

# Adorno : philosophie de la musique et historicité

Mario Turchetti

---

Son désir insatiable de définir l'essence de la musique amène Adorno à traiter d'un thème qui éveille de vastes échos dans la littérature et la philosophie contemporaines et qui fait l'objet d'un large débat dans les études d'esthétique musicale : la musique comme art temporel (*Zeitkunst*), ou mieux, spatio-temporel. La question ne se réduit pas à la trop facile constatation que l'expression de la musique a besoin du temps physique, elle touche les transformations

de la conscience du temps appréhendée par la conscience subjective du compositeur, de l'interprète ou de l'auditeur<sup>1</sup>.

Par rapport à Kant, qui « fait du temps une forme pure a priori de la perception et condition de tout ce qui est temporel », de sorte que « le temps même échappe à son tour au temps »<sup>2</sup>, Hegel, « son critique et exécuteur », exprime plus nettement la coparticipation du sujet et des sons à la temporalité de la musique<sup>3</sup>. D'autre part, dans le dédoublement bergsonien du concept de temps, le *temps espace*<sup>4</sup>, notion positiviste, mathématico-scientifique, qui fait abstraction de la conscience du sujet, s'oppose au *temps durée*<sup>5</sup>, appréhendé immédiatement dans l'expérience subjective comme *temps réel, continuité d'être, temps vécu*<sup>6</sup>. « Mais, commente Adorno, la grossière dichotomie des deux temps chez Bergson traduit la dichotomie historique entre l'expérience vécue et les processus de production objectives et irréversibles : sa théorie fragmentaire du temps est un écho précoce de la crise, objective sur le plan social, de la conscience du temps »<sup>7</sup>.

A propos du rapport entre philosophie et musique, Adorno discute à la lumière des enseignements de ces trois philosophes l'opinion du phénoménologue D. Brinkmann<sup>8</sup> qui, cherchant



à repérer la frontière entre l'esthétique et le naturel, caractérise la sphère spécifique de l'esthétique comme étant « dégagée de la postulation des facultés spatio-temporelles »<sup>9</sup>. Ce qui semblerait confirmer que la musique, comme tous les arts, est « structurée à partir (*herausgeliederte*) »<sup>10</sup> de l'espace et du temps, mais, observe Adorno, « cette détermination même est l'héritage, historique, sécularisé du domaine culturel, délimité comme par magie, elle est en quelque sorte un charme exorcisé, donc emporté dans le mouvement général de la dialectique de la Raison (*Aufklärung*) »<sup>11</sup>.

Il y a cependant dans la musique un élément, qu'Adorno appelle « extra-territorialité historique de la musique », qui ne s'est pas laissé intégrer dans le processus de la raison éclairée propre à la civilisation occidentale et qui s'y oppose, mais ne peut pour autant en être abstrait comme une particularité essentielle de la constitution formelle de l'art temporel. Adorno fait résider l'être propre de l'espace et du temps musicaux dans la négation de l'espace et du temps empiriques, contre lesquels la musique veut résister et lutter, mais cette lutte même fait rentrer l'espace et le temps empiriques directement dans la constitution intime de la musique en soi<sup>12</sup>. Adorno considère l'esthétique comme une sphère à part et extrêmement élevée (*erhobenes Extrem*), mais non comme un a priori : elle n'est nullement capable de subsister comme a priori et c'est grâce à cette incapacité que le mouvement historique (*historische Bewegung*) s'accomplit en elle. Le temps empirique est nié et dialectiquement récupéré dans le temps musical qui, à son tour, ne s'épuise pas dans le cours extérieur d'un morceau, que le chronomètre peut mesurer et le métronome rythmer. Celui-ci n'est véritablement temps musical « qu'en tant que mode concret de la médiation du successif, mode qui dépend du contenu musical et à son tour le détermine »<sup>13</sup>.

Pour Adorno, ce temps musical, qui varie sensiblement d'un musicien à l'autre et selon les époques de l'histoire, c'est « la conscience du temps médiatisée par la musique et son contenu », laquelle « diffère infiniment » dans une phrase vocale de Palestrina et un mouvement de quatuor de Webern. C'est cette individualisation si

spécifique qui rend impossible l'élaboration d'une théorie de l'invariance qui, se fondant sur une constante, serait aprioriste.

Mais ici surgit un problème qu'Adorno semble vouloir survoler : quelles relations le temps musical et le temps empirique entretiennent-ils ? Il se borne à dire que ces rapports sont, « à tout moment », analogues à ceux qui s'établissent entre l'écho et le son réfléchi. Les métaphores de l'écho et du reflet ou, suivant d'autres écrits adorniens<sup>14</sup>, du rêve et de l'ombre remettent en cause le problème de l'autonomie de l'art, dans la mesure où elles rappellent la théorie du « reflet », l'un des fondements du réalisme esthétique, auquel il a été fait allusion plus haut, d'après laquelle l'œuvre est justement le miroir du monde social. Parmi ceux qui étudient la pensée d'Adorno, certains, comme M. Vacatello, voient dans ces métaphores l'intention d'interposer entre phénomènes réels et phénomènes esthétiques un écran conceptuel qui les sépare en les médiatisant, et M. Vacatello distingue par conséquent l'analyse formelle adornienne de « l'analyse centrée sur le contenu » développée par Lukács, transposition formelle par reflet<sup>15</sup> ; d'autres, comme A. Serravezza, accentuant le caractère ambivalent de la musique (« objet bifrons » qui « nie l'espace et le temps empiriques tout en les recevant... »), soutiennent que la médiation métaphorique n'est « qu'une charnière disposée entre l'autonomie et l'historicité de la musique, entre son déracinement et son intégration » et qu'elle implique « en définitive une réaffirmation de la pression causale de la société sur l'art et un abandon de la conception antiréaliste de la musique comme liberté de l'imagination, comme sphère absolument séparée [...]. Il faut donc admettre que si d'un côté le concept de médiation et ses équivalents métaphoriques se donnent comme un démenti de la théorie du reflet, de l'autre, ils aboutissent à renforcer l'historicité de l'art et le lien *constitutif* qui rattache ses structures à la dynamique sociale »<sup>16</sup>.

Le travail d'élucidation auquel Adorno se livre sur la conception d'un caractère ambivalent de

l'art est, on le voit, complexe au point de susciter des interprétations divergentes de sa pensée. Mais ce n'est pas sur ce concept, dont nous avons déjà parlé, que nous voulons insister, pas plus que sur la qualité des analyses critiques auxquelles il a donné lieu et qui s'avèrent, en dépit de légères différences, confortées par les textes.

