

ADORNO, THEODOR W.. 1903-1969

Connu pour avoir animé de ses écrits l'École de Francfort, ce mouvement issu de l'Institut de recherche sociale (Institut für Sozialforschung) fondé en 1923, Theodor W. Adorno est l'un des intellectuels les plus incisifs de la Théorie critique. Par ses propositions théoriques, il a marqué des générations entières de chercheurs dans le champ des sciences humaines. Né en 1903 à Francfort d'un père juif et d'une mère italienne dont il prend le nom, Adorno se prédispose à une carrière musicale et consacre ses premiers travaux musicologiques à l'analyse de grands compositeurs. Étudiant la philosophie avec Georg Lukács, notamment, il soutient en 1923 une thèse sur Husserl. En 1938, il est invité par Max Horkheimer à intégrer l'Institut de recherche sociale, dédié à l'étude critique et pluridisciplinaire des phénomènes sociaux. Malgré les incitations à l'exil au moment de la prise du pouvoir par les nazis, Adorno restera en Europe jusqu'en 1938, pour rejoindre ensuite les États-Unis. Entre 1940 et 1947, il se consacre avec Horkheimer à l'écriture de *La Dialectique de la Raison (Dialektik der Aufklärung)*, l'ouvrage le plus représentatif de la Théorie critique. Le pessimisme latent des travaux d'Adorno, et la remise en cause de l'idéal révolutionnaire (frappé d'illusion), lui valent quelques débats éprouvants avec les mouvements étudiants et ouvriers de la gauche radicale dans les années 1960. En 1966, *La Dialectique négative (Negative Dialektik)* se donne pour tâche de mettre au jour les contradictions de la réalité par une prise de conscience rigoureuse du principe de non-identité. Les dernières années de sa vie sont consacrées à la rédaction d'une théorie esthétique (*Ästhetische Theorie*) qui ne sera jamais achevée.

L'œuvre d'Adorno est hantée par le projet d'une critique des Lumières, la Raison pouvant aussi bien être source d'émancipation qu'instrument de domination. Au cœur de cette critique d'obédience marxiste, visant à dénoncer les contradictions de l'ère capitaliste, se niche une déconstruction de ce que le philosophe appelle l'industrie culturelle, cette culture imposée aux masses par les dominants.

L'œuvre esthétique d'Adorno concerne majoritairement la musique. Global, le savoir musicologique d'Adorno se veut révélateur de problèmes philosophiques propres à son époque. Il serait pour cette raison plus que réducteur de voir seulement en lui un inconditionnel de Schönberg ou un détracteur du jazz (sa hantise de l'art des masses l'a singulièrement amené à se méfier de formes musicales aujourd'hui unanimement reconnues). Les travaux extrêmement riches sur Beethoven, Mahler, Wagner, Stravinsky ou Schönberg montrent qu'en tant que langage ou geste, la musique constitue le foyer de débats dialectiques propres à la philosophie du XX^e siècle. Initié à la littérature par Georg Lukács, profondément marqué par sa *Théorie du roman (Theorie des Romans)* de 1916, on trouve également chez Adorno de nombreuses études consacrées à Kafka, Hölderlin, Valéry, Beckett ou Celan (ses contemporains), ainsi qu'à des thèmes littéraires importants (l'essai, la poésie lyrique, le statut du narrateur, etc.). Mobilisé par la rédaction de sa théorie esthétique, Adorno propose encore dans les années 1960 une série de conférences sur les arts, dans lesquelles il remet en cause de manière presque systématique les concepts-clé de la théorie de l'art (« vouloir artistique », style, Esprit, « synthèse des arts », etc.). Au-delà de la variété de ses centres d'intérêt, le philosophe défend surtout l'idée d'un art indissociable de l'emprise de la culture et de la tentation conséquente du conformisme.

Pour Adorno, la théorie critique de la culture, analysant les transformations modernes de la production et de la réception artistique, doit être menée avec lucidité et à l'écart de toute illusion progressiste. Cette exigence donnera lieu à un débat intense avec les positions nuancées – parfois ambiguës – de Walter Benjamin. Bien entendu, Adorno reconnaît comme Benjamin le primat de la technologie dans l'art moderne et le rôle que joue la reproductibilité dans la désacralisation de l'art. Mais il cherche pour sa part à défendre et maintenir la possibilité d'une autonomie irréductible de la sphère de l'art. Il y aurait selon lui quelque chose à sauver dans l'idée de l'Art pour l'Art. Dans l'autonomie auratique de l'œuvre – que Benjamin associe à l'ancien modèle bourgeois dépassé par l'art moderne – résident encore la liberté et la puissance critique de l'art. L'œuvre n'est pas une chose parmi d'autres, à laquelle nous pourrions avoir un accès direct. Dans

