

Université de Montréal

# **Adorno : jazz, industrie culturelle et idéologie**

par  
Benoît Tremblay

Département de Philosophie  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maître ès arts  
en philosophie  
option recherche

Juillet, 2013

© Benoît Tremblay, 2013

## Résumé

La critique adornienne du jazz fait parfois l'objet de débats. Ces derniers ont généralement pour objet la nature dite élitiste de ses propos. Cette position critique par rapport au jazz et à la culture de masse, qu'Adorno nomme *Kulturindustrie*, ainsi que sa théorie esthétique semblent être à l'origine de cette accusation d'élitisme. Ce mémoire a pour objet de mettre en lumière le fondement de cette critique d'élitisme qui s'avère être une incompréhension du rôle que joue sa critique du jazz pour sa philosophie. Il est impératif d'analyser la critique adornienne du jazz en lien avec la dialectique de la raison ainsi que sa théorie esthétique afin d'en saisir la nature exacte. Une analyse de la dialectique de la raison ainsi que les concepts de l'idéologie, de mimésis, d'autonomie et de *Kulturindustrie* révèle le non fondement de la critique faite à l'égard des propos d'Adorno à l'endroit du jazz.

**Mots-clés** : Idéologie, Mimésis, Jazz, Adorno, industrie culturelle, autonomie, théorie esthétique, *Aufklärung*, *Entkunstung*

## Abstract

Adorno's critique of jazz music is subject of a debate regarding his elitism or lack thereof. More often than not, Adorno is considered to be elitist on account of his aesthetic theory and his critical position on jazz and mass culture which he refers to as *Kulturindustrie*. This memoir posits that the allegations of elitism directed towards Adorno are the result of a misunderstanding of Adorno's overall philosophy and the role which his critique of jazz music plays within this whole. The fact of the matter is that Adorno's critique of jazz can best be analyzed by a philosophical approach that includes an analysis of his dialectic of reason as well as his concept of ideology which Adorno links to his concept of *Aufklärung*. Furthermore, an analysis of the concept of autonomy and its importance for his critique of jazz and the *Kulturindustrie* as well as his aesthetic theory is essential to this end. Such an analysis leads to the conclusion that the accusation of elitism is inadmissible.

**Keywords** : Ideology, Jazz, Adorno, cultural industry, autonomy, esthetic theory, *Aufklärung*, *Entkunstung*

## Table des matières

Introduction.....	1
L' <i>Aufklärung</i> : mythe et raison.....	6
<i>Aufklärung</i> : le mythe est raison et la raison est mythe.....	6
La critique du jazz.....	18
« <i>Farewell to jazz</i> » (1933).....	19
« <i>On Jazz</i> » (1936).....	23
« <i>Jazz : mode intemporelle</i> » (1955).....	31
Réponse à une critique de « <i>mode intemporelle</i> » (1955).....	39
<i>Les problèmes de la critique</i> .....	41
L' inutilité de l' art : autonomie, <i>Kulturindustrie</i> , <i>Aufklärung</i> .....	49
<i>Kulturindustrie</i> : l' <i>entkünstung</i> de l' art.....	51
<i>Autonomie</i> : l' inutilité autarcique de l' art.....	55
Conclusion.....	62
Bibliographie.....	68

## Introduction

Les textes portant sur le jazz du philosophe allemand Theodor W. Adorno occupent une position particulière dans son œuvre notamment puisqu'ils sont problématiques à divers égards. Ceci est vrai autant pour ses détracteurs que ses défenseurs. Les premiers rejettent du revers de la main les écrits portant sur le jazz et la musique populaire alors que les derniers reconnaissent que ces écrits apparaissent à première vue comme étant les moins convaincants de l'ensemble de son œuvre. Ses détracteurs perçoivent ces textes comme une cible facile qui remettent en question la légitimité de sa théorie esthétique et plus particulièrement sa critique virulente de l'industrie culturelle. En effet, ils affirment que la critique adornienne du jazz fait preuve d'ignorance et d'élitisme. Ceux-ci avancent que la critique adornienne du jazz repose sur une connaissance pauvre, partielle et inadéquate de ce qu'est le jazz, l'étendue de ce genre musical, sa complexité, son histoire, ainsi que sa genèse. Ainsi, l'ignorance dont fait preuve Adorno à ce sujet remet en question la validité de sa critique du jazz et de la musique populaire. Cette ignorance, selon ses détracteurs, est le fruit d'un parti pris pour la musique d'une soi-disant haute culture, la musique classique. Ils affirment qu'Adorno est incapable de prendre au sérieux le jazz puisqu'il aborde le sujet avec une préférence implicite pour une musique classique dite d'une haute culture. Si Adorno formule une critique exhaustive et complexe de la musique classique, c'est tout le contraire pour sa critique du jazz, de la musique populaire et de l'industrie culturelle. Cette préférence pour la musique classique, ou encore la haute culture, est le fondement, selon ses détracteurs, du manque de rigueur dont fait preuve Adorno lorsqu'il aborde le sujet du jazz, de la musique populaire et de l'industrie culturelle.

L'accusation d'élitisme envers Adorno est particulièrement cinglante malgré qu'elle fasse preuve de très peu de nuance. En effet, comme l'affirme Robert W. Witkin dans son article « Why did Adorno 'hate' Jazz? » : « To his critics, the jazz essays reveal an intolerant, mandarin snobbishness on Adorno's part. »<sup>1</sup> En effet, les articles « Adorno's Critique of Popular Culture : The Case of Jazz Music » de Lee B. Brown et «The critique criticised: Adorno and popular music » de Max Paddison, illustrent explicitement la critique d'élitisme dirigée vers Adorno. Ces attaques se manifestent à divers égards. Lee B. Brown, par exemple, affirme que l'approche d'Adorno est « unreasonably elitist. »<sup>2</sup> Il affirme qu'Adorno emploie une dichotomie stricte et rigide entre la haute culture et la culture populaire, « Consider the terms in which he divides and labels the two spheres : The one is 'commodity,' the other 'art.' The one is 'serious,' the other 'popular.' The one is a realm of 'life' and 'individualism,' the other of 'standardization.' »<sup>3</sup> Ces qualificatifs qui distinguent les deux sphères de la culture sont péjoratifs, selon Lee B. Brown, ainsi qu'une indication claire et limpide de l'élitisme dont fait preuve Adorno.

Max Paddison formule une critique similaire. Il affirme qu'Adorno considère la musique classique dite d'une haute culture comme étant de l'art alors qu'il considère la musique populaire uniquement comme un bien culturel. En tant que bien culturel la musique populaire

---

<sup>1</sup> Witkin, Robert W. « Why Did Adorno Hate Jazz? » in *Sociology Theory*, Vol. 18, No. 1, March 2000, p. 145

<sup>2</sup> Brown, Lee B. « Adorno's Critique of Popular Culture : The Case of Jazz Music. », in *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 26, No. 1 (Spring 1992), p. 17

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 21

et le jazz ne peuvent aucunement être considérés comme faisant partie de l'art à proprement parler. Il souligne notamment, « it does not seriously seem to have occurred to him that certain kinds of popular music may also at times be able to meet his requirements for the music of [high culture], and contain a moment of genuine protest. »<sup>4</sup> En effet, selon ses détracteurs, la dichotomie que présente Adorno ne laisse aucune place à l'ambiguïté. La musique populaire, spécifiquement le jazz, est un bien culturel de part en part et de ce fait ne peut être considérée comme de l'art au sens propre du terme.

Cet élitisme est le fondement de l'ignorance, notamment de la complexité et de l'histoire du jazz dont font preuve les écrits d'Adorno à ce sujet. Si Adorno propose une analyse complète et exhaustive de la musique classique, il en va tout autrement pour son analyse de la musique populaire et du jazz en particulier. En effet, ses détracteurs dénotent une différence significative entre les analyses de Beethoven, Schönberg, et Stravinsky par Adorno en comparaison à son analyse du jazz, de la musique populaire et de l'industrie culturelle. Ils expliquent cette différence par une approche qu'ils qualifient d'élitiste et d'ignorante voire même malhonnête qui ne cherche qu'à discréditer l'art populaire au nom d'une haute culture.

À première vue, ces critiques s'avèrent légitimes, mais ce n'est plus le cas lorsqu'on aborde les notions d'idéologies, de dialectique de la raison ainsi que de mimésis. Ces critiques se fondent sur une lecture inadéquate et incomplète des articles d'Adorno. Ils omettent de consacrer une

---

<sup>4</sup> Paddison, Max. « The Critique Criticised : Adorno and Popular Music » in *Popular Music*, Vol. 2, Theory and Method (1982), p. 208

analyse aux notions philosophiques importantes pour la compréhension de ces textes. Cette erreur s'avère fondamentale à leur incompréhension du propos d'Adorno.

Si la critique adornienne du jazz peut se comprendre à part entière et séparée de ses écrits philosophiques, il n'en demeure qu'une analyse ne serait-ce que partielle de concepts essentiels à sa philosophie illustre l'importance des articles sur le jazz d'Adorno et la fragilité des critiques formulés à son endroit. En effet, Adorno s'appuie sur sa théorie esthétique et l'importance du concept d'idéologie pour cette théorie ainsi que l'ensemble de sa philosophie. Le jazz s'avère un problème non par les caractères sociaux qui le définissent, mais bien parce que celui-ci fait preuve d'idéologie. Ainsi, une analyse du concept d'idéologie et du rôle que ce dernier occupe dans la dialectique de la raison s'impose afin de bien saisir les articles sur le jazz d'Adorno. Cette analyse du concept de l'idéologie fragilise les critiques de ces écrits sur le jazz, la musique populaire et l'industrie culturelle. En effet, ce que ces détracteurs et dans une moins grande mesure, certains de ces défenseurs n'ont pas compris des écrits d'Adorno sur le jazz et la musique populaire est l'importance du concept d'idéologie pour la sa critique du jazz, la musique populaire et l'industrie culturelle. Une analyse du concept d'idéologie s'avère la clef d'une compréhension adéquate de ces textes, mais aussi de l'ensemble de l'œuvre d'Adorno. En contrepartie, cette compréhension adéquate de ces textes suite à une analyse du concept d'idéologie révèle l'importance de ce concept pour la philosophie adornienne, principalement sa théorie esthétique. Malgré l'ampleur de la philosophie d'Adorno et les nombreuses branches qu'elle aborde: la métaphysique, l'ontologie, l'épistémologie, la sociologie et l'esthétique, entre autres, l'idéologie est l'un des fils conducteurs qui tissent les

liens parmi ses nombreux écrits. Si Adorno critique le jazz, ce n'est certainement pas par préférence pour une musique classique dite d'une haute culture.

Ce mémoire a pour objet de réintroduire les articles d'Adorno sur le jazz dans un contexte philosophique plus large. Ceci nécessitera une approche tripartite. Premièrement, l'analyse de son œuvre maîtresse *La dialectique de la raison*, et par ce fait même des concepts d'*Aufklärung*, d'idéologie, de progrès, de mythe ainsi que de mimésis s'avère une source fondamentale pour une compréhension en profondeur de sa critique du jazz. Ensuite, dans un deuxième temps, il sera question de présenter adéquatement les écrits d'Adorno sur le jazz de concert avec une analyse des problèmes que recèlent ces articles. Cette présentation adéquate des écrits sur le jazz révélera la vraie nature de la critique du jazz d'Adorno qui n'est aucunement motivée par un élitisme, mais bien par une critique esthétique qui s'inscrit dans un contexte philosophique précis. Finalement sera abordée la théorie esthétique d'Adorno, ce qui permettra de rétablir l'importance des écrits portant sur le jazz pour sa philosophie, notamment de sa théorie esthétique. La théorie esthétique permet de bien saisir la nature des écrits sur le jazz autant pour la dialectique de la raison, que l'idéologie ainsi que l'art. La thèse de ce mémoire est fort simple : il s'agit de proposer une lecture alternative des articles d'Adorno sur le jazz qui reconnaît à la fois leurs importances, mais aussi la nature problématiques de sa critique du jazz. À cet effet, une analyse des grands thèmes de la philosophie d'Adorno que sont la dialectique de la raison et sa théorie esthétique permettra d'accomplir cette tâche.

## **L'*Aufklärung* : mythe et raison**

### ***Aufklärung : le mythe est raison et la raison est mythe***

La théorie esthétique d'Adorno est indissociable de sa philosophie. À cet effet, certains concepts et thèmes centraux de la philosophie adornienne nécessitent une exploration.

