

*Le Caractère fétiche dans la musique
et la régression de l'écoute*

THEODOR W. ADORNO

*Le Caractère fétiche
dans la musique
et la régression de l'écoute*

Traduit de l'allemand par
CHRISTOPHE DAVID

IDEM • VELLE



AC • IDEM • NOLLE

ÉDITIONS ALLIA

16, RUE CHARLEMAGNE, PARIS IV^e

2010

TITRE ORIGINAL

*Über den Fetischcharakter in der Musik
und die Regression des Hören*

Le traducteur tient à remercier Jean Hébrail et Alexandre Chèvremont de l'aide précieuse qu'ils lui ont apportée dans la traduction du vocabulaire technique de la musique.

Photographie © MP / Leemage : Alfred Hitchcock à Rome en mai 1960.

© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1973.

LES premières plaintes concernant le déclin du goût musical sont à peine postérieures à la double expérience qu'a faite l'humanité au seuil de son histoire, l'expérience qui lui a permis de réaliser que si la pulsion se manifeste immédiatement dans la musique, elle y trouve aussi une forme d'apaisement. Elle réveille la danse des ménades, elle sort de la flûte enchanteresse de Pan mais tout aussi bien de la lyre d'Orphée autour de laquelle se rassemblent, apaisées, les figures du désir. C'est toujours quand la paix semble troublée par les mouvements des bacchantes qu'il est question du déclin du goût. Mais si, dès la noétique grecque, la fonction disciplinante de la musique a été perçue comme un grand bien, on se presse certainement bien plus pour obéir aujourd'hui qu'à l'époque, en musique comme ailleurs. On ne peut pas vraiment dire de l'actuelle conscience musicale des masses qu'elle est dionysiaque ni que ses métamorphoses les plus récentes ont globalement un quelconque rapport avec le goût. Le concept de goût lui-même est

démodé. L'art responsable obéit désormais à des critères qui sont proches de ceux de la connaissance : celui de l'harmonieux et du disharmonieux, celui du vrai et du faux. S'il n'en allait pas ainsi, on ne pourrait plus choisir : on ne mettrait plus les conventions en question et personne n'exigerait plus qu'elles soient subjectivement justifiées. L'existence même d'un sujet susceptible de faire preuve d'un tel goût est devenue aussi problématique que l'est, à l'autre extrémité du processus, le droit d'opérer un libre choix auquel de toute façon le sujet ne parvient plus empiriquement. Si l'on cherche à découvrir à qui "plaît" un air qui se vend bien, on ne peut pas s'empêcher de penser que "plaire" et "déplaire" sont en fait des termes impropres à rendre compte de ce qui a lieu, même si c'est de ces mots que la personne interrogée habille ses réactions. La célébrité de cet air à succès se substitue à la valeur qu'on lui attribue : l'aimer, c'est presque déjà la même chose que le reconnaître. Le comportement qui consiste à évaluer est devenu une fiction pour celui qui est assailli de tous côtés par les marchandises musicales standardisées. Il ne peut ni se dérober à leur supériorité, ni choisir parmi celles qui lui sont présentées : elles se ressemblent toutes si parfaitement qu'on ne

peut finalement plus rendre raison d'une préférence qu'en invoquant une circonstance biographique personnelle ou en rappelant le contexte dans lequel on a entendu cette marchandise musicale standardisée. Les catégories d'un art en quête d'autonomie ne sont plus pertinentes pour rendre compte des modalités actuelles de réception de la musique. Elles ne le sont pas davantage pour rendre compte de celles de la musique sérieuse, que l'on n'a cherché à rendre plus fréquentable sous le nom barbare de "musique classique" qu'afin de pouvoir s'en détourner plus facilement par la suite. Si l'on nous objecte que la musique légère et, plus généralement, toute musique destinée à la consommation, n'a jamais été pensée dans ces catégories, nous le concéderons bien volontiers. Pourtant, une telle musique est affectée par l'échange même si elle n'accorde le divertissement, le charme, le plaisir qu'elle promet que pour les refuser simultanément. Dans l'un de ses essais, Aldous Huxley a soulevé la question de savoir qui, dans une salle de jeux, s'amuse encore vraiment. On pourrait tout aussi légitimement demander qui la musique de variétés divertit-elle encore. Elle semble plutôt venir parachever le projet de réduire les hommes au