Nous aimerions en revanche attirer l'attention sur la dernière citation, qui pose une alternative entre autonomie et historicité de la musique, théorie du reflet et historicité de l'art, et aussi, dans le même contexte, entre temps réaliste et temps artistique, événements réels et événements artistiques, « temps historique et temps musical (ou, ce qui revient au même, société et musique) »<sup>17</sup>. Un doute surgit, troublant, lorsqu'on réfléchit à l'absence de démarcation nette, explicite ou tout du moins suffisamment sensible, dans l'utilisation des termes « historique » et « social ». Cette remarque ne s'applique pas seulement au travail de A. Serravezza, dont on ne saurait mettre en doute la solidité, elle vaut aussi pour d'autres études rigoureuses (comme celles de T. Perlini, F. Grenz, R. Nebuloni, M. Jimenez, H. Sabbe et d'autres) du problème qui domine toute une part de la pensée d'Adorno<sup>18</sup>. Nous sommes d'accord pour reconnaître que, lorsqu'il parle de réalité historique, Adorno songe très souvent à la réalité sociale, ou même historico-sociale, suivant une tradition qui se rattache à la lignée idéale Hegel-Marx-Dilthey-Weber, ses sources principales ; mais c'est, croyons-nous, une erreur d'identifier absolument les deux domaines. Qu'advierait-il alors de l'« historicité » de l'art ? Elle se dissoudrait dans le devenir social, dans la dynamique des forces et des rapports de production, ce qui compromettrait le succès des efforts qu'avec toutes les précautions possibles Adorno accomplit pour définir par l'historicité d'importants concepts esthétiques comme le caractère énigmatique et le contenu de vérité des œuvres d'art, dans lesquelles autonomie et engagement, fait artistique et fait social, essence autonome et essence sociale, etc., coexistent, mais seulement de manière médiatisée.

Que l'on songe à la conception du matériau

musical, dont le pur et simple mouvement historique autonome et irréversible a bel et bien « la même origine que le processus social », et est « constamment traversé par ce processus », mais pourtant « évolue dans le même sens que la société réelle ». Il ne coïncide pas avec elle. S'il en était ainsi, si le processus historique ne faisait qu'un avec le processus social, la notion d'interaction immanente disparaîtrait et, avec elle, la dialectique de la subjectivité et de l'objectivité : l'armature toute entière de la doctrine adornienne s'effondrerait.

L'aspiration sociologique présente d'un bout à l'autre de la production adornienne est sans doute très puissante, mais pas au point, selon nous, de supplanter les fondements profondément dialectiques de sa philosophie.

Pour rester dans le domaine de la musique, prenons l'un des textes d'Adorno où le point de vue sociologique dans l'analyse des phénomènes musicaux est le plus affirmé. Dans la dernière leçon de *Einleitung in die Musiksoziologie*, les catégories de la critique herméneutique des phénomènes artistiques semblent succomber à la séduction d'un pansociologisme qui englobe œuvres d'art et artistes, réduits au rang de « fonctionnaires ». Craignant d'hypostasier le sujet dans la sphère esthétique, Adorno écrit que l'individu, « sans nul doute très surévalué en raison de l'édification du concept de personnalité introduit par l'histoire des idées », n'est qu'un moment fragmentaire, sur le plan esthétique comme sur le plan social, même dans ce « surcroît de subjectivité » dont l'artiste a besoin pour transformer l'objectivité et qu'il ne peut de toute manière exprimer entièrement. En lui « est présente la société toute entière » et par son intermédiaire « la société devient aussi le moteur des phénomènes esthétiques autonomes ». L'esprit « est de nature sociale, c'est un comportement humain qui, obéissant à un mobile social, s'est coupé de l'immédiateté sociale et s'est rendu autonome ». Mais c'est à travers lui que la nature de la société s'impose dans la production esthétique. « Bien que s'apparaissant nécessairement comme pur Etre en soi », le sujet qui compose « constitue lui-même un moment des forces sociales de production ». L'âme ? « Ce



qu'on appelle "âme" et que de temps à autre l'individu est seul à défendre contre la pression de la société bourgeoise comme s'il s'agissait de sa propriété, est elle-même l'essence, dirigée contre cette pression, de formes sociales de réaction, dont les formes antisociales font elles aussi partie ».

Pour passer aux exemples, ce qui n'est pas soutenable avec Berlioz devient démontrable avec Beethoven, « sans nul doute le prototype musical de la bourgeoisie révolutionnaire » et « en même temps prototype d'une musique soustraite à la tutelle sociale de la bourgeoisie, pleinement autonome du point de vue esthétique, et non plus asservie ». Et pourtant, avec Beethoven, « le schéma de la correspondance réaliste entre musique et société » se désintègre et, en lui, « la nature de la société [...] devient la nature de la musique même ». Mais cela ne veut pas dire, souligne Adorno, que la musique de Beethoven imite le monde en en faisant pour ainsi dire le portrait et assumant ainsi face à l'objectivité la position « malencontreuse du reflet » ; elle devient plutôt semblable au monde dont les forces la mettent en mouvement ; en elle « la société est perçue non-conceptuellement ».

Voilà pourquoi Adorno affirme que « les catégories centrales de la construction artistique sont traduisibles en catégories sociales » et il semble par conséquent qu'il veuille qualifier de « sociaux » des concepts esthétiques fondamentaux comme le contenu de vérité, l'autonomie, la qualité esthétique, qui jusqu'ici étaient qualifiés d'essentiellement « historiques » : « dans le contenu de vérité et dans son essence, la critique sociale et la critique historique coïncident [...]. Le facteur social à l'élucidation duquel, dans les œuvres d'art, tend l'effort de connaissance, ne réside pas seulement dans leur adaptation aux désirs extérieurs des négociants et du marché, mais bel et bien dans leur autonomie et leur logique immanente [...] la qualité esthétique des œuvres, leur contenu de vérité, qui a fort peu à voir avec une quelconque réalité empiriquement reproductible, et même avec la réalité psychique, converge avec la vérité sociale, etc. ». De même avec la technique, où se traduit avec évidence la médiation de la musique et de la société et dont

le développement est le *tertium comparationis* entre structure et base, avec la technique donc, « le stade social des forces productives d'une époque s'incarne dans l'art, comme facteur commensurable aux sujets humains et pourtant autonome par rapport à eux [...] la technique incarne toujours un modèle pansocial »<sup>19</sup>.

