ou sa signification sociale et culturelle³. Ainsi, en conformité avec la mission ouvertement philanthropique pour laquelle elle avait été financée, cette enquête se proposait de participer à l'amélioration de la qualité de la radio et de promouvoir le mandat éducatif et culturel que la

radio s'était jusqu'alors employée à poursuivre. En collectant des données sur tous les aspects liés à l'audition de la radio, Lazarsfeld et les autres membres du PRRP pensaient parvenir à une meilleure connaissance des possibilités et des ressources de la radio et, ce faisant, ils espéraient appuyer et étendre sa mission pédagogique auprès du grand public. Pour sa part, Adorno, on s'en doute bien, était pour le moins sceptique face à de tels objectifs. À ses yeux, la radio — du moins, celle qu'il pouvait alors écouter et qui était l'objet de ses études — n'apparaissait aucunement comme un outil susceptible de favoriser l'éducation et l'émancipation des masses, mais elle semblait, bien au contraire, contribuer à leur aliénation et à ce qu'il décrivait comme un appauvrissement et une réification de leur expérience.

En fait, Adorno envisageait plutôt son travail au sein du PRRP comme une occasion qui lui était fournie d'éprouver et d'étayer, en leur fournissant une assise « empirique » plus précise et mieux informée, les thèses qu'il avait développées dans ses premiers écrits sur la culture de masse et la musique populaire. À cet égard, la plupart des commentateurs ont d'ailleurs fait remarquer que, dans l'ensemble des études qui constituent *Current of Music*, Adorno poursuit le dialogue qu'il avait entamé avec Walter Benjamin sur les thèses que ce dernier avait défendues dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction technique*. Dans cet essai, Benjamin soutenait que les différentes techniques modernes de reproduction avaient profondément modifié le statut et l'expérience des œuvres d'art. Auparavant, indiquait-il, l'œuvre d'art se définissait essentiellement par son caractère unique et original ou, en d'autres mots, par son unicité. Selon les termes utilisés par Benjamin, le trait fondamental de l'œuvre d'art du passé était son « *hic et nunc* ». À ses yeux, c'était ce qui donnait aux œuvres d'art leur authenticité, leur « aura », et qui leur conférait une valeur et une fonction analogues à celles du culte ou du rite religieux de jadis. Or, le développement des techniques de reproduction de masse, soutenait-il, avait justement eu

pour effet de détruire ce caractère d'unicité et de remplacer la « valeur rituelle » que l'art avait eue jusque-là par ce qu'il appelait la « valeur d'exposition ». Cette transformation, précisait Benjamin, affectait non seulement la perception des œuvres d'art du passé, mais aussi la production de nouvelles formes artistiques. Dans le cours de son propos, Benjamin — dont la théorie, en bonne partie du moins, prenait appui sur le cinéma — en venait ainsi à explorer l'hypothèse selon laquelle la perte du caractère auratique de l'art avait donné naissance à un art radicalement nouveau et que cet art, désormais accessible aux masses par la reproductibilité, contenait le germe d'une nouvelle forme d'expérience au potentiel émancipateur et révolutionnaire.

Adorno était d'accord pour soutenir que l'époque semblait annoncer la fin ou, à tout le moins, une transformation importante de l'art que Benjamin qualifiait d'auratique et qui correspondait grosso modo à l'art « savant » et « sérieux », à cet art qui, depuis au moins le XVIII^e siècle, était qualifié d'autonome et qui semblait être l'apanage exclusif de la bourgeoisie. Cependant, il avait d'importantes réserves vis-à-vis d'autres aspects de la théorie de Benjamin, notamment quant au rôle qu'elle assignait à la reproductibilité dans ce processus de transformation de l'art, de même qu'au supposé potentiel émancipateur des nouvelles pratiques artistiques. S'appuyant plutôt sur la musique et plus spécifiquement sur ses analyses de la radiodiffusion de la musique, Adorno croyait pouvoir démontrer que la reproductibilité ne constituait pas une transformation aussi significative que Benjamin l'avait affirmé. La radiodiffusion de la musique, soutenait-il, semble plutôt montrer que la reproductibilité ne modifie en rien le primat de l'original, mais qu'elle le maintient sous la forme d'une illusion, transformant ainsi — selon la formule de Robert Hullot-Kentor — « la musique en une quête pour l'original » (25). Quant au potentiel émancipateur et révolutionnaire que Benjamin disait

percevoir dans les nouvelles pratiques artistiques, Adorno pensait également pouvoir démontrer par ses analyses de différents aspects de la radiodiffusion de la musique qu'il n'en était rien. La reproductibilité, croyait-il, n'avait aucunement mis fin au « joug » de l'aura pour faire de l'art un vecteur d'émancipation et de libération pour les masses, mais elle l'avait plutôt transformé, pour ainsi dire, en une nouvelle force d'ensorcellement.