silence, de flétrir la dimension expressive de leur langage et, plus globalement, de les rendre incapables de communiquer : elle habite les poches de silence qui se forment entre des hommes façonnés par l'angoisse, l'exploitation et une soumission absolue. Elle assume partout, et sans qu'on s'en rende compte, le rôle triste à mourir que lui ont assigné l'époque et les situations convenues du cinéma muet. Elle fait, en tant que fond sonore, l'objet d'une aperception. Si personne ne peut plus réellement parler, bien sûr, personne ne peut plus écouter. Un spécialiste américain de la publicité radiophonique, dont la préférence va pourtant au médium musical, s'est montré sceptique sur la valeur de ce type de publicité maintenant que les hommes ont appris à refuser leur attention à ce qu'ils entendent, même lorsqu'ils l'écoutent. Si l'idée selon laquelle la valeur d'une publicité viendrait de sa musique est contestable, ses remarques restent valables, appliquées à l'analyse de la musique elle-même.

Dans les plaintes habituelles regrettant le déclin du goût, certains motifs reviennent constamment. Elles ne nous épargnent aucune des considérations moisiées et sentimentales qui évaluent le rapport des masses actuelles à la musique comme une "dégénérescence".

Le plus tenace de ces motifs est celui qui veut que la séduction sensuelle effémine et rende incapable de toute attitude héroïque. On trouve déjà cela dans le troisième livre de la *République* de Platon où sont déconsidérés les modes "plaintifs" et "mous" qui sont "faits pour les buveurs" ¹ sans que, du reste, jusqu'à aujourd'hui, on ait éclairci la raison pour laquelle le philosophe disqualifie ainsi les modes lydiens mixtes, lydiens, lydiens aigus et ioniens. C'est au mode ionien de la *République*, déclaré tabou par Platon qui le trouve dégénéré, que correspond le mode majeur de la musique occidentale ultérieure. La flûte et les instruments "à cordes multiples" sont, eux aussi, interdits. Ne sont tolérés que ceux qui imitent "comme il convient les tons et les accents d'un brave engagé dans une action guerrière ou dans quelque travail violent, et qui, trahi par le sort, court au-devant des blessures et de la mort ou tombe dans quelque autre disgrâce" ². L'État platonicien n'est pas

1. Platon, *République*, III, 398 d (trad. E. Chambry, *Œuvres complètes*, VI, Les Belles Lettres, 1989, p. 3). (Sauf indication contraire, toutes les notes sont du traducteur.)

2. Platon, *idem*, III, 399 b (trad. cit., p. 112).

l'utopie que l'histoire officielle de la philosophie en a fait. Il discipline ses citoyens en vue de sa propre conservation et au nom de l'ordre établi, jusque dans la musique, où la distinction même entre modes mous et vigoureux n'était déjà certainement plus, à l'époque de Platon, qu'un résidu des superstitions les plus stupides. L'ironie platonicienne s'autorise aussi de bon cœur et non sans méchanceté à se moquer en passant du flûtiste Marsyas, écorché vif par le tempérant Apollon. Le programme éthique et musical de Platon ressemble à un projet d'épuration spartiate du style attique. – D'autres traits récurrents des sermons de capucins sur la musique appartiennent au même registre. Parmi eux, le reproche de superficialité, ainsi que celui de céder au "culte de la personnalité", sont les plus courants. Tout ce qui est incriminé ici a trait au progrès : progrès social aussi bien qu'esthétique. Au-delà des séductions interdites, ce sont en fait la variété sensible et la conscience différenciante qui sont visées. La prépondérance, dans la musique, de la personne sur la puissance collective indique le moment de la liberté subjective, moment que la musique a traversé dans les phases ultérieures de son histoire. Cette dimension profane qui la soustrait à son oppression magique se présente comme quelque chose de purement superficiel. C'est