le champ artistique, l'élitisme demeure aux yeux d'Adorno tout à fait acceptable : la liberté se conquiert avec effort (il songe à la nouvelle musique, celle d'un compositeur comme Schönberg, dont les œuvres ne sont pas directement accessibles aux masses). Or, les loisirs de masse et le culte de la distraction vont à l'encontre de l'idée d'effort critique. Selon le philosophe, il ne suffit pas de voir un film grand public (un film de Chaplin, par exemple) pour quitter la peau du spectateur réactionnaire et endosser celle du spectateur critique. L'industrie hollywoodienne conforte au contraire le spectateur dans une simple adhésion à la société. Adorno ne pense pas que les masses – par et en elles-mêmes – soient capables d'émancipation réelle : « Le rire du spectateur est [...] tout sauf bon et révolutionnaire, il est au contraire plein du plus mauvais sadisme bourgeois ; l'idée d'une compétence des jeunes livreurs de journaux lorsqu'ils discutent de sport me semble au plus haut degré douteuse ; et en dépit de la séduction qu'elle exerce par son caractère de choc, la théorie de la distraction ne saurait totalement me convaincre. Ne serait-ce que pour la simple raison, que, dans la société communiste, le travail sera organisé de telle façon que les hommes ne seront plus ni fatigués ni abrutis au point d'avoir besoin de distraction » (*Sur Walter Benjamin*).

Dans ses ouvrages (de *La Dialectique de la Raison* à la *Théorie esthétique*), Adorno ne cesse de s'interroger sur la possibilité de l'art dans un monde désormais désenchanté et soumis à la rationalité technique. Potentiellement libérateur, l'art doit permettre au sujet de s'émanciper de la réalité empirique de l'époque présente. Mais la protestation radicale que permet l'art s'essouffle dans le monde contemporain. Les œuvres d'art n'opposent plus assez de résistance au circuit de la marchandise.

L'industrie culturelle moderne se définit comme l'exploitation systématique et programmée des biens culturels à des fins commerciales. Le principal ressort de l'industrialisation des productions culturelles reste l'uniformisation : tout se ressemble ; rien ne se distingue réellement par son originalité. On reste dans les standards, précisément pour ne pas troubler les attentes du spectateur, qu'il s'agit de rencontrer avec le plus de justesse possible. Or, selon Adorno, les médias de reproduction technique – qui produisent en série – autorisent une telle standardisation. Les films, en particulier, sont pleins de clichés :

« Dès le début d'un film, on sait comment il se terminera, qui sera récompensé, puni, oublié ; et, en entendant de la musique légère, l'oreille entraînée peut, dès les premières mesures, deviner la suite du thème et se sent satisfaite lorsque tout se passe comme prévu » (*La Dialectique de la Raison*).

Pour autant, l'opposition d'Adorno à l'art de masse n'appelle pas un retour aux formes traditionnelles. Au contraire, son esthétique n'a pas négligé les avant-gardes, en littérature ou en musique notamment. Mais il exigeait des œuvres une autonomie radicale, capable de faire rupture et d'entraîner l'émancipation. Indépendamment de son contenu, l'art conquiert une dimension sociale lorsqu'il s'oppose à la société plutôt qu'il ne la renforce.

ADORNO T., *Kierkegaard. Construction de l'esthétique* [1933], trad. fr. É. Escoubas, Paris, Payot, 1995. – *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute* [1938], trad. fr. C. David, Paris, Allia, 2001. – *La Dialectique de la Raison* (avec Max Horkheimer) [1944], trad. fr. E. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974. – *Philosophie de la nouvelle musique* [1948], trad. fr. H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962. – *Essai sur Wagner* [1952], trad. fr. H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Paris, Gallimard, 1966. – *Prismes* [1955], trad. fr. G. et R. Rochlitz, Paris, Payot, 1986. – *Notes sur la littérature* [1958], trad. fr. S. Muller, Paris, Flammarion, 2004. – *Figures sonores* [1959], trad. fr. M. Rocher-Jacquin, Genève, Contrechamps, 2006. – *Gustav Mahler : une physiologie musicale* [1960], trad. fr. J.-L. Leleu et T. Leydenbach, Paris, Minuit, 1976. – *Introduction à la sociologie de la musique* [1962], trad. fr. V. Barras et C. Russi, Genève, Contrechamps, 1994. – *Quasi una fantasia. Écrits musicaux II* [1963], trad. J.-L. Leleu, Paris, Gallimard, 1982. – *Moments musicaux* [1964], trad. fr. M. Kaltenecker, Genève, Contrechamps, 2003. – *Alban Berg : le maître de la transition infime* [1968], trad. fr. R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 1989. – *Musique de cinéma* (avec Hanns Eisler) [1969], trad. fr. J.-P. Hammer, Paris, Arche, 1972. – *Théorie esthétique* [1970], trad. fr. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974. – *Sur Walter Benjamin* [1970], trad. fr. C. David, Paris, Gallimard, 2001.

ASSOUN P.-L., *L'École de Francfort*, Paris, PUF, 1987. – JAY M., *L'Imagination dialectique. L'École de Francfort (1923-1950)*, Paris, Payot, 1989. – JIMENEZ M., *Theodor W. Adorno : art, idéologie et théorie de l'art*, Paris, UGE, 1973.

MAUD HAGELSTEIN

→ Benjamin, Lukács, Schönberg, Valéry, Wagner.