Ce genre de phrases laissent le lecteur un instant perplexe et lui remettent en mémoire cette réflexion que se faisait un jour un spécialiste des écrits sociomusicologiques adorniens : « comment ne pas, de temps à autre, se demander si l'auteur « pense » réellement tout exactement tel qu'il l'écrit ? La réponse est qu'il pense tout tel qu'il l'exprime, mais la vérité d'Adorno est dans son "tout" ».

C'est en fonction de l'ensemble de la théorie esthétique qu'il convient d'interpréter sa sociologie de la musique et nous sommes convaincu que d'une manière générale l'œuvre d'Adorno doit être lue en remontant idéalement la voie suivie par l'auteur même pour la rédiger, c'est-à-dire dialectiquement.

Restons-en à la leçon, intitulée « Médiation », que nous avons choisi d'étudier et dont le thème principal est justement celui de la médiation entre musique et société ou, comme dit encore Adorno, de leur interaction<sup>21</sup>. Les passages que nous venons de citer affirment avec vigueur à quel point le rapport entre ces deux sphères est étroit, indissoluble, constitutif, etc., mais ils ne doivent pas être pris comme l'affirmation d'une identité, car « le niveau esthétique et le contenu social de vérité des produits mêmes sont en étroite interaction, même si bien sûr on ne peut les identifier l'un à l'autre ». Adorno précise ces concepts lorsqu'il prend ses distances à l'égard de la doctrine du *diamat*, pour lequel la société « se prolonge de manière directe » et « réaliste » dans les œuvres d'art et devient visible en elles. S'il en était ainsi, observe-t-il, « il n'y aurait pas de différence entre l'art et l'existence empirique ». La sociologie de la musique ne doit pas interpréter la musique comme si elle n'était autre que « le prolongement de la société par d'autres moyens ». Si dans les qualités esthétiques, dont

la valeur est « socialement localisée », « le moment historique est en même temps moment social » ; ces deux moments ne s'épuisent pas l'un dans l'autre et ne s'identifient pas. C'est uniquement sous forme médiate que la société se résout dans les qualités esthétiques et « souvent seulement dans des composantes formelles réellement discrètes<sup>22</sup> ». Et la dialectique du réel n'est pas identique à la dialectique des composantes formelles, mais elle « se reflète naturellement » en elle.

Ainsi, dans la musique autonome, qui porte l'empreinte de la totalité sociale, est implicite également l'idée de liberté (*habitus* de la résistance à l'idéologie) qui, à son tour, en tant que « médium du mouvement d'émancipation bourgeois », « repose sur des bases sociales ». Mais il faut identifier dans la musique autonome et, si possible, en déduire « la distance par rapport à la société », « au lieu de faire croire à une proximité, fausse du point de vue sociologique, de ce qui est éloigné, à une fausse immédiateté du médiateur : telle est la limite que la théorie sociale de la sociologie prescrit en ce qui concerne ses objets, les compositions pertinentes »<sup>23</sup>. Pour Adorno, la conception dialectique de l'art est fondée sur l'interaction de l'universel et du particulier qui a lieu inconsciemment dans les œuvres, mais que l'esthétique a pour devoir de porter à la conscience. C'est sur cette conception que se fonde la thèse, « aussi vraie que problématique », du caractère monadologique des œuvres d'art avec la société : « sans fenêtres, c'est-à-dire sans conscience de la société ou, en tout cas, sans que cette conscience les accompagne toujours et nécessairement, les œuvres musicales, et surtout la musique absolue, présentent la société avec d'autant plus de profondeur, pourrait-on croire, qu'elles la regardent moins »<sup>24</sup>. On a vu dans la comparaison entre l'œuvre d'art et la monade leibnizienne un renoncement de la part d'Adorno à la recherche sociologique concrète au profit d'un recours à une vision métaphysique du problème qui, par le biais d'une sorte d'« historicisme de l'harmonie préétablie », et en excluant toute relation directe entre la société et la musique, attend de l'esprit objectif qu'il médiate les deux domaines<sup>25</sup>. En fait, dit ailleurs

Adorno, « en tant que moment d'un contexte intellectuel prédominant imbriqué dans l'histoire et la société, les œuvres d'art dépassent leur élément monadique sans posséder de fenêtres »<sup>26</sup>.

Ce qui précède nous amène à préciser, pour les besoins de notre démonstration, que dimension historique et dimension sociale demeurent distinctes, même si parfois telle ou telle réflexion d'Adorno peut en faire douter. « Il est difficile, écrit-il, d'établir comment, dans le détail, réaliser l'harmonie entre forces productives et tendance historique : c'est la tare de la connaissance. Il lui est toujours difficile d'unir ce qui en soi est une seule et même chose et qu'elle a elle-même divisé au simple moyen de catégories douteuses comme celle de l'influence »<sup>27</sup>. Il n'affirme pas que tendance sociale et tendance historique sont en soi une seule et même chose, il se borne à le supposer et, en tout cas, le donne pour indémontrable pour la connaissance.

En fait, l'élément intramusical et l'élément social inhérents au stade du matériau et à celui des procédés (comparables respectivement aux rapports de production et à l'ensemble des forces productives), « ne peuvent être réduits à un rapport de causalité simple en prenant l'un ou l'autre de ces aspects comme détermination ». La finalité de la sociologie de la musique, c'est la connaissance de son contenu, « c'est-à-dire du mode sous lequel la société se manifeste dans la musique et selon lequel on peut la déchiffrer à partir de son contexte »<sup>28</sup>.

Cette digression permet de mieux comprendre les concepts qu'Adorno expose dans une page importante et décisive de son essai « Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik », dont nous proposons une lecture sensiblement différente de celle qui a prévalu jusqu'ici.

Pour en revenir au problème de la distinction entre temps musical et temps empirique, on voit mieux maintenant ce qu'Adorno veut dire lorsqu'il écrit : « mais comme la forme temporelle de toute musique, son historicité interne, varie en fonction de l'histoire, de même, cette historicité



interne est aussi, dans le même temps, réflexion du temps réel, extérieur»<sup>29</sup>. Dans le dualisme de la formation interne-externe de l'œuvre, conforme à sa construction monadologique, l'historicité interne (*innere Historizität*) se pose comme une sorte de terrain commun sur lequel le temps musical pur est en interaction avec le reflet du temps empirique. Terrain métaphysique, ajoutons-nous, qui porte clairement visible l'empreinte de la philosophie hégélienne de l'histoire, même lorsqu'Adorno qualifie de « vague et banal » le *Zeitgeist* avec lequel musique et société seraient en relation<sup>30</sup>.