L'ouvrage écrit de concert avec Horkheimer, *La dialectique de la raison*, est une source non négligeable pour toute étude de la théorie esthétique aussi pointue soit-elle. L'étude de cette dernière s'avèrera importante pour la question qui préoccupe ce mémoire, soit la validité de la critique du jazz d'Adorno. Cette dernière s'inscrit dans un cadre philosophique plus large qu'est la dialectique de la raison. Les thèmes qui permettront de mieux situer la critique adornienne du jazz dans son corpus philosophique sont les suivants. La thèse centrale de *la dialectique de la raison* s'exprime ainsi : le mythe est raison et la raison est mythe. Le mythe est une étape fondamentale du développement de la conscience. L'importance du mythe pour le développement de la conscience et de la pensée explicite la nature en devenir de la vérité. L'exemple de la magie en tant qu'illustration du rôle de la mythologie dans le développement de la connaissance pour la raison et le concept de mimésis en tant qu'élément rationnel de la mythologie. L'appauvrissement de la rationalité que signifie, entre autres, l'*Aufklärung* s'exprime par l'interprétation idéologique de la différence du sujet connaissant et de l'objet de la connaissance. Un retour vers le mythe par voie de la mimésis est nécessaire à toute connaissance. La raison devient mythe par l'usurpation du rôle de la mimésis par l'idéologie. Les concepts d'instrumentalisation de la raison, de mimésis, d'autonomie de la raison, de fétichisation de la marchandise, de valeur d'usage, de valeur d'échange et finalement d'idéologie connexe à ces thèmes seront aussi explorés.

L'idéologie adornienne s'inscrit bien évidemment dans la tradition marxiste, l'influence de Marx est nécessairement significative pour la pensée d'Adorno. Adorno opte cependant pour une nouvelle interprétation. Cette interprétation nouvelle se distingue principalement par la fonction qu'occupe l'idéologie. Cette fonction est tributaire de son interprétation de la raison en tant que dialectique. L'idéologie marxiste se définit par rapport à la dialectique historique matérialiste, alors que la dialectique de la raison qui encadre l'idéologie adornienne définit cette dernière par son opposition au progrès. Dans *La dialectique de la raison*, Adorno se réfère au concept allemand de *l'Aufklärung* signifiant à la fois progrès et idéologie afin d'explicitier cette dialectique.

Les fragments philosophiques publiés dans *La dialectique de la raison* explorent en profondeur le concept d'*Aufklärung*. Pour Adorno et Horkheimer le concept d'*Aufklärung* signifie au sens étroit du terme, philosophie des Lumières et s'applique donc à la philosophie du XVIIIe siècle. Mais les auteurs lui donnent ici le sens plus large de la « pensée en progrès », de « philosophie du progrès », « ce progrès étant celui de la raison par opposition à l'irrationalisme, source d'obscurantisme. »<sup>5</sup> À cet effet, *l'Aufklärung* renvoie au mouvement d'émancipation de la raison qui marque son passage d'un état d'imaturité caractérisé par la mythologie, à un état de maturité. Ce concept illustre la redéfinition de la relation de la conscience au monde suite au XVIIIe siècle. Cette dernière, résultat du mouvement des Lumières, est le produit de l'abandon du rôle fondamental du mythe pour l'explication de la relation de la conscience au monde. Le progrès croissant de la rationalité est

---

<sup>5</sup> Horkheimer, Max et Theodor W. Adorno. *La dialectique de la raison*. Gallimard : Paris, 2007, p.16

une avancée importante pour l'évolution de la pensée. Complémentaire à ce progrès est l'appauvrissement de la Raison par l'abandon du mythe comme élément fondamental au développement de la rationalité ainsi qu'au progrès de la pensée. Si le progrès de la raison vers un état de maturité est nécessaire en soi, l'abandon unilatéral du mythe est lourd de conséquences. La thèse centrale de cet ouvrage s'exprime ainsi « le mythe lui-même est déjà Raison et la Raison se retourne en mythologie. »<sup>6</sup> Adorno ne prétend pas à une adéquation entre le mythe et la raison, ou encore la rationalité et l'irrationalité. La thèse qu'il avance a pour objet de nuancer les concepts de mythe et de raison. Si le mythe est essentiellement irrationalité, il contient néanmoins une part de rationalité. En contrepartie, si la raison est essentiellement rationalité, elle contient néanmoins une part d'irrationalité – d'idéologie. Adorno s'attaque à la perception romantique de l'*Aufklärung* qui se réfère à la philosophie des lumières ainsi qu'au passage d'un état d'irrationalité à un état de rationalité croissante.

Adorno et Horkheimer proposent une définition de la raison nuancée et complexe qu'ils conçoivent comme une dialectique, comme l'indique le titre de l'ouvrage. La Raison se définit principalement par deux tendances contradictoires. Pour Adorno et Horkheimer, la raison est une dialectique entre la rationalité et l'irrationalité ou encore la raison et le mythe. Pour les adeptes de la perception romantique de l'*Aufklärung*, la mythologie réfère exclusivement à un état d'irrationalité dominante en tant qu'obstacle à la raison et au progrès de la pensée. Or, Adorno insiste sur l'importance du mythe pour le développement de la pensée et du progrès de la rationalité. Évidemment l'irrationalité demeure la caractéristique principale du mythe. Par

---

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 18

conséquent, la rationalité croissante signifie un progrès irréfutable pour la pensée. Or, la mythologie demeure par contre une étape fondamentale dans l'évolution de la pensée.

La mythologie est pour Horkheimer et Adorno une étape fondamentale et constitutive de la Raison qui révèle la nature dialectique de la raison, mais aussi le caractère « en devenir » de la vérité. Si la mythologie n'est rien de plus que la manifestation de l'irrationalité pour les idéologues du XVIIIe siècle, la mythologie est beaucoup plus complexe et nuancée pour Horkheimer et Adorno. Lorsque Horkheimer et Adorno affirment que le mythe est déjà raison, ils n'excluent pas cependant l'irrationalité de la mythologie. Au contraire, ils perçoivent en la mythologie une explicitation rationnelle de l'irrationalité de la nature. Ainsi, la mythologie n'est pas l'abysse de l'irrationalité où se perd la rationalité, mais bien une étape fondamentale et constitutive de cette dernière.

La mythologie est le résultat, entre autres, d'un émerveillement de la conscience devant la complexité et multiplicité des qualités de la nature. Cet émerveillement se manifeste par la magie, une forme élémentaire de la mythologie. Alors que l'idéologie à laquelle réfère aussi l'*Aufklärung* propose la vénération de l'unité qui obscurcit la multiplicité des qualités qu'elle perçoit dans la nature comme un ensemble de matières chaotiques et irrationnelles, « objet d'une simple qualification », la magie adopte une perspective unificatrice de la nature par voie d'entités mystiques qui respectent la complexité et multiplicité des qualités de la nature contrairement à la perspective qu'adopte l'*Aufklärung*.<sup>7</sup> La distinction se situe au niveau de la perspective et non du contenu. Au niveau du contenu, le renvoi aux entités mystiques relève purement de l'irrationalité et l'abandon d'un tel contenu mythologique que signifie l'*aufklärung* s'inscrit dans le progrès rationnel de la conscience. Par contre, la perspective

---

<sup>7</sup> *Ibid*, p. 17

adoptée par la magie est empreinte de rationalité. Cette perspective qui reconnaît la complexité de la nature cherchant une explication qui lui fait justice est rationnelle. Au contraire de l'idéologie dominante cette unité s'explique par le concept de mimésis: « tout comme la science, la magie poursuit des buts, mais elle les poursuit au moyen de la mimésis, non en se distançant progressivement de l'objet. »<sup>8</sup> La mimésis renvoie à l'interprétation aristotélicienne qui la définit comme simple imitation de la nature, mais aussi stylisation de la nature. Adorno insiste sur cette stylisation de la nature qui a pour fonction primaire la représentation. Cette fonction de la représentation se manifeste par l'acte de se faire semblable à l'autre. Un tel geste est motivé par un respect de la complexité et de la multiplicité des qualificatifs qui déterminent la nature. À cet effet, la mimésis permet le pont entre le sujet connaissant et la chose connue, l'objet. L'emploi et l'organisation rationnelle d'images mythologiques constituent déjà, selon Adorno et Horkheimer, une forme de connaissance. Cette connaissance est à la fois fragmentaire et élémentaire, mais demeure néanmoins primordiale pour Horkheimer et Adorno puisque cette dernière est fondamentale au développement de la connaissance. Réduite à sa plus simple expression la mimésis au contraire de la pensée identifiante, pierre d'assise de l'*Aufklärung*, permet une unité qui respecte la différence. Elle évite toute déformation de la multiplicité des qualités de la nature.

Cet appauvrissement de la Raison que signifie, entre autres, le concept d'*Aufklärung* a comme conséquence la redéfinition de la relation qu'a l'homme au monde, ou encore du sujet connaissant à l'objet de cette connaissance. Cette relation en est une d'aliénation illustrée par

---

<sup>8</sup> *Ibid*, p. 28

un faussé qui sépare l'humain du monde empirique dans lequel il habite. La redéfinition de la Raison engendrée par l'abandon de l'irrationalité comme entité constitutive de la dialectique de la Raison qu'illustre le concept d'*Aufklärung* aliène l'homme, le sujet, du monde naturel, objectif, auquel il participe. Cette aliénation est tributaire d'une perception de l'empirie qui n'est plus qu'un ensemble d'objets propices à l'exploitation par l'humain et sa rationalité par voie de subjugation et de manipulation. L'abandon de la mimésis comme principe médiateur entre le sujet et l'objet aliène le sujet de ce monde. Sans cette capacité du sujet de se faire comme l'autre, l'objet, ouvre la porte à l'exploitation et la domination. Cette conception est l'instrumentalisation de la raison pour laquelle le résultat s'illustre en l'aliénation du sujet connaissant envers son objet de connaissance. À cet effet, la perte de la mythologie s'avère un appauvrissement qui engendre des conséquences significatives pour la raison, notamment à l'égard de son autonomie par rapport à la nature. Cet état s'explicite par l'autonomie des idées, et par une dichotomie stricte du sujet et de l'objet. Il est important de noter que la différence inhérente qui distingue le sujet de l'objet est constitutive de la connaissance. La connaissance n'est possible que puisque cette distinction fondamentale existe. Or la mimésis est tout aussi fondamentale à la connaissance, l'absence de ce principe médiateur est idéologique.

Par l'abandon unilatéral du mythe et de la mimésis, l'*Aufklärung* propose une interprétation idéologique de la dichotomie stricte qui sépare le sujet de l'objet. Sous cette interprétation idéologique, l'espace qui sépare le sujet de l'objet s'interprète principalement en tant que lieu où la domination s'insère comme principe médiateur entre le sujet et l'objet; c'est l'instrumentalisation de l'objet. Cette instrumentalisation résulte de l'abandon de la mimésis

comme principe médiateur entre le sujet connaissant et l'objet de la connaissance. Le sujet ne faisant plus partie intégrante du monde, n'ayant plus la capacité de se faire autre n'est guère plus qu'un sujet donateur de sens. En contrepartie, l'objet n'est plus rien, il est vide de sens, « porteur accidentel de sens » que lui confère le sujet, l'homme.<sup>9</sup> En effet, « sans égard pour la différence, le monde est assujéti à l'homme » de par sa rationalité, donateur de sens.<sup>10</sup> La raison n'est plus qu'un instrument de domination – la raison instrumentale.

L'appauvrissement de la Raison que signifie *Aufklärung* n'a pas comme seule conséquence l'aliénation, mais aussi l'instrumentalisation de la Raison, comme nous l'avons indiqué. L'instrumentalisation de la Raison est d'une part tributaire de cette aliénation, mais elle est d'autre part indissociable de l'ère de l'industrialisation. Cette conséquence que cherche à illustrer le concept d'*Aufklärung* témoigne de l'influence de Marx chez Horkheimer et Adorno. L'influence de l'industrialisation se manifeste principalement par la division du travail que les auteurs apparentent à la séparation de la science et de la poésie symbolisée par l'abandon du mythe et du principe médiateur qu'est la mimésis. L'abandon du mythe par l'*Aufklärung* est dans une certaine mesure un évènement précurseur de l'industrialisation de la société. Cette industrialisation a pour conséquence la vénération de la technique, ce que le passage suivant d'Horkheimer et Adorno illustre clairement :

« la technique est l'essence même du savoir. Celui-ci ne vise pas la création de concepts et d'images, le bonheur de la connaissance, mais l'établissement d'une méthode, l'exploitation du travail des autres, la constitution d'un capital. »<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 28

<sup>10</sup> *Ibid.*, P. 26

<sup>11</sup> *Ibid.*

Cette vénération de la technique s'inscrit dans un cadre plus élaboré, soit l'instrumentalisation de la raison. Ainsi, l'industrialisation est dans une certaine mesure l'accomplissement ultime de la raison instrumentale, de la philosophie du progrès, de la philosophie des lumières, bref du pendant négatif de l'*Aufklärung*.