Tels sont quelques-uns des principaux thèmes et enjeux autour desquels s'articule *Current of Music*, ouvrage qui est, depuis peu, accessible au lecteur de langue française. Cela dit, le contenu de ce livre n'est ni celui qu'Adorno aurait accepté de publier, ni tout à fait celui qui est paru il y a quelques années chez l'éditeur allemand Suhrkamp, sous la direction de Robert Hullot-Kentor⁴. D'abord, tous les textes qui le composent sont restés inachevés. De plus, non seulement auraient-ils dû être complétés en vue d'une publication éventuelle, mais ils auraient également dû faire l'objet d'une révision en profondeur, car ils furent tous, à une exception près, rédigés en anglais, une langue qu'Adorno maîtrisait plutôt mal à son arrivée aux États-Unis. Par ailleurs, le traducteur français a certes maintenu le titre qu'Adorno entendait donner à l'ouvrage — *Current of Music*, titre qui a d'ailleurs été également conservé pour l'édition allemande —, mais, comme il l'explique dans sa postface, il a décidé de ne pas reprendre « l'intégralité des textes proposés par l'édition allemande » (357), car il lui paraissait préférable « d'éviter les très nombreuses redites qui parcourent certains textes » (358) et d'omettre certaines études qui, affirme-t-il, sont « particulièrement marquées par leur contexte » (358).

Il est bien sûr permis de discuter de ces choix éditoriaux. Toutefois, il faut d'abord et avant tout saluer la parution de cet ouvrage en langue française et ce, pour un certain nombre de raisons. On se doit, en premier lieu, de souligner l'admirable travail de traduction de Pierre Arnoux qui a su rendre avec une étonnante clarté et sobriété la prose d'Adorno, pourtant réputée

excessivement difficile et maniérée. Ensuite, il est à espérer que la parution de cet ouvrage incitera les éditeurs de langue française à contribuer davantage à la diffusion d'un auteur qui, est-il nécessaire de le rappeler, est un des penseurs les plus importants du XX^e siècle. À cet égard, il faut le dire, l'édition française fait plutôt figure de parent pauvre si on la compare aux éditions britanniques, américaines et, bien sûr, allemandes⁵. En effet, depuis une vingtaine d'années, les éditions Suhrkamp, en Allemagne, ont fait paraître plusieurs travaux d'Adorno encore inédits. De leur côté, les éditeurs britanniques et américains n'ont pas hésité à s'en faire l'écho en publiant diverses traductions des ouvrages d'Adorno et en faisant paraître de nombreuses études tant sur sa pensée philosophique que sociologique. Malheureusement, le lecteur de langue française est encore très loin de pouvoir bénéficier d'un tel accès aux travaux d'Adorno.

Enfin — et telle est, sans aucun doute, la raison la plus importante pour laquelle il faut saluer la publication de *Current of music* —, cet ouvrage saura contribuer à une compréhension plus complète, plus juste et assurément plus nuancée de la théorie adornienne de la culture de masse. Bien sûr, les écrits publiés sur le jazz, sur la musique populaire ou encore sur l'astrologie et les loisirs permettaient déjà aux lecteurs de se faire une assez bonne idée des thèses d'Adorno sur le sujet. Cependant, *Current of Music* possède cet avantage décisif de fournir au lecteur un certain nombre de textes qui s'articulent autour d'un seul thème ou d'une seule problématique et dont quelques-uns sont même l'objet de développements passablement élaborés. Il devient donc plus facile de mieux saisir les contours de cette pensée, de mieux en percevoir les nuances et les gradations, et d'aller ainsi au-delà de la seule condamnation massive et unilatérale à laquelle la position d'Adorno sur la culture de masse est malheureusement trop souvent réduite. Aussi est-il fascinant de suivre pas à pas cette pensée qui se déploie et qui, en élaborant des notions telles que la « standardisation », la « pseudo-individuation » ou encore « l'ubiquité » et

« l'atomisation », s'emploie à faire voir comment et en quel sens la radio n'est pas, pour ainsi dire, qu'une simple courroie de transmission technique, qu'un simple « courant » électrique neutre et indifférent, mais qu'elle porte et exprime les contradictions, les conflits et les tensions qui sont inhérents à la société moderne elle-même. Selon les termes employés par Adorno dans l'une des études de *Current of Music*, « la radio et plus particulièrement ses défauts sont les indicateurs des contradictions de notre vie artistique dans son ensemble et en dernière instance de celles de notre vie sociale dans sa globalité » (87).