Cela est manifeste lorsqu'Adorno fonde sur des constellations historiques, « qui constituent l'Organon de la vérité », l'affinité, « démontrable jusqu'au niveau du particulier », entre la logique de Hegel et les procédés de Beethoven, ainsi que la possibilité d'appliquer - « même au niveau du particulier et sans les forcer » - les catégories philosophiques hégéliennes « à une musique d'où est absolument exclue toute « influence » spirituelle directe de Hegel »<sup>31</sup>. A part ce genre d'« homologues », méthodologiquement peu fondées, sur lesquelles nous ne nous attarderons pas, il convient de noter que, pour Adorno, définir de telles constellations « jusqu'au sein non seulement des procédés techniques, mais aussi des caractères musicaux eux-mêmes », répond à une exigence précise de la position de la philosophie à l'égard de l'objectivité musicale. La pensée peut, en un certain sens, aspirer à approcher l'essence de la musique, non pas en se posant immédiatement la simple question « qu'est-ce que la musique ? », mais en passant par des médiations conceptuelles destinées à connaître la structure des œuvres.

Adorno écrit d'autre part : « cela ne mènerait pas à grand-chose non plus si, par exemple, on infléchissait la recherche d'une ontologie musicale en s'extirpant soi-même de ce qu'on suppose être le marécage de l'éphémère et en postulant l'historicité même comme essence de la musique, ce à quoi, pourtant, nous induirait en effet le caractère de processus immanent à la musique occidentale, très structurée »<sup>32</sup>. La question de l'essence de la musique ne doit donc pas être posée en dehors du devenir, ni en-deçà des

médiations. « Bien plus, précise-t-il, le temps immanent à toute musique, et par conséquent son historicité interne, est le temps réel historique reflété comme phénomène »<sup>33</sup>. L'historicité de la musique, en tant que contenu, se situe dans ou, plus simplement, est le temps musical, dans lequel apparaît, mais seulement médiatement comme reflet, le temps historique, empirique, appelé « temps de l'expérience réelle »<sup>34</sup>, sous forme de sédimentations intellectuelles.

La musique, que l'on prétend le plus irrationnel de tous les arts, a son essence dans le mouvement historique, lequel participe de l'*Aufklärung*<sup>35</sup>. Si, d'un point de vue objectif, la musique, ainsi entraînée dans le processus des Lumières, s'intellectualise en acquérant, face à l'existant, sa vérité, qui est vérité critique ou, comme Adorno dit ailleurs, vérité sociale, d'un point de vue subjectif, « cependant, ce mouvement historique est synonyme du progrès de sa réflexion sur elle-même, du pouvoir sur ce qui est purement naturel, en un mot, de son objectivation et de son humanisation »<sup>36</sup>.

L'historicité de la musique contient dialectiquement les moments de l'objectivation « sociale » et de la subjectivation « humaine » (ou, ce qui revient au même, elle est le lieu de leur médiation). Il incombe à une philosophie de la musique qui va jusqu'au bout de ses objectifs, d'expliquer comment la musique tente de se « rendre maîtresse de l'absolu », ce qui consisterait à identifier les sédimentations intellectuelles du temps réel et ne pourrait en aucun cas se manifester indépendamment d'elles. Elle pourrait venir à bout de cette tâche en prenant l'œuvre de Beethoven pour modèle, « tel qu'il apparaît à la lumière du processus de la logique musicale et de la réalité historique, qui depuis lors ne se déroule pas différemment dans l'œuvre et dans la société »<sup>37</sup>.

Si, à titre d'hypothèse, l'on voulait schématiser, on pourrait dire que, conformément au caractère ambivalent de l'art, le double processus auquel nous venons de faire allusion, met en évidence deux séries de concepts : d'un côté, l'historicité, l'histoire interne, l'histoire immanente, le mouvement historique qui participe du mouvement des Lumières, etc. ; de l'autre, l'his-

toire réelle, le temps historique réel, le temps empirique, l'histoire externe où se combinent composantes idéalistes et matérialistes et où s'inscrit, comme moment essentiel, la dynamique socio-économique des forces et des rapports de production qui coïncide avec l'*Aufklärung*, etc. Le caractère provisoire de ce schéma fait resurgir avec force, mais sous une autre forme, la nécessité de préciser les rapports et les distinctions entre divers « temps » et diverses « histoires » et, en premier lieu, de définir le concept adornien d'histoire.

La passion avec laquelle jusqu'au bout Adorno ne cessera d'affirmer l'historicité de la musique et de l'art en général, tient à sa profonde conviction que l'œuvre d'art doit être considérée avant tout comme un « devenir » : « l'œuvre d'art, dit-il dans la *Théorie esthétique*, est en soi - et non pas seulement, comme le voudrait l'historicisme, de par sa position dans l'histoire réelle - un être non libéré du devenir ; elle est, en tant qu'étant, un devenir (*wie als Seiendes ein Werdendes*). C'est ce qui se manifeste dans l'œuvre comme sa temporalité interne [...] »<sup>38</sup>.

Même si, dit Adorno, l'on tentait de donner une autre définition ontologique de la musique en tant que langage *sui generis*, cette définition aboutirait « une fois de plus à marquer de l'invariance une tendance essentiellement historique, précisément la tendance historique de la musique »<sup>39</sup>.

En définitive, l'ultime conclusion à laquelle Adorno parvient au terme de l'examen du rapport actuel entre la philosophie et la musique, c'est que « l'essence atemporelle (*zeitlos*) de la musique est une chimère »<sup>40</sup> ; mais ce qui n'est pas chimérique, ajoutons-nous, c'est l'essence intimement liée au temps historique. En fait, Adorno précise aussitôt : « seule l'histoire même, l'histoire réelle avec toutes ses nécessités et toutes ses contradictions, constitue la vérité de la musique. Mais cela veut dire tout simplement que la connaissance philosophique de la musique ne peut aboutir en reconstruisant son origine ontologique, mais en partant du présent. Le terme permet tout d'abord la connaissance de tous les moments concrets et contradictoires qui

n'existent qu'en puissance dans les phases antérieures »<sup>41</sup>.

Adorno énonce ici l'une des thèses essentielles de toute sa théorie de l'art, thèse qui se rattache au concept du déploiement du contenu de vérité analysé plus haut. Affirmer que la lumière ne peut se répandre sur tout l'art du passé que projetée du sommet de l'art contemporain ou, comme dit Adorno, que « seule la production la plus avancée peut faire la lumière sur l'ensemble du genre », revient à dire, par exemple, que la musique de Beethoven « se dévoile à la connaissance beaucoup mieux par ce qui aujourd'hui ressort d'elle comme construction d'une totalité antagoniste et, en définitive, comme mise en suspens de cette totalité, que si l'on s'était limité aux présupposés historiques et aux intentions immédiates d'où elle procède ». Et, au sujet de la notion de stade d'ensemble de la technique, résultat de toute l'évolution antérieure, il précise : « ce qui devient visible aujourd'hui chez Beethoven, comme chez Bach, n'est pas le produit d'une histoire plus ou moins déliquescence de la culture, mais est jusque dans le détail déterminé par le niveau atteint aujourd'hui par les procédés de composition - procédés qui respectent rigoureusement ces mêmes lois que l'œuvre de Beethoven ou de Bach a entérinées (*verkapselte*) au cours du XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>42</sup>.