Le fossé qui sépare le sujet de l'objet est bien réel. Adorno reconnaît cet état de fait. La différence du sujet et de l'objet telle que représentée par ce fossé est nécessaire à la connaissance. La connaissance n'a pas lieu d'être dans une relation d'adéquation du sujet à l'objet. L'adéquation ferait acte de connaissance dans un tel état de fait. La différence du sujet et de l'objet est constitutive de la connaissance puisqu'elle ouvre la voie à la médiation. Nous avons précédemment introduit la notion de mimésis en tant que caractère rationnel du mythe. Cette notion est centrale dans la pensée adornienne puisque cette dernière est justement la médiation entre le sujet et l'objet qui permet la connaissance. Le sujet, par le langage, se fait comme l'objet. Le langage en tant que médiation entre le sujet et l'objet est mimétique. L'une des critiques dirigées à l'endroit de l'*Aufklärung* et de l'abandon du mythe s'avère être l'interprétation nouvelle du faussé qui sépare le sujet connaissant de l'objet de la connaissance. La médiation mimétique par le biais du langage de la raison qui est perdue avec le mythe se voit remplacée par une relation de domination. Le sujet ne s'efforce plus à imiter l'objet, à se faire autre. Il impose sa loi, il domine son objet. Si l'*Aufklärung* signifie le progrès, il signifie tout autant l'idéologie dominante. C'est-à-dire la raison devient mythe.

L'idéologie adornienne est en grande partie tributaire de l'idéologie marxiste. Il n'y a nul doute à ce sujet. Il n'en demeure pas moins que son interprétation de l'idéologie se distingue à de nombreux égards de l'idéologie chez Marx. Le fétichisme de la marchandise, tel que le conçoit Marx, est primordial à l'interprétation que fait Adorno de l'idéologie. Le fétichisme de la marchandise est en fait la création d'une valeur d'échange d'un objet qui usurpe la valeur d'usage de ce même objet. À cet effet, deux objets pour lesquels les valeurs d'usage n'ont aucun lien ou encore qui sont diamétralement opposés peuvent tout de même avoir la même valeur d'échange. Cette conséquence du fétichisme de la marchandise est significative, selon Adorno, mais non seulement pour le domaine économique. Une standardisation s'opère au niveau de la valeur d'échange qui dénature la particularité et l'essence des objets. Cette standardisation est significative pour l'interprétation adornienne de l'idéologie telle qu'indiqué par Terry Eagleton: « Commodity exchange effects an equation between things which are in fact incommensurable, and so, in Adorno's view, does ideological thought. »<sup>12</sup> À cet effet, l'idéologie n'est possible qu'avec l'instrumentalisation de la raison par l'élimination de la mythologie qui reconnaît dans le monde la particularité des objets ainsi que la multiplication des qualités. Ce que la Raison instrumentalisée cherche à taire par l'idéologie.

L'*Aufklärung* et tout ce que cela implique sont selon Adorno précurseur de l'industrialisation de la société et de l'avènement du capitalisme. À cet effet, l'un ne semble pas aller sans l'autre. L'idéologie est cette tendance à la domination de la rationalité qui dénature les objets par l'occultation de leurs particularités et de la multiplication des qualités. C'est-à-dire que

---

<sup>12</sup> Eagleton, Terry. *Ideology : an introduction*. Verso: New York, 1991, p.216

tout ce qui s'intègre au système rationnel doit à tout prix porter son empreinte quitte à dénaturer les objets et concepts qu'elles dominent. En revanche, tout ce qui lui est diamétralement opposé doit à tout prix être éliminé et discrédité. L'*Aufklärung* en tant que représentation de l'abandon du mythe et de l'irrationalité, entre autres, est une explicitation claire de cette tendance à la domination de la raison. Cet état de fait est le résultat de l'appauvrissement du concept de la Raison. Sans la mimésis, élément de la mythologie et principe médiateur entre le sujet et l'objet, les concepts conçus par la raison instrumentalisée sont inadéquats pour saisir la nature des objets qu'ils prétendent définir.

Or de deux choses l'une, la dialectique négative est une réaction envers ce qu'Adorno dénote comme une non-identité entre les concepts et les objets et ainsi l'incapacité des concepts à définir adéquatement les objets. Il existe un gouffre qui les sépare qui ne peut être surmonté que par la mimésis. La dialectique négative s'avère une critique immanente des concepts philosophiques puisqu'elle travaille avec l'incapacité des concepts à saisir adéquatement ses objets au lieu de les contourner par voie idéologique au détriment de la voie mimétique. Alors que la raison instrumentale, l'une des conséquences de l'*Aufklärung*, est justement un détournement de cette incapacité des concepts de définir adéquatement les objets. Elle domine les objets afin de leur imposer des concepts inadéquats mais qui parviennent à les intégrer à même son système rationnel. Tout ce qui ne peut être dominé, telle la mythologie, est exclu du système rationnel. Cette tendance à la domination de la Raison est l'idéologie.

Tout comme le fétichisme de la marchandise permet de créer une adéquation au niveau de la valeur d'usage auprès d'objet qui n'a pas une valeur d'usage concordante, l'idéologie parvient à taire la particularité et la spécificité des objets qui ne peuvent s'intégrer au système rationnel,

à la raison. L'idéologie s'avère une force d'homogénéisation qu'opère la Raison. Or, cette force d'homogénéisation est en grande partie tributaire de ce qu'Adorno appelle l'*Aufklärung*, cet appauvrissement de la notion de la Raison représentée par l'abandon du mythe. Or le mythe est déjà raison selon Adorno. La médiation mimétique du sujet connaissant à l'objet de la connaissance est rationnelle. Le tournant marqué par l'*aufklärung* caractérisé par l'élimination d'une médiation mimétique au profit d'une médiation idéologique explicite le passage de la raison en mythe.

Le concept de mimésis est central à la pensée adornienne. À cet effet, il nous paraît important de récapituler les caractéristiques de ce concept quitte à faire office de répétition afin d'insister sur l'importance capitale de ce concept. Ce dernier guidera l'analyse de la critique adornienne du jazz ainsi que l'explicitation de sa théorie esthétique.

Historiquement, la mimésis signifie le comportement de se faire semblable à l'autre. Elle est imitation. Elle permet d'entrer en relation avec la nature chaotique source de terreur pour l'homme. Si la mimésis signifie à l'origine imitation, Adorno en propose une interprétation plus nuancée. La mimésis serait plutôt représentation. L'exemple classique que sont les hiéroglyphes à l'origine du langage et de l'écriture illustre la fonction de représentation de la mimésis. Cette représentation renvoie aussi à l'identification du sujet à l'objet représenté. Le shaman qui porte un masque représentant un arbre dansant comme celui-ci avec le vent s'identifie à celui-ci par la représentation pantomimique qu'il en fait. Nécessaire à cette

représentation qu'opère la mimésis est la distinction fondamentale entre le sujet et l'objet. Point sur lequel nous avons insisté abondamment. Si le langage s'est développé de manière mimétique à l'origine, cette spécificité du langage s'est perdue avec le temps, l'*Aufklärung* marque un point de non-retour à ce niveau. Ce point de non-retour est le résultat de l'usurpation du rôle médiateur entre le sujet et l'objet de la mimésis par la pensée identifiante proposant une médiation idéologique. Plutôt que de se représenter l'objet ou la nature, le sujet impose ses concepts par le biais du langage imposant ainsi une signification à l'objet et la nature. Une telle usurpation s'éloigne nécessairement de la vérité.

## La critique du jazz

Le coeur de la critique du jazz par Adorno se trouve dans ses articles "Farewell to Jazz" (1933), "On Jazz" (1936) ainsi que "Jazz : mode intemporelle" et "Réponse à mode intemporelle" (1955). La critique est composée de quatre grands thèmes que sont la limite technique du jazz, le mythe de l'héritage afro-américain, le jazz en tant que fausse émancipation ainsi que l'exploitation commerciale du jazz et sa distribution en société. Ces quatre thèmes sont abordés dans ses articles à divers degré de profondeur. Nous passerons en revue chaque article exposant les arguments qui constituent le coeur de sa critique de manière thématique. Suite à l'exposition des arguments formulant la critique adornienne du jazz nous aborderons les problèmes relatifs à la critique du jazz. Ses problèmes sont au nombre de trois. Premièrement, la connaissance germano-centrique du jazz d'Adorno. Deuxièmement, le problème du mythe de l'héritage afro-américain du jazz. Et finalement, le maintien par Adorno de ses premières impressions du jazz de la république de Weimar de 1933 jusqu'en 1955 malgré l'évolution du jazz pendant cette période. Avant d'aborder le coeur de la critique ainsi que ses problèmes, nous devons partager certains commentaires préliminaires concernant la terminologie.

L'exposition de la critique adornienne du jazz nécessite quelques éclaircissements préliminaires concernant la terminologie employée par Adorno. Ce qu'il appelle le jazz n'est pas ce qui est communément reconnu aujourd'hui comme tel. Ce n'est pas non plus la musique à laquelle réfèrent les historiens lorsqu'ils parlent de jazz. L'objet de la critique du jazz

d'Adorno est une musique profondément ancrée dans la tradition allemande. Cette musique a connu une popularité importante dans un contexte particulier de la république de Weimar allemande. Alors que la musique jazz réfère communément à une musique ancrée dans la tradition afro-américaine. La connaissance germano-centrique d'Adorno concernant le jazz est problématique à de nombreux égards pour sa critique. Ce problème sera abordé en profondeur suite à l'exposé de sa critique lorsque nous aborderons la connaissance germano-centrique du jazz d'Adorno. Pour l'instant, il suffit de noter la nature problématique de la terminologie employée par Adorno. De plus, le jazz allemand auquel réfère Adorno est de nature commerciale alors que le jazz américain est de nature plus marginale composée d'improvisation et solos plus importants et complexes.

### **« *Farewell to jazz* » (1933)**

L'article "Farewell to jazz" est publié en 1933 suite à une interdiction de diffuser de la musique "niggerjazz" imposée par les directeurs de programmation radiophonique nazis. Adorno adopte un ton résolument ironique dans lequel Adorno défend la thèse selon laquelle le jazz avait déjà succombé aux pressions du marché et que sa disparition avait débuté bien avant l'adoption de l'interdiction de diffuser du "niggerjazz" par les directeurs de la programmation membre du parti nazi de l'époque. Adorno adopte de manière embryonnaire les thèmes centraux de sa critique que sont : la limite technique du jazz, le mythe de l'héritage afro-américain, ainsi que le jazz en tant que fausse émancipation.

Adorno élabore le thème de la limite technique du jazz sous deux angles embryonnaires que sont le rythme de base ainsi que la fausse nouveauté des procédés musicaux employés dans les compositions du jazz.

Le rythme de base de la composition du jazz est pour Adorno l'une des caractéristiques principales de ces compositions et garantes du succès de celles-ci. Ce rythme de base maintenu durant l'entièreté de la composition attribue à la composition la fonction d'accompagnement pour la danse. Le rythme de base se manifeste par la mesure à quatre temps employés dans la composition. Adorno entend par mesure une structure rythmique constituée d'une succession de temps (un, deux, trois...) qui se répète de manière cyclique. Règle générale, une mesure à quatre temps s'exprime par un temps fort et trois temps faibles (fort, faible, faible, faible) parmi lesquels le temps fort se répète ainsi à tous les quatre temps (1, 2, 3, 4 ; 1, 2, 3, 4). Ainsi, lorsqu'Adorno affirme que le rythme de base est marqué par le "base drum" ou "grosse caisse" de la batterie, ceci signifie que le temps fort de la mesure à quatre temps est indiqué par le "base drum" ou "grosse caisse" tout au long de la composition. Adorno insiste sur l'importance du rythme de base en tant que principe directeur de la composition malgré la présence de procédés musicaux telle la syncopation puisque le rythme de base est maintenu tout au long de la composition. Les procédés musicaux employés dans les compositions du jazz s'intègrent dans une architecture banale et conventionnelle qu'est le rythme de base.

À cet effet, l'influence qu'exercent ces procédés sur la structure de la composition est insignifiante puisque le rythme de base dicte cette structure pour l'entièreté de la composition. Le maintien du rythme de base par le "base drum" ou la "grosse caisse" illustre cet état de fait. Adorno présente un deuxième exemple encore plus probant de l'importance du maintien du rythme de base, soit le respect de la huitième mesure par un procédé qu'il appelle "false bars". La huitième mesure s'exprime de manière conventionnelle par deux mesures en quatre-quatre. Alors que le procédé du "false bars" intègre à la huitième mesure une fausse division qui se manifeste par deux mesures en trois-huit et une mesure en deux-huit en lieu de deux mesures équivalentes en quatre-quatre. La huitième mesure est maintenue.

Or, la huitième mesure est justement la caractéristique qui rend la composition accessible et compréhensible à un auditoire le plus large possible. Elle est le gage de cette musique en tant que bien de consommation, mais aussi de sa fonction de musique de danse. La consommation étant la motivation principale de la composition selon Adorno, le rythme de base et la huitième mesure doit être à tout prix maintenue.

Finalement, les procédés musicaux employés dans le jazz telles la syncopation et l'improvisation existent depuis des lustres dans la musique classique. La variété de syncopation présente dans les compositions du jazz est standardisée et clichée. Il n'occupe qu'une fonction ornementale.

Le mythe de l'héritage afro-américain est aussi problématique que les procédés musicaux employés par les musiciens du jazz. Le jazz n'a rien à voir avec la musique afro-américaine et ainsi n'a aucun héritage de cette musique. L'héritage afro-américain du jazz n'est qu'un simple ornement rattaché à cette musique afin de lui conférer un certain exotisme afin de faciliter la consommation de cette musique.