ainsi que les moments dont on s'est plaint sont apparus dans la grande musique occidentale : la séduction sensuelle d'abord, porte par laquelle se sont engouffrées l'harmonie puis la couleur musicale ; la personne débridée ensuite, support idéal pour l'expression et l'humanisation de la musique elle-même ; et enfin la "superficialité", en guise de critique de l'objectivité muette des formes, au sens où Haydn, par exemple, a choisi la musique "galante" de préférence à la musique savante. Je parle bien du choix de Haydn et non de la légèreté d'un de ces chanteurs à la voix d'or, ou de celle d'un compositeur amateur d'instrumentations gourmandes. Car ces moments sont entrés dans la grande musique et ont été sursumés en elle ; ce ne sont pas eux qui ont absorbé la grande musique. Elle a fait la preuve de sa grandeur en s'affirmant comme force de synthèse face à la variété de la séduction et de l'expression. La synthèse musicale ne se contente pas de conserver l'unité de l'apparence et d'empêcher sa décomposition dans les instants diffus d'une musique savoureuse. Dans une telle unité, dans la relation des moments particuliers à un tout qui s'autoproduit, elle conserve aussi l'image d'une situation sociale dans laquelle seuls ces éléments particuliers de bonheur étaient plus que sim-

ple apparence. Jusqu'à la fin de cette époque, l'équilibre musical entre la séduction partielle et la totalité, entre l'expression et la synthèse, entre la surface et ce qui se tient au-dessous est resté aussi instable que l'instant où offre et demande s'équilibrent dans l'économie bourgeoise. *La Flûte enchantée*, en tant qu'opéra dans lequel l'utopie de l'émancipation et le divertissement que peut procurer le couplet de *Singspiel*¹ 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.

Mais ce qui s'émancipe de la loi formelle, ce ne sont plus désormais ces pulsions productrices qui se révoltent contre les conventions. Ce sont précisément la séduction, la subjectivité et le profane, les vieux adversaires de l'aliénation chosale qui succombent maintenant à celle-ci. Les traditionnels ferments antimythologiques de la musique se liguent, à l'époque capitaliste, contre sa liberté, comme s'ils avaient été proscrits du cercle de ceux avec lesquels elle se sentait des affinités. Ses alliés dans l'opposition au schéma

1. Forme d'opéra-comique allemand.

autoritaire deviennent alors des témoins de sa soumission à l'autorité du schéma commercial. La joie que procurent l'instant et le jeu des couleurs devient un prétexte pour dispenser l'auditeur de penser le tout – ce qu'exige pourtant une juste écoute. Elle le mène au point où, n'opposant plus qu'une faible résistance, il devient un consommateur docile. Les moments partiels ne servent plus à la critique du tout qu'ils présupposent : ils préfèrent suspendre la critique exercée par la totalité esthétique qui s'est imposée à l'endroit de la totalité fragile de la société. L'unité synthétique leur est sacrifiée : ils ne produisent plus leur propre unité afin de la substituer à celle qui est réifiée mais se montrent au contraire complaisants à l'égard de celle-ci. Isolés, les moments de charme se révèlent inconciliables avec la constitution immanente de l'œuvre d'art. On les sacrifie alors – ce qui permet à l'œuvre d'art de toujours transcender la connaissance seulement respectueuse. Ils ne sont pas mauvais en tant que tels mais seulement par leur nouvelle fonction voilante. Au service du succès, ils renoncent eux-mêmes au caractère d'insoumission qui leur était propre. Ils conspirent pour s'entendre avec tout ce que tel instant isolé peut offrir à tel individu isolé, individu qui n'est d'ailleurs