Dans cette vision rétrospective, *a posteriori*, qu'Adorno a de l'histoire de l'art, il semble que soit à l'œuvre une sorte de jugement historico-analytico-critique qui s'abstient de donner trop de poids à la genèse de l'œuvre pour se concentrer sur l'incessant devenir à travers lequel l'œuvre d'art laisse les secrets de sa structure remonter progressivement à la surface. Le présent chasse peu à peu les ombres de l'art passé, la vie des œuvres l'emporte sur leur histoire<sup>43</sup>.

L'objection qui maintient que, pour connaître les lois selon lesquelles les œuvres sont construites et ce qu'elles contiennent, il faut bien prendre en compte « les présupposés historiques et les intuitions immédiates » qui en déterminent la genèse, cette objection est implicitement écartée de la polémique que, dans ses écrits, Adorno mène souvent contre l'ontologie



des fondements et les prétentions de toute *prima philosophia* à considérer synonyme de vérité tout ce qui est premier et originel<sup>44</sup>.

Il importe, toutefois, de souligner que la théorie énoncée ici cadre parfaitement avec le principe méthodologique formulé dans la dernière page de *Autour de la théorie esthétique* : « principe méthodologique : ce sont les phénomènes les plus récents qui éclairent tout l'art - et non l'inverse, selon la manière de l'historicisme et de la philologie qui, pénétrés d'esprit bourgeois, ne voudraient pas que les choses changeassent. Si la thèse de Valéry est vraie - que la meilleure part de la nouveauté correspond à un besoin ancien - les œuvres d'art authentiques sont des critiques des œuvres du passé. L'esthétique devient normative en formulant ce type de critique »<sup>45</sup>.

L'esthétique ne doit donc pas déduire de l'histoire externe les caractéristiques du contenu historique des œuvres, mais des formes que ce contenu reçoit concrètement. Selon Adorno, l'erreur de l'historicisme consiste à réduire la connaissance des œuvres d'art à l'histoire qui leur est extérieure, laquelle apparaît au contraire uniquement comme reflet dans leur historicité interne.

Cette allusion à la « forme » nous oblige à une ultime et décisive considération.

Les œuvres d'art étant l'écho de la réalité empirique et leur contenu de vérité l'historiographie inconsciente de celle-ci, pour Adorno, la forme, à travers laquelle elles s'objectivent, contient de manière latente les besoins, les conflits, les contradictions de cette dramatique réalité, mais en les dissimulant dans la cohérence de l'œuvre. Dans sa critique des théories traditionnelles (et surtout de la théorie hégélienne) de l'esthétique de la forme et de l'esthétique du contenu, Adorno élargit le concept de forme, d'une part, en le rapprochant de la notion de technique (telle que l'a élaborée Benjamin) mise en rapport avec le procédé (*Verfahrungsweise*), de l'autre, en lui conférant une valence asocologique dans la mesure où il considère (comme Marcuse) que la forme est étroitement liée à l'aspect critique de l'œuvre en tant que négation et refus de la totalité et de la domination<sup>46</sup>. Or, les

ambiguïtés relatives au concept de forme sont imputables à son « ubiquité », puisqu'on appelle à tort forme « tout ce qui est artistique dans l'art », ou encore qu'on rapproche le concept de forme de l'« empreinte subjective de l'artiste »<sup>47</sup>, alors que, du point de vue esthétique, la forme doit être entendue comme détermination objective et « a sa place précisément là où l'œuvre (*Gebilde*) se détache du produit »<sup>48</sup>. Ce qui distingue l'objet esthétique de l'objet non-esthétique (*Produkt*), c'est justement la forme qui témoigne de la trace laissée par l'homme et qui est « le sceau du travail social ». « Synthèse non violente de ce qui est dispersé », la forme perpétue dans l'œuvre les résonances des antagonismes sociaux et constitue donc « effectivement un déploiement de la vérité »<sup>49</sup>.

Nous revenons par un autre biais à la même constellation de problèmes, gravitant autour du lien étroit entre vérité et critique, qui se projette sur un arrière-plan éthique. La loi de la forme (*Formgesetz*), en vertu de laquelle les œuvres s'objectivent, est le moment où l'œuvre d'art entre en contact avec la société et, par là-même, la critique. La forme filtre, pour ainsi dire, les antagonismes sociaux et les restitue comme transfigurés dans l'œuvre, proposant ainsi une image de la liberté en opposition tranchée avec le monde tel qu'il est<sup>50</sup>. « Forme et critique convergent », conclut Adorno, qui ajoute que « dans les œuvres d'art, cette forme est ce par quoi elles se révèlent en elles-mêmes critiques »<sup>51</sup>.

Ces réflexions sur quelques-uns des thèmes développés par la Théorie critique sont indispensables pour comprendre la phrase, déjà en partie citée, sur laquelle Adorno conclut son essai sur le rapport philosophie-musique. « Ce qu'on a pu, il y a cent cinquante ans, entrevoir tout d'abord dans la philosophie, se manifeste maintenant aussi dans l'art et en particulier dans la musique, dont l'essence, comme celle d'une vérité qui se déploie, se révèle apparentée à celle de la philosophie : seule la voie critique est encore ouverte. Mais celle-ci n'est pas la critique, telle que l'exerce la conscience dans les œuvres qui lui font face comme autant d'objets étrangers, mais la critique devient manifestement ce qu'elle a toujours été au plus profond d'elle-même, la loi

à laquelle obéit la forme des œuvres elles-mêmes »<sup>52</sup>.

Cette loi, immanente aux œuvres et degré extrême de leur niveau formel, laisse entrevoir entre le réel et le possible une réconciliation qui est cependant transfigurée dans un conflit insoluble<sup>53</sup>. Musique et philosophie convergent dans l'hypothétique mission éthique qu'au milieu de doutes insurmontés Adorno leur confie, ainsi qu'à l'art en général et à toutes les activités intellectuelles : résister, refuser, critiquer, toujours de manière totalement dissimulée, l'idéologie de la société existante et en perpétuel mouvement. Ce n'est qu'en se mouvant dans la perspective de la vérité que la théorie esthétique peut se justifier, sans renoncer à sa mission et par là devenir genre « culinaire »<sup>54</sup>. Et de même que le moment de la vérité est essentiel à la musique et à la philosophie, celles-ci participent l'une et l'autre de la connaissance à travers laquelle l'individu peut, dans l'espoir d'une libération, prendre conscience de la « possibilité de l'utopie ».