C'est aussi dans cet article qu'il introduit le thème de la fausse émancipation que propose le jazz. Adorno tisse des liens entre la liberté d'expression, le rythme de base ainsi que la musique marche militaire afin d'illustrer cette fausse émancipation.

Tous les éléments constitutifs de l'art tel la liberté d'expression et l'immédiateté ne sont en réalité que des ornements. En ce sens, ils ont pour fonction d'occulter la caractéristique de consommation présente dans les compositions du jazz. On perçoit ici une forme embryonnaire de ce qu'Adorno appellera éventuellement la pseudo-individualisation. Par ailleurs, le maintien du rythme de base par le "base drum" ou la "grosse caisse" suggère, selon Adorno, la familiarité de la musique jazz et de la musique militaire de marche.

En somme, si les compositions du jazz ne peuvent s'émanciper de la huitième mesure comment pourraient-ils être une expression libre ou encore d'émancipation? Les procédés musicaux tels la syncopation et l'improvisation ne sont pas développés jusqu'à leurs conclusions logiques que seraient une modification structurelle de la composition. Ils

expriment plus tôt le conformisme et la standardisation par l'intégration d'une structure dictée par le rythme de base et la huitième mesure.

Encore une fois, Adorno propose une analyse de la composition du jazz afin d'illustrer les motivations commerciales qui lui sont rattachées. Cette motivation commerciale introduit le thème de l'exploitation commerciale ainsi que de sa distribution en société.

La limite technique du jazz est indissociable des motivations commerciales. La limite technique du jazz se manifeste par des compositions standardisées produites à des fins de consommation. Pour Adorno, la motivation principale pour la production de compositions du jazz est commerciale. Cette motivation pour la production qu'Adorno attribue au jazz illustre l'adéquation qui vaut entre cette musique et la musique à succès selon ce dernier.

### **« *On Jazz* » (1936)**

Dans ce nouvel article concernant le jazz, Adorno développe en détail les thèmes abordés dans l'article "Farewell to jazz" en 1933 que sont la limite technique du jazz, le mythe de l'héritage afro-américain, la fausse émancipation que propose le jazz ainsi que l'exploitation commerciale du jazz et sa distribution en société.. À ces thèmes centraux de la critique, s'ajoute un nouveau thème important qu'est la caractéristique sado-masochiste du fidèle du jazz. Outre l'élaboration détaillée des thèmes centraux de sa critique, cet article illustre le problème terminologique de la critique adornienne du jazz. Cet article illustre l'indéniable

fossé qui sépare la notion du jazz tel que défini par Adorno et le jazz tel qu'ont le connaît aujourd'hui.

Avec cet article, le thème de la limite technique du jazz est abordé en profondeur. Notamment par une critique élaborée de la syncopation ainsi que le problème récurrent du rythme de base.

La syncopation est selon Adorno, le principe rythmique du jazz. La syncopation est un procédé musical qui produit une interruption ou perturbation du rythme de base. Adorno dénote quatre variations typiques de la syncopation caractéristique du jazz : le *cakewalk*, le *charleston*, le *ragtime*, le rythme faux (ou *false rythme*), et finalement le *break*. Le *cakewalk* est la forme élémentaire de la syncopation employée dans les compositions du jazz. Les deux variations les plus utilisées sont le *Charleston*, et le *ragtime*. Le *Charleston* étant une modification du rythme de base par l'élimination (1, 2, 4), alors que le *ragtime* est une modification du rythme de base par l'introduction d'un accent entre deux temps (1, 2, 3, 4) donnant la fausse impression d'une accélération du rythme. Le rythme faux est essentiellement le traitement d'un temps courant dans lequel la première note est accentuée s'exprimant ainsi comme un faux rythme.

Peu importe la variation de la syncope, le rythme de base de la composition demeure inchangés. À cet effet, la syncopation n'est pas l'expression d'une force subjective accumulée, qui dirigée vers l'autorité de la composition produit une nouvelle loi, qui se donne comme

norme, selon Adorno. Une syncopation poussée à sa conclusion logique doit mener à une modification structurelle de la composition au niveau du rythme de base. Alors que dans le jazz, la syncopation n'est jamais poussée à sa conclusion logique. De plus, elle est introduite arbitrairement dans la composition lors de la représentation qui n'a pourtant aucune influence au niveau de la production qui demeure le détenteur du pouvoir créateur au niveau de la composition. La syncope, pour Adorno, demeure ornementale.

Le maintien rigoureux du rythme de base dans la composition du jazz se manifeste par le respect de la huitième mesure. La syncopation présente dans le jazz s'exprime au niveau de l'accentuation et non au niveau de la huitième mesure pour laquelle son autorité demeure inchangée. De plus, le principe de la symétrie demeure inchangé par le respect de l'autorité de la période de huit barres ainsi que la période de quatre demi-barres.

L'article en question fait aussi état de l'épineuse critique du mythe de l'héritage afro-américain formulée par Adorno. La prétention d'Adorno du mythe de l'héritage afro-américain est l'argument le plus contesté de sa critique du jazz. Les liens qu'entretient le jazz avec la musique d'origine afro-américaine sont pour Adorno douteux. Adorno prétend que ce mythe est entretenu à des fins purement commerciales assurant au jazz un certain exotisme facilitant sa consommation. Il affirme que la présence de musiciens afro-américains n'est pas un gage de légitimité de l'héritage afro-américain, mais plutôt un ornement idéologique qui sert des fins purement commerciales occultées derrière une fausse immédiateté. Adorno admet qu'il est

probable qu'il y ait une certaine légitimité à l'héritage afro-américain du jazz, par contre, les procédés musicaux caractéristiques du jazz ont fait leur apparition dans l'histoire de la musique classique ou dite sérieuse. S'il est vrai que les musiciens afro-américains ont été un facteur popularisant de ces procédures musicales, ils ne détiennent aucunement le monopole de ces procédés. Adorno en conclut que l'héritage afro-américain de la musique jazz est un mythe qui sert d'ornement idéologique en tant que fausse immédiateté qui permet la commercialisation de cette musique avec un exotisme douteux.

La fausse émancipation que représente le jazz demeure un thème central de sa critique dans cet article. La syncope et l'improvisation représentent aux yeux des fidèles du jazz une expression de liberté et d'émancipation. La possibilité des musiciens d'exprimer leurs subjectivités à même la composition est pour ces fidèles symbolique de leurs propres désirs d'exprimer leurs subjectivités. L'aliénation subie par les fidèles du jazz dans la société qu'ils jugent fausse déclenche en eux un désir d'émancipation de cette société. Ils perçoivent dans le jazz la possibilité de s'émanciper de cette société fausse comme l'accomplissent les musiciens qui, selon eux, s'expriment librement à même la composition lors de la représentation.

L'association qu'accomplit le fidèle du jazz entre son propre désir d'émancipation et l'expression libre qu'il perçoit dans l'improvisation du musicien illustre la fonction de la pseudo-individualisation. La pseudo-individualisation sous ces manifestations multiples distrait l'attention du fidèle du jazz de la composition. Ce mécanisme idéologique occulte l'autorité de la composition par la fausse immédiateté de l'improvisation. Cette dernière, comme l'affirme Adorno, est incapable de se défaire de l'exigence de la composition et du

rythme de base. Ainsi, la logique formelle de l'improvisation n'atteint jamais sa conclusion logique que serait la modification de la composition et du rythme de base. La fausse immédiateté qu'est l'expression libre perçue par le fidèle du jazz à travers l'improvisation représente effectivement le désir d'émancipation du fidèle du jazz. Par contre, la réelle adéquation qui existe entre le musicien et l'expression libre de sa subjectivité est en vérité un désir d'émancipation réprimé. En conséquence, Adorno affirme que le jazz représente pour le fidèle du jazz une fausse promesse d'émancipation puisqu'elle ne représente aucunement une réelle émancipation, mais une émancipation réprimée.

L'exploitation commerciale est critiquée de front par Adorno dans cet article. De plus, il aborde le rôle de la pseudo-individualisation dans la composition pour cette exploitation commerciale ainsi que la distribution en société du jazz. Par ailleurs, il introduit un aspect important de l'exploitation commerciale qu'est le caractère sado-masochiste du fidèle du jazz. Ce dernier ne figure pas dans le premier article que nous avons abordé, mais deviendra central à sa critique du jazz.

Adorno aborde le jazz comme un bien culturel. Il ne fait nul doute pour ce dernier que le jazz n'est soumis aux lois du marché, mais qu'il est propice à l'exploitation commerciale. Les fidèles du jazz perçoivent en l'improvisation et la syncopation l'objectivité du jazz alors que ces derniers ne sont en réalité de fausses immédiatetés occupant une fonction idéologique de pseudo-individualisation. L'objectivité du jazz réside plutôt dans son essence de bien culturel

propice à l'exploitation commerciale. En somme, le bien culturel qu'est le jazz est un correctif à l'endroit de l'isolation bourgeoise de l'art autonome ainsi que la négation du caractère objectif de la musique et de l'art en général. Le bien culturel est la neutralisation de l'art et le jazz est l'explicitation parfaite de cette neutralisation.

Le moment d'irrationalité qui détermine l'impossibilité de prédire le succès d'une composition ou d'une autre n'est pas l'affirmation d'une culture démocratique. Dans une société idéale, la corrélation entre la qualité et le succès serait garante d'une certaine objectivité alors que dans la société fausse, l'inadéquation entre la qualité et le succès est la preuve irréfutable de l'irrationalisme du marché et de la fausseté de la société. La dissémination concentrée de la musique jazz à travers les médiums de la radio et de trames sonores qui accompagnent les films cultive une tendance centralisatrice qui limite la liberté de choisir par le martèlement d'un ensemble restreint de pièces musicales qui dictent les goûts et préférences des auditeurs résultant ainsi dans une régression de l'écoute et de la connaissance musicale.

La pseudo-individualisation est un mécanisme idéologique qui occulte la nature standardisée du jazz par des éléments distinctifs qui attirent l'attention de l'auditoire sur des éléments individuels au détriment de la totalité de la composition. La fonction idéologique de la pseudo-individualisation cherche à distinguer les nouvelles compositions de compositions établies par l'emploi de procédés qui semblent nouveaux. Alors qu'en réalité, les nouvelles compositions se conforment aux compositions existantes. En somme, ce procédé donne l'impression de nouveauté à une composition qui ne présente en réalité aucune innovation. Comme l'affirme le vieux dicton : « Plus ça change, plus c'est la même chose. »

Les éléments individuels sont accentués au détriment de l'organisation de la totalité, c'est-à-dire l'interrelation des éléments entre eux ainsi qu'avec la totalité. Une analyse adéquate de la totalité révèle la nature standardisée de cette dernière alors qu'une telle révélation échappe à l'analyse partielle qui se concentre sur les éléments individuels.

La pseudo-individualisation est en partie le résultat de l'exigence du marché envers le compositeur qui exige la production de nouvelle composition qui est à la fois originale et similaire aux compositions existantes. L'emploi de ce mécanisme idéologique assure le respect de cette exigence paradoxale.

La pseudo-individualisation se manifeste, entre autres, par la simultanéité de la caractéristique et du banal. La caractéristique est évidemment les éléments de pseudo-individualisations telle l'improvisation et la syncope alors que la composition standardisée se manifeste par sa banalité. La fonction ornementale de la pseudo-individualisation comme l'improvisation illustre l'élément paradoxal de la spontanéité de l'immédiateté de cette dernière. La pseudo-individualisation qu'est l'improvisation se manifeste principalement dans la reproduction, la représentation. Paradoxalement, la simultanéité de cette caractéristique avec la représentation de la composition transpose le pouvoir créateur de la production vers la représentation. Or cette interférence ou transposition est idéologique, selon Adorno. La banalité de la composition ne peut être la source de l'expression d'une liberté subjective puisque l'élément

déterminant du banal de la composition est la standardisation de sa production. En conséquence, la reproduction ne peut être l'expression d'une liberté subjective puisque l'improvisation ne peut modifier les éléments standardisant de la composition tel le rythme de base. En somme, une composition banale qui n'est pas l'expression de liberté ne peut être le lieu où pourrait s'exprimer la subjectivité émancipée.

L'amateur de jazz, le fidèle de cette musique, en tant que le représentant de la société dans le jazz illustre la nature idéologique du jazz. La fausse promesse d'émancipation du jazz tel qu'illustré par l'incapacité de l'improvisation et de la syncopation de s'émanciper de la composition par une modification structurelle de cette dernière illustre la nature idéologique du jazz. Cette idéologie se manifeste par l'incapacité du fidèle du jazz de passer outre le mécanisme idéologique de la pseudo-individualisation pour atteindre une compréhension adéquate de la composition dans sa totalité. Le jazz se distingue de la musique populaire ou à succès puisque sa participation au monde du fétichisme de la marchandise n'est pas immédiatement transparente comme l'est la musique populaire. Cette distinction se manifeste, entre autres, par le mécanisme idéologique qu'est la pseudo-individualisation. Adorno affirme ainsi que le fidèle du jazz n'est pas l'individu pour qui s'exprime son originalité sans compromis à l'encontre du fétichisme de la marchandise. Sa participation à l'exploitation commerciale du bien culturel qu'est le jazz n'est pas immédiatement apparente.