plus isolé depuis longtemps. Dans l'isolement, les charmes perdent de leur puissance et finissent par constituer des poncifs. Celui qui cède à ces poncifs finit par devenir aussi intraitable à l'égard du charme que les noéticiens grecs l'ont été autrefois à l'égard de la sensualité orientale. La force de séduction du charme ne survit que là où les puissances du refus atteignent leur point culminant : dans la dissonance qui refuse de croire à l'existence illusoire d'une harmonie. Le concept d'ascétisme lui-même est dialectique dans la musique. Si l'ascèse a autrefois détruit d'une manière réactionnaire la prétention esthétique, elle est devenue aujourd'hui le sceau de l'art avancé. Non pas en imposant une économie archaisante de moyens qui transfigurerait l'indigence et la pauvreté de la musique actuelle, mais en prononçant la stricte exclusion de la suffisance culinaire dont fait preuve ce qui veut immédiatement être consommé pour lui-même, comme si le sensible dans l'art n'était pas le support de quelque chose de spirituel qui s'expose pour la première fois seulement dans le tout, au lieu de s'exposer dans tel moment matériel isolé. C'est justement à cette possibilité de bonheur que s'oppose aujourd'hui de manière destructrice l'anticipation positive, mais seulement partielle,

du bonheur que l'art décrit négativement. 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**, 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 [*leibhafti*]. Là où il a besoin de l'apparence, le plaisir est illusion d'après les critères de l'esthétique : il frustré 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 possibilité.

La nouvelle phase de la conscience musicale des masses est définie par l'hostilité au plaisir dans le plaisir. Elle ressemble au type de comportement par lequel on réagit au sport ou à la publicité. L'expression de "plaisir artistique" peut surprendre ici : même si elle n'a rien d'autre en commun avec eux, la musique de Schönberg, en refusant que l'on jouisse d'elle, ressemble au moins sur ce point aux airs à succès. Celui qui se régale encore d'un beau

* Les expressions en italique et suivies d'un astérisque sont en français dans le texte.

passage d'un quatuor de Schubert, voire de cette provocation gastronomique que constitue un *concerto grosso* de Haendel, est tenu pour une sentinelle de la culture et mis dans le même sac que les collectionneurs de papillons. Ce qui le pousse à rechercher une telle jouissance n'est peut-être pas "nouveau". La puissance de la chanson de rue, des airs mélodieux et de toutes ces figures grouillantes du banal s'affirme depuis le début de la période bourgeoise. Elle a autrefois attaqué le privilège culturel de la couche sociale dominante. Mais aujourd'hui, ce pouvoir du banal s'étant étendu à toute la société, sa fonction s'est transformée. Ce changement de fonction concerne toute la musique : pas simplement la musique légère, dont la simple mention des moyens de diffusion mécaniques qu'elle emprunte suffit à réduire la portée et à relativiser le rôle. Il faut penser ensemble les différentes sphères que l'on distingue dans la musique. Les maintenir séparées comme le font les sentinelles de la culture, subdiviser soigneusement le champ de tension social de la musique, c'est rester victime d'une illusion : n'a-t-on pas assigné à la radio totalitaire, d'un côté, la tâche de distraire et d'amuser et, de l'autre, celle de veiller à la prétendue qualité culturelle, comme s'il pouvait encore y avoir,

en règle générale, de bonnes distractions et comme si le simple fait qu'on prenne soin d'elles ne transformait pas précisément la qualité culturelle en quelque chose de médiocre ? De même que la musique sérieuse depuis Mozart a pensé négativement son histoire comme une fuite devant le banal et ses contours, aujourd'hui elle se débarrasse, si l'on en croit ses représentants les plus importants, des sombres expériences que trahit encore d'une façon pleinement consciente l'inconsciente innocence de la musique légère. Inversement, il serait également facile d'atténuer la fracture entre les deux sphères en supposant entre elles une continuité permettant d'envisager une éducation progressive menant du jazz commercial et des airs à succès jusqu'aux marchandises culturelles. La barbarie cynique n'est jamais préférable au mensonge culturel. C'est à l'aide des idéologies de l'originaire par lesquelles il transfigure l'enfer de la musique qu'il contribue à la démystification du monde d'en-haut. Cet enfer ne sert d'ailleurs plus depuis longtemps qu'à exprimer la contradiction dans laquelle se trouvent ceux qui sont exclus de la culture, il ne se nourrit plus que de ce que veut bien lui accorder le monde d'en-haut. L'illusion de la suprématie sociale de la