Or, si le déploiement progressif de la vérité est lui aussi défini comme essence de la musique, de l'art en général et de la philosophie, il équivaut d'une certaine manière à l'historicité interne des œuvres d'art plongées dans la dynamique conflictuelle de l'histoire externe où elles vivent.

Mais définir l'essence de la musique par l'historicité même est, selon nous, possible à condition que l'on n'assimile pas ce concept à l'histoire concrète et que l'on n'entende pas l'historicité comme abstraction de l'étant historique. Alors, l'historicité ne sera plus seulement une forme de connaissance des œuvres d'art, un critère herméneutique au moyen duquel interpréter les phénomènes esthétiques, une qualification rigoureuse des catégories esthétiques<sup>55</sup>, mais aussi un contenu, le contenu de vérité. « Le contenu des œuvres d'art est bien *histoire*. Analyser les œuvres d'art équivaut à prendre conscience de l'histoire immanente emmagas-

sinée en elles »<sup>56</sup>, c'est-à-dire de leur *innere Historizität*.

Traduit de l'italien par Lucette Dausque

Le texte ici publié comporte les paragraphes 7 et 8 de l'article paru en italien dans *Filosofia e Società*, fasc. I, vol. V, janv.-mars 1979, sous ce même titre.

L'argument de ces deux paragraphes est le suivant :

- paragraphe 7 : la musique comme art spatio-temporel. Temps musical et temps empirique. L'« historique » et le « social ».

- paragraphe 8 : le temps musical comme historicité interne de la musique. Historicité. Essence temporelle de la musique. Le présent, seule source de compréhension. « La forme converge avec la critique. » Critique et vérité. L'historicité, essence de la musique.

L'auteur a fait précéder la traduction française intégrale de son article - qu'il a été impossible de reprendre ici en son entier en raison de ses dimensions - des avertissements que voici :

« En ce qui concerne les très légères modifications et les quelques coupures opérées dans ce texte (dont elles n'altèrent pas le contenu), ainsi que les variantes introduites dans les notes aux fins de l'adaptation française, nous avons tenu compte des observations émises au cours du séminaire-débat organisé à l'Université de Paris I - Panthéon/Sorbonne sur le thème « Philosophie de l'art : la réflexion sur l'art et la théorie critique de la société », durant lequel nous avons eu la possibilité d'exposer les thèses principales de notre essai, à l'invitation de MM. Olivier Revault d'Allonnes et Marc Jimenez, que nous tenons à remercier ici de l'occasion qu'ils nous avaient ainsi offerte. Nous tenons par ailleurs à préciser que les affirmations qui suivent n'engagent que nous-mêmes. Qu'il nous soit permis, enfin, de remercier Mme Lucette Dausque qui a bien voulu se charger de la traduction de ce texte ».



1. Cette tripartition nous est en quelque sorte confirmée par Th. Mann qui, dans le *Docteur Faustus* (1947), tout juste après avoir rapporté l'hallucinant dialogue d'Adrian Leverkühn et du diable (son *alter ego*, qui exprime, à propos du matériau musical et de l'histoire, des idées que l'on retrouvera formulées à peu près dans les mêmes termes, deux ans plus tard, dans la *Philosophie de la nouvelle musique*), s'attarde à réfléchir sur le temps personnel du narrateur, le temps objectif des événements relatés et le temps du lecteur. Puis il ajoute : « je ne veux pas me perdre davantage en spéculations oiseuses même pour moi et témoignant d'un certain trouble. J'ajouterai simplement que le mot « historique » s'applique avec une véhémence beaucoup plus sombre à l'époque où j'écris qu'à celle sur laquelle j'écris », Paris, Albin Michel, trad. de L. Servicen, p. 323. D'où l'on peut déduire une lointaine affinité avec la théorie d'Adorno et son idée du « surcroît de subjectivité ».

2. Cf. *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Francfort S.M., 1966, p. 297 sq. de la trad. ital.

3. Cf. G.F.W. Hegel, *Esthétique*, Paris, Aubier, 1945, éd. S. Jankélévitch, vol. III, 1<sup>re</sup> partie, p. 314 : « Le moi est dans le temps et le temps est l'être du sujet. Mais comme c'est le temps et non l'étendue qui fournit l'élément essentiel où le son acquiert existence et valeur musicales, et que le temps du son est aussi le temps du sujet, le son pénètre dans le moi, le saisit dans son existence simple, le met en mouvement et l'entraîne dans son rythme cadencé, tandis que les autres combinaisons de l'harmonie et de la mélodie, comme expression des sentiments, complètent et précisent l'effet produit sur le sujet, contribuent à l'émouvoir et à l'entraîner. C'est ce qu'on peut définir comme fondement essentiel du pouvoir élémentaire de la musique. »

4. En français dans le texte. (N. de la T.)

5. *Idem*.

6. Cf. H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, 1889, p. 75 ; *Evolution créatrice*, Paris, 1932, p. 50, et l'opuscule *Durée et simultanéité*, Paris, 1922. On trouvera un parallèle entre cette conception du temps et celle de Mahler dans L. Rognoni, *Fenomenologia della musica radicale e altri saggi*, Milan, Garzanti, 1974, p. 106 sq. Du point de vue philosophique, cf. M. Horkheimer, « Bergsons Metaphysik der Zeit », in *Kritische Theorie*, 2 vol., Francfort s/M, Fischer, 1968.

7. Cf. *Negative Dialektik*, op. cit., trad. ital., p. 300 ; cf. également *Einleitung in die Musiksoziologie, Gesammelte Schriften*, t. 14, 1973. Sur le développement de ce motif en relation avec la vie sociale et les rapports de production, cf. A. Serravezza, *Musica filosofia e società*, Dedalo, Bari, 1976, pp. 158-172. Dans *Philosophie de la nouvelle musique*, op. cit., p. 197, Adorno écrit : « Stravinsky et son école préparent la fin du bergsonisme musical en jouant le temps-espace contre le temps-durée ».

8. Auteur, entre autres, de *Natur und Kunst. Zur Phänomenologie des ästhetischen Gegenstandes*, Zurich-Leipzig, 1938, ouvrage auquel Adorno fait probablement allusion ici.