Il existe une corrélation entre l'incapacité de l'improvisation de s'émanciper de la structure formelle de la composition commerciale de la musique populaire ainsi que le désir

d'émancipation du système fétichiste de la marchandise qu'elle exprime dans le jazz sans que ce dernier soit capable de modifier ce système. La corrélation entre l'incapacité de l'improvisation de s'émanciper de la composition ainsi que le désir d'émancipation réprimé du fidèle du jazz révèlent l'élément de sado-masochisme de la psychologie du fidèle du jazz.

**« Jazz : mode intemporelle » (1955)**

Cet article publié tardivement complétant ainsi la série d'articles portant sur le jazz d'Adorno résume l'ensemble des thèmes de sa critique. Adorno cherche à démontrer par la reprise de l'ensemble des thèmes centraux de sa critique que les conclusions tirées dans son article "On Jazz" sont encore d'actualité malgré les années passées et l'évolution du jazz durant la période qui sépare la publication de ses deux articles. Cet article, combiné avec l'article "On Jazz" forme le coeur de sa critique du jazz et vont de pair. Le problème terminologique de la critique est d'autant plus évident dans cet essai. Cette définition du jazz proposée pour Adorno en introduction donne le ton de l'article.

« Le jazz est une musique qui allie la structure mélodique, harmonique, métrique et formelle la plus élémentaire à un déroulement musical composé essentiellement de syncopes pour ainsi dire perturbatrices, sans que l'unité obstinée du rythme de base, les temps scandés maintenus identiques, les Noires, ne soient jamais remis en question. »<sup>13</sup>

Afin d'illustrer la limite technique du jazz dans cet article. Adorno formule quelques arguments concernant le rythme de base, la syncope, la sclérose du genre, l'association du jazz avec la musique populaire, l'improvisation et l'essence inchangée du schéma global de la composition.

---

<sup>13</sup> Adorno, Theodor W. *Prismes : critique de la culture et société*. Paris, Payot, 2003. P. 121

L'inefficacité de la syncope et de l'improvisation pour Adorno s'explique par leurs incapacités respectives de modifier le rythme ou la mesure de base de la composition. Les improvisations et syncopes n'atteignent en aucun temps leurs conclusions logiques. Une telle conclusion serait la modification vivante de la progression musicale de la composition. Une telle modification dynamique pourrait se manifester par la modification du rythme de base à la suite d'une improvisation ou syncope. Ce qui n'est pas le cas pour un morceau de jazz puisque même lorsqu'une improvisation ou une syncope vient modifier le rythme lors de leurs manifestations, le rythme de base revient suite à leurs accomplissements. Une improvisation qui n'a aucune incidence sur la composition, qui n'influence aucunement la progression musicale d'une composition n'est qu'ornementale, selon Adorno. L'interdiction de modifier le rythme et la mesure de base d'une composition a pour conséquence la neutralisation de l'essence de l'improvisation et de la syncope. Ainsi, la composition des morceaux du jazz demeure statique malgré la présence d'improvisations et de syncopes puisque ces dernières ne sont jamais poussées à leurs conclusions logiques.

Le principe syncopique fait dorénavant office de cliché étant donné son utilisation ad nauseam dans la représentation et reproduction du jazz. La nature clichée du principe syncopique n'a plus le même effet perturbateur puisque le conflit initial entre la syncope et la cadence de base est presque imperceptible.

Le jazz est défini principalement par un ensemble restreint de techniques et particularités, notamment quelques variations syncopiques. Cette situation est caractéristique de la sclérose du genre. Cette dernière est le résultat, entre autres, de la production planifiée. La production planifiée s'explique par l'emploi d'un ensemble restreint et standardisé de procédés musicaux pour la composition d'un morceau de jazz. Tout aspect non règlementé, imprévisible, incalculable, qui ne fait pas partie de l'ensemble restreint de procédés acceptés est éliminé. Cette sclérose du témoigne du fait que le jazz n'est qu'un style d'interprétation qui a comme fondement la musique légère et commerciale. Ainsi, l'essence du jazz ne réside pas dans l'objet, mais dans la présentation.

L'improvisation n'est que fausse immédiateté. Elle est essentiellement constituée d'un ensemble restreint de techniques caractéristiques du jazz qui font office de formules de bases évacuant toute spontanéité. Par ailleurs, ce procédé musical est selon les fidèles du jazz immédiateté. Immédiateté de l'état d'âme des musiciens qui sont libres de s'exprimer par les opportunités qui leur sont offertes d'improviser lors de représentations. Or, cette improvisation est fausse immédiateté. Elle n'est pas l'occasion pour les musiciens d'exprimer leurs subjectivités puisqu'ils doivent piger dans un bassin restreint et standardisé de procédés et formules de bases afin d'exprimer leurs états d'âme. À cet effet, Adorno ne peut que conclure que l'improvisation, qui est constituée de procédés musicaux standardisés, ne peut être le véhicule par lequel les musiciens pourraient livrer leurs états d'âme ou encore leurs subjectivités.

L'autorité du rythme de base est l'illustration particulière d'une tendance générale de la musique jazz. Cette tendance générale est l'interaction statique et à sens unique entre la composition, ou le schéma, et les procédés musicaux, ou détails, qui la composent.

L'interaction entre la composition et les procédés musicaux qu'elles contiennent est à sens unique puisque c'est uniquement la composition qui détermine les procédés employés, où ces procédés sont employés dans la progression de la composition et l'influence qu'ils exercent sur cette dernière. Les détails de la composition n'influencent aucunement le schéma de cette dernière. Les détails de la composition tels les syncopes et improvisations ne sont jamais poussés à leurs conclusions logiques permettant la modification du schéma et de la composition. L'absence d'une action réciproque ou réelle interaction entre le schéma et les détails explicite la nature statique de la composition.

L'autorité de la composition et du schéma est fondamentale aux morceaux de jazz, selon Adorno. La possibilité d'une recomposition d'un morceau de jazz par une modification aléatoire de l'ordonnement des éléments dans une composition explicite l'absence d'une logique du développement. De plus, elle est représentée par l'autorité de la composition. Une composition qui est le résultat de la logique du développement serait composée d'éléments telles les syncopes et les improvisations qui seraient poussés à leurs conclusions logiques par une modification vivante de la progression d'une composition. Une telle composition ne pourrait être recomposée aléatoirement étant donné l'importance de la progression des éléments constituant le schéma de la composition. Dans un morceau de jazz, par contre, la composition détermine le début, le milieu et la fin de sorte qu'elle ne manifeste aucune action

réci-proque entre le schéma et les détails ignorant la logique du développement. Il est important de noter ici qu'une totalité qui impose son autorité aux éléments qui la constituent est le résultat de la tendance idéologique à la domination de la rationalité. Le jazz est pour Adorno, du domaine de l'idéologie, entre autres, pour cette raison.

Le thème du mythe de l'héritage afro-américain refait surface. Adorno reconnaît l'origine afro-américaine du jazz. Or cet héritage fut, selon ce dernier, soumis à la barbarie suite au progrès de la commercialisation et l'élargissement du public. En somme, l'immédiateté de l'origine afro-américaine du jazz s'il a donné naissance au jazz sous la forme que nous connaissons aujourd'hui s'est vue transformée fondamentalement par sa commercialisation à un point tel que cet héritage n'avait plus qu'une fonction ornementale et accessoire à sa commercialisation. Adorno précise sa critique du mythe de l'héritage afro-américain dans ce nouvel article. Il ne remet pas en question l'origine de l'héritage afro-américain du jazz, mais le rôle que cet héritage joue dorénavant suite à la commercialisation du jazz. Le mythe de l'héritage afro-américain du jazz pour Adorno signifie la dénaturation de cette origine et l'incapacité des fidèles de reconnaître cette dernière, soit la dénaturation de ce mythe fondateur.

Dans cet article le thème de l'exploitation commerciale est abordé encore une fois par les notions de pseudo-individualisation, de la division entre art noble et léger, ainsi que du caractère sado masochiste du fidèle du jazz. L'exploitation commerciale du jazz est le résultat

notamment du caractère sadomasochiste du fidèle de jazz encore plus que des hommes d'affaires. Le succès du jazz, selon Adorno, repose principalement sur l'économie. La popularité du jazz est le résultat d'un ensemble de facteurs économiques dont les sommes investies dans ce qu'Adorno appelle les "name bands", un marketing qu'Adorno associe à la propagande, l'achat de temps d'antenne radiophonique permettant la radiodiffusion du jazz en masse ainsi qu'à des fins publicitaires.

La standardisation du jazz complète la stratégie économique permettant une domination durable sur les masses des auditeurs résultant par des réflexes conditionnés de ces derniers qui n'exigent que ce à quoi ils sont habitués. Une telle situation a pour conséquence la formation d'auditeurs aux réflexes conditionnés qui croient être les maîtres de la culture du jazz. Ils croient, à tort, dicter l'offre musicale. Cette situation est idéologique puisque les masses d'auditeurs du jazz ignorent que leurs réflexes d'écoute sont conditionnés. Cette situation est le résultat, entre autres, de l'efficacité du mécanisme idéologique qu'est la pseudo-individualisation. La masse d'auditeurs exige du jazz que les nouvelles compositions sont à la fois originale, mais identique à ce qu'ils sont habitués.

Le mécanisme de la pseudo-individualisation repose sur la croyance qu'ont les auditeurs d'avoir à faire à un "art de consommateurs". Un art de consommateurs se manifeste par la production d'œuvre d'art ou de biens culturels qui répondent aux exigences des consommateurs. Dans le jazz, le mécanisme idéologique de la pseudo-individualisation se

manifeste par les procédés musicaux telles les syncopes et les improvisations. Ces procédés musicaux promettent sans cesse d'émouvoir l'auditeur par quelque chose de spécial, mais l'auditeur demeure toujours sur sa faim puisqu'il exige du jazz à la fois quelques choses de nouveau, mais identiques à ce qu'il a été habitué. Adorno affirme « le jazz n'exauce les souhaits que pour aussitôt les frustrer. »<sup>14</sup>

Adorno critique cette division des sphères de l'art. Une telle séparation implique une opposition entre ces sphères. Par contre, une telle division ne peut être surmontée par l'élévation de l'art léger, commercial au niveau de l'art dit sérieux comme le jazz perçu idéologiquement comme le vestige de l'immédiateté, ce qu'il n'est pas.

« Ceux qui se laissent induire, par la respectabilité croissante de la culture de masse, à prendre une chanson populaire pour une oeuvre d'art moderne parce qu'une clarinette y fait des couacs, et qui croient qu'un triple accord mêlé de *dirty notes* est atonal, ont déjà capitulé devant la barbarie.»<sup>15</sup>

La conséquence de l'élévation de la culture de masse au niveau de l'art sérieux résulte nécessairement dans un analphabétisme ou encore une régression de la connaissance technique.

---

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 127

<sup>15</sup> *Ibid.* p. 128-129

Cette analyse psychologique du fidèle du jazz se fonde sur la psychanalyse freudienne qui affirme que « le caractère sadomasochiste se révolte contre la figure paternelle tout en l'admirant secrètement, en cherchant à l'égaliser et en jouissant de la subordination détestée. »<sup>16</sup>

Le caractère sadomasochiste du fidèle du jazz est constitué de trois éléments. Ces trois éléments sont la révolte, la subordination, et l'adéquation entre la révolte et la subordination. Ce caractère sadomasochiste est fondamental à la nature idéologique du jazz. Le jazz représente pour le fidèle du jazz une révolte contre la commercialisation de la culture. Le fidèle du jazz perçoit une opposition entre les biens culturels qui sont le résultat de la commercialisation de la culture ainsi que les morceaux de jazz qu'il interprète comme des oeuvres d'art. La présence d'improvisation qui est le véhicule par lequel les musiciens peuvent exprimer leurs états d'âmes et subjectivités librement permet aux fidèles du jazz de faire une telle interprétation de la nature des morceaux du jazz. Le second élément du caractère sadomasochiste du fidèle du jazz est la subordination. Cette interprétation du fidèle du jazz est fausse conscience. Le jazz est un bien culturel et est ainsi la manifestation de la commercialisation de la culture. Le jazz est soumis aux lois du marché malgré la fausse conscience du fidèle du jazz à cet égard. La fausse conscience de l'adéquation entre la révolte et la subordination du fidèle du jazz est le troisième et dernier élément du caractère sadomasochiste. Ce que le fidèle du jazz croit être une révolte est en réalité une subordination. La fausse conscience du fidèle du jazz de cette adéquation entre la révolte et la subordination révèle la nature idéologique de ce dernier ainsi que du jazz.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*

Adorno revient sur le thème du sadomasochisme inspiré par la psychanalyse introduit dans son article "On Jazz". Aux sadomasochismes s'ajoute le symbolisme de la castration des fidèles du jazz. Ces fidèles impuissants face à l'industrie culturelle et le marché des biens culturels se résignent dans la culture du jazz, qui croient à tort être exclu de cette industrie.