Les spécialistes de la pensée d'Adorno sauront tirer profit de la publication de cet ouvrage. Ils bénéficieront dorénavant d'une documentation, jusqu'ici manquante, sur un des aspects cruciaux de la théorie de la culture de masse et de l'industrie culturelle qu'Adorno avait déjà commencé à développer avant son séjour aux États-Unis et qu'il poursuivra à son retour en Allemagne dans les années suivant la fin de la Seconde Guerre mondiale. Toutefois, le lecteur cultivé et curieux pourra également tirer grand profit de cette publication. D'une part, *Current of Music* constitue, à n'en pas douter, une excellente porte d'entrée à l'œuvre d'Adorno. Par sa facture plus « sociologique », plus « concrète », il est d'un accès plus facile que les grands textes philosophiques et historico-philosophiques par lesquels la pensée d'Adorno s'est d'abord imposée — notamment *La dialectique de la raison* (1947), *La philosophie de la nouvelle musique* (1949), *Dialectique négative* (1966) et la *Théorie esthétique* (1970). D'autre part, les analyses adorniennes de la radio sont, bien évidemment, marquées du sceau de leur époque et le lecteur doit, pour ainsi dire, en actualiser le contenu. Toutefois, il n'en demeure pas moins qu'elles présentent des thèses particulièrement pénétrantes et éclairantes sur ce qui fut et qui, à bien des égards, est encore un des véhicules les plus importants de la vie sociale, artistique, politique, culturelle et spirituelle des sociétés occidentales contemporaines. En somme — et ceci,

estimons-nous, est valable tant dans la perspective du spécialiste que de celle du « simple » lecteur désireux de mieux comprendre son temps —, les concepts et les notions qu'Adorno développa dans *Current of Music* permettent non seulement de saisir dans toute leur complexité les enjeux fondamentaux qui, à l'époque, furent liés à l'avènement et à la propagation de la radio, mais ils sont aussi susceptibles de fournir la base d'une analyse et d'une évaluation des médias de masse actuels, qui soient à la fois riches et nuancées, mais aussi critiques, lucides et sans complaisance.

Notes

¹ Rappelons, en effet, qu'Adorno et Horkheimer présentèrent, pour la première fois, cette notion de *Kulturindustrie* dans un des chapitres de *La dialectique de la raison* intitulé « La production industrielle des biens culturels » (Adorno / Horkheimer 129-176).

² À propos du contexte de la contribution d'Adorno au PRRP, cf. Wiggershaus 223-233. De son côté, Adorno, plusieurs années plus tard, reviendra sur son expérience américaine dans un texte particulièrement instructif qui fut publié dans *Modèles critiques* (Adorno, « Recherches expérimentales aux États-Unis », in *Modèles critiques* 230-260).

³ Le différend entre Adorno et le PRRP ne sera d'ailleurs jamais aplani. Sa collaboration au projet de recherche prit abruptement fin en novembre 1941, lorsque les crédits pour son poste de directeur musical ne furent pas renouvelés.

⁴ *Current of Music* est d'abord paru en Allemagne en 2007 grâce au travail éditorial de Robert Hullot-Kentor, un éminent spécialiste américain de la pensée d'Adorno. À propos du contexte de la parution de cet ouvrage, voir l'introduction qu'il avait rédigée pour la publication allemande et qui a été reprise et contextualisée pour la publication de la traduction française.

⁵ Il semblerait toutefois que cette situation soit en voie d'être corrigée, notamment grâce au travail de traduction de Pierre Arnoux. À cet égard, il faut souligner sa traduction récente de *L'actualité de la philosophie et autres textes* et celle, à paraître, des *Écrits sociologiques* d'Adorno.

Ouvrages cités

Adorno, Theodor W., *Modèles critiques*, trad. M. Jimenez et E. Kaufholz, Paris, Payot, 1984.

Adorno, Theodor W. et Walter Benjamin, *Correspondance 1928-1940*, trad. P. Ivernel et G. Petitdemange, Paris, Gallimard, coll. Folio essai, 2006.

Adorno, Theodor W. et Max Horkheimer, *La dialectique de la raison*, trad. E. Kaufholz, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1974.

Benjamin, Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction technique », in W. Benjamin, *L'homme, le langage et la culture*, trad. M. de Gandillac, Paris, Denoël/Gonthier, 1971, p. 137-181.

Wiggershaus, Rolf, *L'école de Francfort. Histoire, développement, signification*, trad. L. Deroche-Gurcel, Paris, P.U.F., coll. Philosophie d'aujourd'hui, 1993.