9. Cf. « Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik », in *Filosofia dell'arte*, Archivio di filosofia (dir. E. Castelli), Milan, Rome, Bocca, 1953, n° 1, p. 12.

10. Cf. *ibid.*, p. 12.

11. Cf. *ibid.*, p. 12 sq.

12. Cf. *ibid.*, p. 13.

13. Cf. *ibid.*, p. 14, et *Théorie esthétique*, trad. fr. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974, p. 198. On a observé que,

dans la musique tonale, le temps est emprisonné et soumis aux lois formelles rigides d'une logique de la composition qui vise à la construction d'une œuvre organique, alors que, dans la musique d'avant-garde, le temps n'est plus prisonnier de la structure de l'œuvre, mais réduit à un ensemble d'instantanés dont la succession est organisée rationnellement. La musique n'est plus une narration avec un commencement et une fin, elle est désormais « pur devenir », M. Bortolotto, *Fase seconda. Studi sulla nuova musica*, Turin, Einaudi, 1969, p. 29 sq ; E. Fubini, « Indeterminazione e struttura nell'avanguardia musicale », in *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Turin, Einaudi, 1973, note 36, pp. 122-124 ; cf. *ibid.*, l'essai « Temporalità e storicità nell'interpretazione musicale ».

14. Cf. *Einleitung in die Musiksoziologie*, op. cit., et *Théorie esthétique*, op. cit., p. 260.

15. Cf. M. Vacatello, *Th. W. Adorno : il rinvio della prassi*, Florence, La Nuova Italia, 1972, note 56, p. 216 ; cf. *ibid.*, pp. 214-236, où l'on trouvera une étude comparative des théories esthétiques d'Adorno et de Lukács.

16. Cf. A. Serravezza, *Musica filosofia e società...*, op. cit., p. 56 sq. ; sur la critique adornienne du réalisme esthétique, cf. *supra*, pp. 28 sq.

17. Cf. *ibid.*, p. 55.

18. Nous ne voulons nullement dire, précisons-le, qu'il y a dans les études de ces auteurs identification implicite du social et de l'historique ; une telle identification transparait en revanche dans les travaux (ceux de K. Böhmer entre autres) où les problèmes adorniens sont traités sous un angle plus nettement sociologico-matérialiste et où Adorno est accusé entre les lignes de ne pas considérer la réalité historique comme coïncidant exactement avec la réalité socio-économique. On trouvera une discussion qui, bien que remontant à une dizaine d'années, permettra de s'orienter dans le débat actuel - qu'il ne nous est pas même possible d'effleurer ici - entre sociologie et histoire, sciences historiques (sciences « morales ») et sciences sociales et naturelles, dans J. Habermas, *Zur Logik der Sozialwissenschaften*, Tübingen, Mohr, 1967.

19. Cf. *Einleitung in die Musiksoziologie*, op. cit.

20. Cf. K. Oppens, « Zu den musikalischen Schriften Th. W. Adornos », in *Über Theodor W. Adorno*, Francfort, Suhrkamp, 1968, note 40, 2, p. 10.

21. On trouvera une brillante analyse de cette leçon XII ainsi que du concept de médiation dans A. Serravezza, *Musica filosofia e società...*, op. cit., pp. 29 sq. et pp. 68-82.

22. Cf. note 15.

23. Cf. *Einleitung in die Musiksoziologie*, op. cit., dernier chap.

24. Cf. *ibid.* ; nous étions parvenus aux mêmes conclusions par une voie différente.

25. Cf. A. Serravezza, *Musica filosofia e società...*, op. cit., p. 71 sq.

26. Cf. *Théorie esthétique*, op. cit., p. 239 ; deux citations éclairent ce passage : « Le fait que les œuvres d'art, monades sans fenêtres, « représentent » ce qu'elles ne sont pas elles-mêmes ne peut guère être compris autrement que par le fait que leur dynamique, leur historicité immanente, en tant que dialectique de la nature et domination de la nature, n'est pas de même essence que la dynamique extérieure, mais lui ressemble en soi sans l'imiter » (*ibid.*, p. 15). « Toute œuvre d'art, même si elle se présente comme une œuvre d'une harmonie parfaite, est en elle-même un complexe de pro-

blèmes. En tant que telle, elle participe à l'histoire et dépasse ainsi sa propre singularité. Au sein du complexe de problèmes de toute œuvre d'art, se dépose dans la monade l'étant qui est extérieur à celle-ci, ce par quoi elle se constitue », *Autour de la théorie esthétique*, trad. E. Kaufholz et M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1976, p. 144.

27. Cf. *Einleitung in die Musiksoziologie*, op. cit. ; cf. A. Serravezza, *Musica filosofia e società...*, op. cit., p. 74, qui rapporte la critique de Hegel, *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, Paris, Gallimard, 1954, trad. J. Gibelin, col. « Idées »-poche, n° 219-220 à la catégorie de l'influence (*großer Einfluß*) au bénéfice de la catégorie essentielle, l'unicité.

28. Cf. *Einleitung in die Musiksoziologie*, op. cit. Nous trouvons confirmation de l'idée qu'Adorno ne fait que supposer, sans la démontrer, l'unité entre société et musique chez J. Dawydow, *Die sich selbst negierende Dialektik. Kritik der Musiktheorie Th. Adornos*, Berlin, 1971, p. 57, qui écrit : « Malheureusement, nous ne trouvons chez Adorno aucune démonstration de l'unité entre société et musique (sauf à considérer comme démonstrations les exemples toujours nouveaux d'analogies entre les deux sphères) », cité in A. Serravezza, *Musica filosofia e società...*, op. cit., chap. I, note 129.

29. Cf. « Über das gegenwärtige Verhältnis... », art. cité, p. 14.

30. Cf. *Einleitung in die Musiksoziologie*, op. cit. Cf. aussi note 26.

31. Cf. *ibid.* et « Über das gegenwärtige Verhältnis... », art. cité, p. 14. A propos de l'« attitude quelque peu désinvolte sur le plan historiographique » des analogies adorniennes, cf. A. Serravezza, *Musica filosofia e società...*, op. cit., pp. 75 sq.

32. Cf. « Über das gegenwärtige Verhältnis... », art. cité, p. 15.

33. Cf. *ibid.*, p. 15.

34. Cf. *Théorie esthétique*, op. cit., p. 38 : « le rapport de la musique au temps musical formel se détermine purement et simplement dans la relation qu'entretient avec lui l'événement musical concret ».