Adorno reprend une idée introduite dans *La dialectique de la raison* écrite de concert avec Horkheimer, l'idée de l'art en tant que successeur de la magie. L'art est maintenu en vue à condition qu'il n'ait pour seule fonction le divertissement sans avoir aucune influence pertinente dans la vraie vie. Il dresse un parallèle ici avec la tolérance de l'image de l'artiste, perçu souvent comme un homosexuel, introverti et égocentrique. Alors que l'individu qui partage ces caractéristiques dans la vraie vie est ostracisé et ridiculisé. Adorno conclut « L'art n'est maintenu en vie qu'à condition de renoncer au droit à la différence et de se subordonner à la toute-puissance du profane, porteur finalement de l'interdit. »<sup>17</sup>

### ***Réponse à une critique de « mode intemporelle » (1955)***

Dans sa réponse à une critique de l'article « Jazz : mode intemporelle », Adorno revient sur quelques thèmes afin de se défendre contre une critique virulente formulée à son endroit. Le premier étant la distinction entre le jazz authentique et le jazz commercial, ce qu'il réfute. Le deuxième thème abordé est la limite technique. Finalement, il revient sur le thème du mythe de l'héritage afro-américain afin de se défendre contre l'accusation de racisme.

---

<sup>17</sup> *Ibid*, p. 134

Il n'y a pas de bonne mauvaise musique, une distinction entre le jazz "authentique" et le jazz "commercial" est pour lui vide de sens. De plus, même les compositions du jazz dit "authentique" partagent la démarche rythmique des chansons à succès. Cette critique d'Adorno s'inscrit dans sa critique de la distinction entre l'art noble, autonome et l'art léger, commercial. La culture de masse ne peut s'élever au niveau de l'art noble étant donné sa limite technique. À cet effet, on ne peut, comme le font les défenseurs du jazz, dissocier le jazz "authentique" de la chanson populaire. Peu importe le degré ou l'absence d'authenticité, "le rythme de base l'emporte en dernière instance."<sup>18</sup> La structure de la démarche musicale est identique entre le jazz "authentique" et le jazz "commercial", la différence n'est que de surface.

La rigidité du schéma aux mesures régulières des compositions du jazz ne permet aucunement aux rythmes compliqués qui font leurs apparitions dans les compositions de modifier ces dernières. Ce qui signifie pour Adorno que les rythmes compliqués occupent une fonction purement ornementale, signe indéniable de la limite technique. Adorno explicite la nature de cette fonction par cette citation :

« Nulle part, les dissonances et des effets tels les *dirty notes* n'ont en lui une fonction constitutive pour l'harmonie, mais ce sont toujours des stimulants plaqués sur une harmonie traditionnelle. »<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> *Ibid*, p. 294

<sup>19</sup> *Ibid*, p. 295

Adorno revient sur la fonction ornementale de la revendication de l'héritage afro-américain afin de se défendre contre l'accusation de racisme. Il se défend de l'accusation de racisme à son endroit par la suggestion que les fidèles du jazz l'utilisation de l'héritage afro-américain à des fins commerciales fait d'eux des clowns. En effet, Adorno affirme « n'est-ce pas offenser les Noirs que de mobiliser en eux le passé de leur existence d'esclaves, afin de les rendre aptes au servage? »<sup>20</sup>

### ***Les problèmes de la critique***

Nous avons introduit en début d'exposition le problème principal de la critique du jazz qui est la connaissance germano-centrique du jazz que possède Adorno. Le jazz de la république de Weimar est à l'origine des premières impressions du jazz d'Adorno. On ne peut négliger l'importance de cette musique pour la critique adornienne du jazz puisque ses impressions initiales ont façonné sa critique. Une connaissance de cette musique et du contexte dans lequel elle vient au jour, illustre l'importance de cette musique pour la formation des premières impressions et l'évolution de sa critique du jazz. Elle explique, en outre, l'écart qui existe entre l'emploi terminologique du jazz d'Adorno et ce qui est communément accepté comme le jazz.

Le caractère distinctif du jazz de la république de Weimar s'explique par trois facteurs. Le caractère hermétique de la culture allemande de la république de Weimar. L'introduction limitée et tardive du jazz américain dans la culture populaire allemande de la république de Weimar. Ainsi que l'importance des compositions de la musique populaire allemande pour le jazz de la république de Weimar.

---

<sup>20</sup> *Ibid*, p. 297

Le caractère hermétique de la culture allemande de la république de Weimar illustre le fossé qui sépare le jazz allemand du jazz présent en Europe et aux États-Unis. Très peu de musiciens américains ont visité l'Allemagne comme ils l'ont fait en Angleterre et en France. L'influence de la présence de musiciens américains en Europe a grandement influencé la formation de musiciens jazz européens. De ce fait, les vagues du jazz présentes en Angleterre et en France avaient une saveur américaine qui n'était tout simplement pas présente en Allemagne.

Connexe à l'absence de musiciens américains en Allemagne est l'introduction tardive, comparativement à l'Angleterre et la France, des disques de phonographes. L'introduction ainsi que de la distribution de phonographes ont permis la croissance en popularité de la musique jazz, ainsi que l'influence du jazz américain aux mêmes titres que l'influence des musiciens américains qui ont séjourné en Angleterre et en France. En contrepartie, l'absence de phonographes ainsi que leur introduction tardive ont sévèrement limité l'influence du jazz allemand.

Ces deux situations sont le résultat du caractère hermétique de la société et plus spécifiquement de la culture allemande de la république de Weimar. Cet hermétisme de la vague du jazz allemand était un fait reconnu par les commentateurs et artisans de cette vague. Évidemment, des considérations géopolitiques ainsi que la Première Guerre mondiale expliquent le caractère hermétique et isolé de l'Allemagne ayant des conséquences importantes sur l'ensemble de la société allemande, notamment en ce qui a trait à la culture.

Si l'hermétisme de la culture allemande explique l'absence de l'influence du jazz américain et européen, elle explique tout autant l'origine presque exclusivement allemande de la vague du jazz. À l'origine de la vague du jazz allemand est l'interprétation légèrement modifiée par des

procédés musicaux telle la syncope de compositions de courant musical déjà présent en Allemagne. Ces courants étant essentiellement la musique populaire allemande et les orchestres de salon (salon music) viennois. L'influence des orchestres de salons viennois pour le développement de la vague de jazz allemande s'explique par quelques facteurs. L'improvisation était un élément important de cette tradition musicale, ce qu'elle partage avec le jazz, évidemment. De plus, l'introduction de cette tradition dans le marché populaire de la musique ne nécessitait que quelques modifications superficielles. De plus, aux yeux du public allemand, le musicien jazz typique était d'origine slave ou hongroise puisque les grands noms du jazz allemand étaient presque tous à l'origine des figures importantes de cette tradition des orchestres de salon.

Finalelement, l'introduction du jazz américain dans la culture populaire allemande de la république de Weimar était restreinte et sélective. Ce n'est qu'en 1926-1927 que les enregistrements de la musique de danse américaine, présentés comme du jazz américain, furent introduits en masse en Allemagne. La musique américaine était présente en Allemagne malgré sa distribution sélective et tardive. À l'exception de quelques rares enregistrements, les classiques du jazz afros Américains n'étaient pas disponibles en Allemagne de la république de Weimar. Les enregistrements de musiciens jazz afros Américains communément reconnus sous le nom de "race records". Les publicitaires allemands présentaient cette musique au caractère rythmé et syncopé en tant que musique jazz. Si le jazz américain n'était pas présent en Allemagne, la musique de danse l'était en plus d'être présentée comme de la musique jazz américaine, ce qu'elle n'était pas. L'introduction tardive de la musique jazz américain a cimenté la perception erronée de la musique de danse américaine en tant que représentation

réelle de la musique jazz américain avant l'introduction de cette dernière. La musique de Duke Ellington et Louis Armstrong, figures emblématiques du jazz américain, n'ont été introduit que tardivement vers 1930 lors du déclin du jazz allemand.

Le deuxième problème important de la critique est le maintien des premières impressions du jazz d'Adorno malgré l'évolution du jazz à travers les années. La particularité du jazz allemand et les nombreuses similarités qu'il partage avec la musique populaire. Les chansons à succès et les orchestres de salon viennois sont à l'origine du jazz allemand. Ce dernier n'étant constitué que de compositions créées par l'application de quelques légères modifications aux compositions déjà existantes. À cet effet, il est légitime pour Adorno d'aborder le jazz par le point de vue de la musique populaire. L'importance des courants musicaux existant pour le développement du jazz allemand a eu pour conséquences d'atrophier le développement des compositions du jazz allemand, contrairement aux vagues américaines et européennes.

Cette particularité de la vague allemande du jazz est justement ce qui la distingue significativement des vagues américaines et européennes. Adorno ne fait malheureusement pas grands cas de cette distinction. La prétendue proximité du jazz et de la musique populaire est la pierre angulaire de la critique d'Adorno concernant le jazz. Si cette critique s'avère légitime pour la vague allemande du jazz, elle ne l'est pas du tout pour les vagues américaines et européennes. Les courants musicaux populaires ont propulsé le jazz allemand à l'avant-plan, ce qui n'est pas du tout le cas pour les vagues américaines et européennes. Certes, si ces vagues ont connu un succès important ce n'est guère en raison de leurs relations avec la musique populaire.

Adorno reconnaît la dualité des vagues de jazz. Il cadre cette dualité par ce qu'il appelle le *hot jazz*. C'est-à-dire les compositions et représentations plus sophistiquées et complexes de ce courant musical. Contrairement aux compositions et représentations simples et standardisées qu'il associe à la musique populaire, ce qu'il appelle le "jazz". Il reconnaît la multiplicité des compositions du jazz, mais la juge limitée en raison de ses premières impressions du jazz provenant exclusivement de la vague allemande. Encore une fois, cette critique est juste lorsqu'il est question du jazz allemand, mais encore si non pas du tout, pour ce qui est des vagues américaines et européennes.

La perspective germano-centrique du jazz d'Adorno est problématique à ce niveau. Malgré les nombreuses années qui s'écoulent entre les divers écrits d'Adorno sur le jazz, il conserve presque exclusivement ses premières impressions du jazz allemand qu'il étend au jazz dans son ensemble. Malheureusement, ses impressions ne cadrent tout simplement pas avec le jazz dans son ensemble. S'il existe bel et bien une dualité au jazz, un courant plus populaire, un autre plus sophistiqué, l'importance de ces deux courants diffère d'une vague à l'autre. L'importance du courant populaire pour le jazz allemand est ce qui distingue cette vague des vagues américaines et européennes. L'obstination d'Adorno de maintenir ses impressions germano-centriques du jazz à travers les années et essais publiés laisse présager une certaine ignorance des différentes vagues ainsi que le développement historique du jazz. Ce problème, une connaissance partielle du jazz, est pour plusieurs une manifestation de l'élitisme d'Adorno.

Finalement, Adorno n'est certainement pas raciste. Par contre, sa critique de l'héritage afro-américain du jazz est fort problématique. La position d'Adorno concernant la question de

l'héritage afro-américain du jazz est la plus controversée de sa critique. Sa thèse suggère que l'héritage afro-américain du jazz n'est qu'un ornement qui contribue à la marchandisation du jazz. Alors que l'héritage afro-américain est perçu à quasi-unanimité par les fidèles et historiens du jazz comme l'essence même de cette musique. Cette essence étant un sceau de légitimité à ce courant musical. Cette prise de position controversée a donné lieu à des accusations de racisme à son égard. Si cette accusation me semble injustifiable, la position d'Adorno ainsi que les articles qui l'expriment peuvent porter à confusion. C'est ainsi que nous ne pouvons nier la part de responsabilité d'Adorno pour la genèse de cette controverse. Nous avons l'intention d'éclaircir la position d'Adorno afin d'alléger la controverse et de remettre en perspective sa thèse afin d'élucider la nature erronée des accusations de racismes à son endroit. S'en suivra une perspective plus lucide de la position controversée d'Adorno en ce qui a trait à l'héritage afro-américain.

L'héritage afro-américain du jazz n'est pas l'essence du jazz, mais rien de plus qu'un ornement qui permet la marchandisation de cette musique par les publicitaires. Deux éléments expliquent cette thèse. Le premier élément est la connaissance germano-centrique du jazz d'Adorno. Nous avons explicité l'importance de ses premières impressions germano-centrique du jazz d'Adorno pour l'élaboration de sa critique. Si ce courant allemand du jazz est inspiré par le jazz américain et européen, celui-ci est plus près de la musique de salon ainsi que de la musique des gitans. Cette connaissance germano-centrique est problématique à ce niveau.

L'héritage germano-centrique du jazz est un fait historique indéniable. Adorno suggère par contre que cette origine est douteuse comme le suggère ce passage de son article « On Jazz » : « The extent to which jazz has anything at all to do with genuine black music is highly questionable; the fact that it is frequently performed by blacks and that the public clamors for

*black jazz* as a sort of brand-name doesn't say much about it, even if folkloric research should confirm the African origin of many of its practices. »<sup>21</sup> Adorno ne nie pas l'origine africaine du jazz, quoiqu'il en doute évidemment. Ce qu'il nie, par contre, est le lien entre l'origine africaine du jazz et le jazz actuel. Ce qui est vrai si l'on considère le cas du jazz allemand, mais faux pour le jazz américain. L'héritage afro-américain était employé par les publicitaires allemands comme pur ornement à des fins de commercialisation du jazz.

Le deuxième élément auquel Adorno réfère, le *Black jazz*. Ce dernier élément permet de récupérer en partie cette thèse d'Adorno. Nous ne pouvons douter de l'origine africaine du jazz qui a inspiré les vagues européennes et allemandes. Or origine ne signifie pas nécessairement héritage. Adorno insiste sur cette nuance avec le développement de la consommation de biens culturels de pair avec la hausse en popularité du jazz. SI les musiciens du jazz ont été inspirés par l'origine africaine du jazz, ce dernier a été récupéré par les publicitaires qui ont reconnu dans cette situation une opportunité d'affaires. C'est à cette situation auquel réfère Adorno par le terme *black jazz*. La présence de musiciens afro-américains occupait une fonction ornementale qui accordait à la nouvelle musique jazz une certaine légitimité permettant la commercialisation du jazz. Si cet état de fait est vrai pour l'ensemble de l'histoire du jazz allemand, elle s'avère une interprétation justifiée de l'évolution du jazz américain et européen. La montée en popularité du jazz a modifié les liens qu'entretient le jazz avec la culture africaine. Si cette dernière est à l'origine du jazz, elle ne

---

<sup>21</sup> Adorno, Theodor et Richard Leppert (dir.). *Essays on Music*. Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 2002

garantit pas le respect de cet héritage par les courants du jazz subséquent qu'elle a inspiré. Ce qu'Adorno affirme clairement ainsi : « Je m'efforce plutôt avec mes forces réduites de défendre les Noirs contre l'humiliation qu'ils subissent lorsqu'on abuse de leur expressivité pour faire d'eux des clowns. »<sup>22</sup> La fonction ornementale de l'origine africaine du jazz fait d'eux des clowns.

Cette thèse d'Adorno est controversée et maladroite. La connaissance germano-centrique du jazz d'Adorno est un problème récurrent et central à la critique adornienne du jazz. Au mieux, elle suggère une connaissance insuffisante du jazz, au pire, elle laisse présager un air de racisme. L'accusation de racisme envers Adorno est fautive. Adorno adresse directement cette accusation à la fin de sa « réponse à une critique de mode intemporelle » par la phrase suivante : « Je n'ai aucun préjugé contre les Noirs, sauf que rien, sinon leur couleur, ne les distingue des Blancs. »<sup>23</sup> Il s'avère néanmoins, difficile de contredire la connaissance insuffisante et germano-centrique sur laquelle se base Adorno pour formuler sa critique ouvrant la porte à une interprétation erronée de cette dernière.

---

<sup>22</sup> Adorno, Theodor W. *Prismes : critique de la culture et société*. Paris, Payot, 2003. P. 297

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 297

## **L'inutilité de l'art : autonomie, *Kulturindustrie*, *Aufklärung***

L'idéologie, ce qu'Adorno considère comme le tournant négatif de la philosophie des lumières, emprisonne la raison par son instrumentalisation. Les conséquences de l'idéologie sont nombreuses, mais ne sont pas pour le moins insurmontables. La redéfinition de la raison imposée suite à l'abandon unilatéral du mythe suivant *l'Aufklärung* nie la caractéristique mimétique de la connaissance ce qui a pour effet de déstabiliser la dialectique de la raison. En résulte non seulement un véritable culte du progrès, mais aussi des systèmes totalitaires et techniques de production, au détriment du sens, mais au profit de l'efficacité.

L'instrumentalisation de la raison ainsi que la déstabilisation de sa dialectique ont appauvri la raison au point tel que seule une forme de l'art qui pourrait mettre à profit la mimésis pourrait la sauver et ainsi rétablir l'équilibre de la dialectique. Sans être nécessairement conscients de la position philosophique d'Adorno, les fidèles du jazz perçoivent cette musique comme une forme de résistance à l'idéologie; pour ces fidèles, le jazz est résistance. Ces derniers considèrent l'improvisation en tant que caractéristique principale du jazz. Ses improvisations seraient le véhicule permettant l'expression d'une force subjective libre qui ne serait pas soumise à l'idéologie. En tant qu'expression de forces subjectives, il serait la victoire du particulier auprès du général. Force est de constater, suite à l'analyse du jazz d'Adorno, que ces affirmations sont fausses. La standardisation du contenu des compositions ne laisse guère place à l'improvisation et lorsqu'il y a improvisation, cette dernière est prisonnière du contenu et des formes assimilées de la production industrielle. L'analyse d'Adorno révèle l'absence de sens des compositions du jazz principalement par la standardisation du contenu. Cette dernière révèle un deuxième aspect plus significatif. Les compositions vides de sens deviennent un

véhicule où s'exprime l'idéologie dominante. La violence de la critique d'Adorno s'explique par cette trahison par le jazz du rôle que doit jouer l'art face à l'idéologie comme l'explique Jimenez : « les œuvres d'art acquièrent leur grandeur uniquement dans le fait qu'elles font parler ce que cache l'idéologie »<sup>24</sup>. L'incapacité des fidèles à reconnaître la soumission du jazz à l'idéologie dominante est d'autant plus problématique pour Adorno.

Si le jazz n'est pas le produit de l'industrie culturelle, il manifeste ses mécanismes. L'industrie culturelle signifie l'abaissement de l'art au niveau de la culture, voire de la barbarie, que serait son contraire? La caractéristique déterminante de l'art est, selon Adorno, son autonomie, à quoi renonce le jazz par ses compositions aux contenus standardisés et vides de sens qui s'assimilent à des formes de productions industrielles. Jimenez résume clairement la position d'Adorno avec ces phrases :

« Le jazz est selon lui 'fausse liquidation de l'art', moins peut-être du fait de son 'adaptation' qu'à cause de sa non-conformité à ce qu'Adorno pense être la caractéristique fondamentale de l'art, c'est-à-dire son inutilité. Or le jazz est utile; Adorno l'interprète comme un réconfort et une consolation de ceux qui ne peuvent autrement exprimer leur souffrance. »<sup>25</sup>

Le contraire du *Kulturindustrie* est l'autonomie ou l'inutilité. Afin de mieux saisir l'importance des essais sur le jazz d'Adorno il est nécessaire d'élucider ce qu'est au juste l'industrie culturelle pour ensuite l'opposer à l'autonomie ou l'inutilité de l'art. Ces deux piliers de la théorie esthétique d'Adorno explicitent la nature emblématique du jazz par son

---

<sup>24</sup> Jimenez, Marc. *Adorno : art, idéologie et théorie de l'art*. Union Gébérales d'Éditions : Paris, 1973, p. 139

<sup>25</sup> *Ibid*, p. 134

vide de sens et son inutilité, mais plus significativement l'importance des essais sur le jazz d'Adorno pour la compréhension de sa théorie esthétique.

Nous aborderons en premier lieu la *Kulturindustrie* en proposant une définition claire du terme, et ce, en soulignant les concepts qui lui sont connexes. Nous éluciderons ensuite son rapport à l'idéologie. Suivra l'explicitation du concept d'*Entkunstung* de l'art. Nous enchaînerons par la suite en abordant le concept d'autonomie de l'art intimement lié à son inutilité. En réponse à la critique du jazz d'Adorno qui vise principalement son contenu et l'organisation de celui-ci, nous aborderons ces termes de front afin d'approfondir la notion d'autonomie d'une œuvre d'art objective. Nous aborderons ensuite la fonction paradoxale de l'art. En guise de conclusion nous expliciterons la nature mimétique de l'art en tant qu'expression de la vérité.

### ***Kulturindustrie : l'entkunstung de l'art***

*Kulturindustrie*; industrie culturelle est le terme utilisé pour la première fois par Adorno et Horkheimer dans le livre *La dialectique de la raison (Dialektik der Aufklärung)*. Dans une conférence présentée dans le cadre de la Conférence pour l'université radiophonique internationale, Adorno explique que lui et Horkheimer ont hésité entre ce dernier et le terme plus populaire de « culture de masse ». Ils ont finalement opté pour l'industrie culturelle « afin d'exclure de prime abord l'interprétation qui plait aux avocats de la chose; ceux-ci prétendent en effet qu'il s'agit de quelque chose comme une culture jaillissant spontanément des masses

mêmes, en somme de la forme actuelle de l'art populaire. »<sup>26</sup> Ils optent pour l'industrie culturelle puisque l'expression renvoie à l'industrialisation et au mode de production qui pour cette dernière n'est que « l'assimilation à des formes industrielles d'organisation. »<sup>27</sup> Cette culture est de part en part usinée et n'est aucunement « jaillissante spontanément des masses mêmes. »<sup>28</sup>

Ce qui en résulte se manifeste particulièrement dans le cas du jazz, c'est-à-dire un contenu standardisé. La standardisation du contenu s'explique principalement par ce qu'Adorno appelle la technique quoique ce terme adopte une signification particulière pour l'industrie culturelle contrairement à sa signification relative à l'art. À propos de la technique, Adorno affirme ce qui suit :

« Celui-ci se rapporte à l'organisation immanente de la chose, à sa logique interne. Au contraire, la technique de l'industrie culturelle, technique de distribution et de reproduction mécanisée, reste pour cela toujours en même temps extérieurs à son objet. »<sup>29</sup>

Cette technique est extérieure à son objet puisque la technique en tant qu'organisation immanente de la chose de l'industrie culturelle s'assimile à des formes industrielles d'organisation, ce qui pour effet la standardisation du contenu. Le terme *Kulturindustrie* renvoie à la fois à l'industrialisation, mais aussi à une assimilation de sa technique. Il est donc

---

<sup>26</sup> Adorno, Theodor W. « L'industrie culturelle » transcription par Deville, T. [http://www.le-terrier.net/adorno/02industrie\\_culturelle.pdf](http://www.le-terrier.net/adorno/02industrie_culturelle.pdf), (consulté le 01 février 2012), p.2

<sup>27</sup> *Ibid*

<sup>28</sup> *Ibid*

<sup>29</sup> *Ibid*

plus raisonnable de parler de bien culturel en ce qui concerne l'offre du jazz et de l'industrie culturelle contrairement à l'œuvre d'art. Le bien culturel est le résultat d'une production industrielle qui a pour but unique la production de marchandise. Nous avons élucidé cette nature ainsi que la conformité qu'entretient le jazz avec cette forme et nécessairement la non-conformité à la caractéristique art de l'art, son autonomie.

La relation de l'idéologie à l'industrie culturelle est clairement expliquée par ce passage de la conférence d'Adorno; « Par la vertu de l'idéologie de l'industrie culturelle, le conformisme se substitue à l'autonomie et à la conscience. »<sup>30</sup> Le contenu des compositions du jazz est standardisé puisqu'il est produit par une technique assimilée de l'industrialisation. Cette standardisation est gage de conformisme, bien évidemment, mais plus significativement elle devient par le fait même le véhicule de l'idéologie dominante. Jimenez explique la critique de Wagner que propose Adorno qui vaut aussi pour le jazz ainsi : « la technique de composition elle-même ne fait qu'une avec l'idéologie sociale à laquelle appartient le compositeur. »<sup>31</sup> Le jazz ne fait preuve d'aucune autonomie dans la mesure où il dépend de l'idéologie au niveau de la technique qu'il emploie pour l'organisation du contenu, c'est-à-dire la composition, ce qui en résulte est un contenu standardisé et conformiste qui n'exprime que ce qu'il ne peut qu'exprimer; l'idéologie dominante.

---

<sup>30</sup> *Ibid*, p.4

<sup>31</sup> Jimenez, Marc. *Adorno : Art, idéologie et théorie de l'art*. Union Générales d'Éditions : Paris, 1973, p.221

Ce conformisme du jazz provoqué par l'idéologie dominante est en réalité une soumission à cette dernière. Cette soumission se veut une intégration à un système sclérosé. Cette intégration mutile par voie de conformisme le jazz qui renonce à son autonomie, à son inutilité. Il incombe à la société et son idéologie d' « assigner à l'art sa place dans la société »<sup>32</sup>, par sa soumission, le jazz et l'industrie culturelle s'enferment « dans une sphère particulière étroitement liée au système idéologique. »<sup>33</sup> Par l'industrie culturelle, le jazz acquiert une utilité, une fonction sociale qui trahit son autonomie, il accepte son intégration sans lutte. Cette fonction s'explique par la nature de bien culturel du jazz qui n'est plus qu'une marchandise, résultat de la production industrielle voué à l'exploitation commerciale. Cette chosification est au cœur de la critique d'Adorno pour qui l'idéologie au sens strict est le suivant « on provoque l'illusion que ce qui est chosifié et médiatisé est un refuge d'immédiateté et de vie. »<sup>34</sup> Les fidèles du jazz consomment les biens culturels qui ne sont que des compositions chosifiées qui représentent pour ses adeptes un refuge, une pseudorésolution de la fausseté de sa vie et de la société dans son ensemble. Adorno associe ce comportement psychologique au sadomasochisme. Le jazz demeure emblématique de la situation à laquelle est confronté l'art au XXe siècle, selon Adorno. La soumission du jazz aux motivations purement économiques signifie la perte du caractère artistique de l'art ce qu'Adorno appelle l'*Entkünstung* de l'art. Elle est la perte de son autonomie, de son inutilité, son abaissement au niveau de la culture, de la barbarie. Ainsi, l'*Entkünstung*, terme inventé par Adorno, est indissociable du concept *Kulturindustrie* puisqu'il explicite les conséquences de cette dernière pour l'art. C'est-à-dire la perte de sa caractéristique artistique qui est l'autonomie.