35. Cf. « Über das gegenwärtige Verhältnis... », art. cité, p. 15.

36. Cf. *ibid.*

37. Cf. *ibid.*

38. Cf. *Théorie esthétique*, op. cit., p. 119.

39. Cf. « Über das gegenwärtige Verhältnis... », art. cité, p. 15, et *ibid.*, p. 16 : « la spécificité du langage musical réside dans l'union de son objectivation ou, si l'on veut, de sa réification avec sa subjectivisation et, comme toujours, réification et subjectivisation ne s'excluent pas l'une l'autre, mais sont deux pôles qui se déterminent mutuellement ». Cf. aussi Th. W. Adorno, « Musik, Sprache und ihr Verhältnis in gegenwärtigen Komponieren », *Gesammelte Schriften*, t. 16, p. 649-664.

40. Cf. « Über das gegenwärtige Verhältnis... », art. cité, p. 18.

41. Cf. *ibid.*, p. 18. Sur la polémique contre l'origine, cf. *Einleitung in die Musiksoziologie*, op. cit. Cf. également *Théorie esthétique*, op. cit., pp. 10 sq., ainsi que la note 44.

42. Cf. « Über das gegenwärtige Verhältnis... », article cité, p. 18 sq.

43. Cf. *Théorie esthétique*, op. cit., p. 14 : « les œuvres importantes font apparaître constamment de nouvelles couches, elles vieillissent, se refroidissent, meurent ». Cf. également *Der getreue Korrepetitor*, in *Gesammelte Schriften*, t. 15, 1976, p. 381 : « c'est uniquement parce qu'elles [les

œuvres] se modifient en elles-mêmes au cours de l'histoire, parce qu'elles évoluent et meurent, parce que leur contenu spécifique de vérité est historique et non pas être pur, qu'elles sont si vulnérables aux atteintes qui leur sont portées apparemment de l'extérieur. Cela atteste de ce qui se produit à l'intérieur des œuvres, de leur sigétique progressive ».

44. « Über das gegenwärtige Verhältnis... », article cité, p. 12 ; cf. aussi *Negative Dialektik*, op. cit., 1<sup>re</sup> partie et p. 117 de la trad. ital., ainsi que *Théorie esthétique*, op. cit., p. 10 sq. et p. 238 : « en confondant l'œuvre d'art avec sa genèse comme si le devenir était la clé universelle du devenu, les sciences de l'art sont surtout devenues étrangères à l'art : car les œuvres d'art suivent leur loi formelle (*Formgesetz*) en épuisant leur genèse ».

45. Cf. *Autour de la théorie esthétique*, op. cit., p. 144 sq., on retrouve à nouveau les connotations relativistes qu'Adorno attribue à l'historicisme. - Sur la démarche philologique, cf. *Théorie esthétique*, op. cit., p. 202. Les graves conséquences dérivant de l'application de ce principe à la théorie de l'historiographie sont examinées ailleurs.

46. Cf. *ibid.*, pp. 189-200 ; cf. également W. Benjamin, *Essai sur B. Brecht*, trad. P. Leveau, Paris, Maspero, 1969, et H. Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, trad. M. Wittig, Paris, Ed. de Minuit, 1968 (rééd. Le Seuil, 1970, coll. « Points »), p. 95 : « grâce à la forme de l'œuvre, les circonstances du moment prennent une dimension nouvelle où la réalité donnée apparaît telle qu'elle est. Elle dit alors la vérité sur elle-même ; son langage cesse d'être celui du mensonge, de l'ignorance, de la soumission... Mais l'art n'a ce pouvoir magique que lorsqu'il est un pouvoir de négation. Il ne peut parler son propre langage que lorsque les symboles qui réfutent et refusent l'ordre établi sont encore bien vivants ». Cf. aussi M. Jimenez, *Adorno : art, idéologie et théorie de l'art*, Paris, U.G.E. 10/18, 1973, p. 199.

47. Cf. *Théorie esthétique*, op. cit., p. 191.

48. Cf. *ibid.*, p. 193 et p. 191 : « création artistique ».

49. Cf. *ibid.*, p. 193. Sur ce problème, nous reprenons M. Jimenez, *Adorno...*, op. cit., pp. 198-208, et plus particulièrement p. 202.

50. Cf. *Théorie esthétique*, op. cit., p. 193 : « loi de la transfiguration de l'étant, la forme représente, face à celui-ci, la liberté ». Cf. notes 46 et 53.

51. Cf. *ibid.*, p. 193 ; cf. aussi M. Vacatello, *Th. W. Adorno : il rinvio della prassi*, op. cit., p. 217 : « si, d'un côté, le concept de forme et de loi formelle marque la distance par rapport à la théorie lukácsienne du réalisme comme connaissance historique, de l'autre, il coordonne aussi, du point de vue esthétique, toutes les instances en les orientant vers le désengagement caractéristique de la conception adornienne de la culture ».

52. Cf. « Über das gegenwärtige Verhältnis... », art. cité, p. 30.

53. Nous paraphrasons H. Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, op. cit., p. 95. sq. Adorno n'éclaircit pas véritablement le concept de *Formgesetz* ; cf. note 43 et *Théorie esthétique*, op. cit., p. 68, p. 70, p. 137, p. 238 sq., p. 312 sq., p. 315 sq.

54. Cf. *Autour de la théorie esthétique*, op. cit., p. 129.

55. Cf. *ibid.* p. 144 : « dans le domaine de l'histoire, la singularité esthétique et son concept communiquent entre eux. L'histoire est inhérente à la théorie esthétique. Les catégories de l'esthétique sont totalement historiques ». - Nous tenons également compte dans notre interprétation de la critique d'Adorno à l'égard de la « dimension pédante de



l'art en forme et contenu », éléments entre lesquels il voit un rapport d'union non indifférenciée et de distinction médiate. *Form* et *Gehalt* sont conçus comme très proches, parfois identifiés, en tant que *Form* et *Material*. En revanche, Adorno oppose *Form* à *Stoff* (sujet), *Inhalt* à *Material*, cf. M. Jimenez, *Adorno, op. cit.*, p. 204. Dans la musique, par exemple, où parfois « même les formes peuvent devenir matériau », le contenu (« ce qui se passe, les épisodes, les motifs, les

thèmes, leur élaboration : ce sont des situations fluctuantes ») « n'est pas situé à l'extérieur du temps musical ; il lui est au contraire essentiel, de même que celui-ci l'est pour lui : le contenu est tout ce qui a lieu dans le temps. En revanche, le matériau, c'est ce dont disposent les artistes, ce qui se présente à eux en mots, couleurs et sons... », *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 198.

56. Cf. *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 119.