---

<sup>32</sup> *Ibid*, p. 104

<sup>33</sup> *Ibid*, p. 96-97

<sup>34</sup> Adorno, Theodor W. « L'industrie culturelle » transcription par Deville, T. [http://www.letterrier.net/adorno/02industrie\\_culturelle.pdf](http://www.letterrier.net/adorno/02industrie_culturelle.pdf), (consulté le 01 février 2012), p.2

### *Autonomie : l'inutilité autarcique de l'art*

L'autonomie est le caractère artistique principal et déterminant de l'art. Son essence se définit principalement par ce qu'Adorno appelle son autonomie. Définir l'autonomie de l'art, c'est expliquer comment cette dernière se définit principalement par une inutilité autarcique, par l'influence qu'elle exerce sur l'organisation de l'œuvre d'art ainsi que la fonction paradoxale qu'elle confère à cette dernière.

L'illusion du fétichisme de la marchandise qui s'opère dans le jazz et dans l'ensemble de l'industrie culturelle qui suggère que le jazz, en tant qu'art, échapperait à ce phénomène est en fait une croyance fautive en le caractère pseudoautonome du jazz. Cette illusion cherche à occulter l'influence du fétichisme de la marchandise sur le jazz sous prétexte que celui-ci existe dans une sphère autonome qui n'est pas confrontée à ce phénomène par sa nature particulière en tant qu'art. Le jazz jouirait donc d'une autonomie, une sorte de nature originelle indomptée par le capitalisme, ses mécanismes de domination telle l'idéologie ainsi que le fétichisme de la marchandise. Or nous avons souligné la fausseté de ces propositions. Le jazz est tout le contraire d'autonome puisque non seulement n'est-il pas à l'abri du fétichisme de la marchandise, mais la valeur d'usage du jazz, son contenu, est vide de sens. Le contenu du jazz est vide de sens puisqu'il est standardisé, résultant de l'assimilation à des formes de productions industrielles qui dénaturent l'essence même de l'art, l'autonomie. Le jazz n'est rien de plus que le véhicule de l'idéologie dominante. Par son « assimilation à des formes industrielles d'organisation » devenant ainsi le véhicule de l'*Aufklärung* le jazz

renonce à son autonomie, à son inutilité.<sup>35</sup> Le jazz en tant que véhicule de l'idéologie dominante acquiert une fonction sociale, est soumis à la société qui cherche à tout prix à

« Assigner à l'art sa place dans la société, à viser une réconciliation avec le monde, faussée à l'origine l'intention plus ou moins manifeste de couper l'activité artistique de la réalité empirique en l'enfermant dans une sphère particulière étroitement liée au système idéologique. »<sup>36</sup>

Si la fonction sociale ou le rôle social de l'art était le contraire de son autonomie alors cette dernière doit être l'absence de fonction sociale, l'absence d'un rôle sociale, c'est-à-dire l'inutilité. Cette dernière s'explique bien évidemment par une absence de fonction sociale, mais plus précisément par une inutilité autarcique. Autarcique puisque non seulement n'a-t-elle aucune fonction sociale, mais sa technique est conforme à sa logique interne et n'assimile aucune forme de production ou technique qui lui seraient extérieurs, qui la dénatureraient. Semblable aux cyniques, l'art existe à l'extérieur de la société, en marge, en parallèle. Tout comme ces derniers, elle est le produit de la société dans laquelle elle habite, mais n'y participe point si ce n'est que dans sa marge, à l'extérieur de son système totalitaire. Cette non-participation n'est pas un refus de participer, elle n'a tout simplement pas besoin d'y participer, les cyniques parvenaient à subvenir à leurs besoins sans l'aide de la société et donc n'avait pas à y participer (même s'ils le faisaient indirectement). L'art est autarcique, sa technique ne doit qu'être conforme à sa logique interne contrairement au jazz qui est conforme à la logique externe qui lui est imposée par l'idéologie dominante. L'assimilation à des formes de production industrielle qui lui sont extérieure dénature le jazz qui est alors non-conforme à

---

<sup>35</sup> Adorno, Theodor W. « L'industrie culturelle » transcription par Deville, T. [http://www.le-terrier.net/adorno/02industrie\\_culturelle.pdf](http://www.le-terrier.net/adorno/02industrie_culturelle.pdf), (consulté le 01 février 2012), p.2

<sup>36</sup> Jimenez, Marc. *Adorno : art, idéologie et théorie de l'art*. Union Générales d'Éditions : Paris, 1973, p.104

son caractère artistique qu'est l'autonomie. Par l'adoption d'une technique qui est extérieure à sa logique interne assimilée aux formes de production industrielle, elle acquiert une fonction sociale qui est le véhicule de l'idéologie. Ce véhicule est ce qu'Adorno finira par appeler la « kulturindustrie ». Ce qu'Adorno définit ainsi :

« Dans l'industrie culturelle [...] la démystification, l'Aufklärung, les lumières, à savoir la domination technique progressive, se muent en tromperie des masses, c'est-à-dire en moyen de garroter la conscience. Elle empêche la formation d'individus autonomes, indépendants, capables de juger et de se décider consciemment. »<sup>37</sup>

Comment expliquer la technique, c'est-à-dire la logique interne de l'œuvre? Il faut d'abord comprendre que l'art est connaissance, selon Adorno. Il est, comme l'explique Jimenez, la « transcription inconsciente de l'histoire. »<sup>38</sup> Notons que même si l'art est connaissance, le fossé qui sépare l'art de la société est maintenu par la nature inconsciente de la connaissance que propose l'art. Jimenez explicite le rapport entre la forme, le contenu, le matériau et le sujet qui élucidera cette nature épistémologique de l'art tel que la conçoit Adorno; la « forme a pour conséquence d'éclairer le rapport entre le contenu, le matériau et le sujet. »<sup>39</sup> Le contenu est essentiellement ce qui se passe dans la musique, les notes, les accords, harmonies, thèmes, motifs ou situations changeantes. Alors que le matériau est tous les sons qui sont à la disposition du compositeur. Finalement, la forme détermine aussi le rapport qu'entretient le sujet avec l'œuvre, sa logique interne, sa forme et le matériau. Pour ce qui est du jazz, les formes qu'il assimile des forces de production industrielle déterminent la logique interne des

---

<sup>37</sup> Adorno, Theodor W. « L'industrie culturelle » transcription par Deville, T. [http://www.le-terrier.net/adorno/02industrie\\_culturelle.pdf](http://www.le-terrier.net/adorno/02industrie_culturelle.pdf), (consulté le 01 février 2012), p.4

<sup>38</sup> Jimenez, Marc. *Adorno : art, idéologie et théorie de l'art*. Union Générales d'Éditions : Paris, 1973, p. 174

<sup>39</sup> *Ibid*, p. 204

rapports entre le contenu, le matériau et le sujet (par son interprétation). Lorsque l'on affirme que le jazz ne peut qu'être le véhicule, ne peut qu'exprimer l'*Aufklärung* l'on fait référence à la dynamique de sa logique interne. Cette logique étant une logique de domination, de standardisation, de mutilation et d'intégration de la multiplicité des qualités dans un système totalitaire et sclérosé. Sa logique est l'*Auklärung*.

Malgré l'autarcie dont se réclamaient les cyniques, n'en demeure pas moins qu'ils participaient, ne serait-ce qu'en marge, à la société dont ils prétendaient s'exclure. Or cette proximité des cyniques et de l'art à la société n'est pas pour autant un affaiblissement de cette autonomie autarcique. De par la position marginale de l'art auprès de la société elle ne peut faire fi de l'influence de cette dernière. Ce qui explique qu'elle est connaissance inconsciente de l'histoire, mais aussi l'expression du refoulé. Cependant, une œuvre d'art authentique n'assimile aucune forme qui lui serait extérieure comme le fait le jazz. Si le matériau mis à la disposition du compositeur a une histoire, un contexte social dans lequel il a vu le jour et parmi lequel il existe ce qu'Adorno appelle le contenu social sédimenté, la logique de l'organisation de l'œuvre, elle demeure interne et ne lui est pas extérieure comme c'est le cas pour le jazz.

Il est important de faire la distinction entre le matériau et la technique, la logique interne de l'œuvre. L'œuvre d'art authentique est conforme à son autonomie même s'il emploie du matériau qui est social. Le contenu social du matériau est en fait l'histoire inconsciente de ce

dernier. D'où provient l'influence de la société sur l'œuvre d'art authentique et objective. En d'autres mots, il prend ce contenu sédimenté et lui confère une nouvelle signification qui est conforme à sa technique. L'intention et le sens se révèlent par la logique interne de l'œuvre. Le sens émane de celle-ci. L'œuvre d'art est conforme à son caractère artistique qu'est l'autonomie tout en ne niant point l'influence de la société qui se manifeste par le contenu social sédimenté du matériau. L'autonomie provient principalement de la logique interne de l'œuvre, ainsi que l'intention et le sens qui émane de cette dernière.

L'art en tant qu'objet autonome, inutile et autarcique est critique de la société puisqu'elle est véritable opposition, véritable résistance à la société; il refuse de se soumettre à l'ordre préétabli. Il refuse de se soumettre au système totalitaire de l'idéologie, il ne renonce pas au rôle que lui impose l'idéologie dominante, il nie complètement l'autorité de cette dernière de lui conférer un rôle. Or, cette autonomie définie par une inutilité autarcique impose à l'art, paradoxalement, une fonction sociale. Cette fonction est agent de transformation. Jimenez explique la distinction des fonctions du jazz et de l'art ainsi : « l'art doit être considéré comme un agent de la transformation sociale, non comme une sorte de miroir dans lequel se réfléchiraient les ferments de la décomposition sociale. »<sup>40</sup> Or qu'est-ce que le jazz en tant que véhicule de l'idéologie dominante si ce n'est que le miroir qui réfléchit la décomposition sociale?

---

<sup>40</sup> *Ibid*, p. 176

La nature paradoxale de la fonction sociale de l'art s'explique principalement par la nature autonome, inutile et autarcique de l'art. L'essence même de l'art suggère que l'art en tant qu'art ne peut avoir de fonction, l'art est absence de fonction, d'utilité. Il n'existe que pour soi, il est autarcique. Comment expliquer alors la nature de cette véritable fonction sociale qui semble au pire contradictoire ou du moins paradoxale? Le paradoxe se situe effectivement à ce niveau, c'est-à-dire que l'inutilité est fonction sociale. Cette proposition tautologique ne cherche pas à exprimer une platitude, mais l'essence même de l'art. Sous l'influence croissante de l'idéologie dominante qui voue un culte à la philosophie du progrès, à l'efficacité, au système totalitaire, tout doit avoir une fonction, un rôle à jouer tout doit être dénaturé et mutilé au point de s'intégrer au système totalitaire de l'idéologie. Dans un système utilitaire, tout est condamné à l'utilité. Or dans un tel système totalitaire de domination, ce qui se dresse comme le contraire de l'utilité, l'inutilité, devient résistance. Ce paradoxe peut être perçu de prime abord comme contradictoire or lorsque cette inutilité est définie dans un contexte philosophique qui est dominé par l'idéologie, cette fonction sociale de l'inutilité de l'art acquiert toute sa signification.

Force est d'admettre que pour ce qui est de l'art et en ce qui concerne Adorno, la barre est très haute. Un critère subjectif et arbitraire de la beauté est tout simplement vide de sens pour ce dernier. De même, l'unique critère de l'expression libre d'une force subjective est problématique à de nombreux égards surtout dans un contexte de domination idéologique. C'est pourquoi l'art n'existe pas, du moins pas encore selon Adorno. Il ne peut exister d'art dans une société fausse, idéologique. L'art a pour fonction d'exprimer par son autonomie

inutile et autarcique, les vraies contradictions de la société faussent tout en montrant la voie vers une résolution véritable de ces contradictions éclairant ainsi la voie vers la « vraie vie ». En contrepartie, lorsqu'un art authentique naîtra l'art cessera d'exister au même instant puisque sa fonction paradoxale sera accomplie. La vraie vie n'a pas besoin d'agent de transformation comme l'art pour la diriger. Or dans la société fautive et idéologique dominée par le système totalitaire et idéologique qu'est l'*Aufklärung*, ce n'est plus que la raison qui a besoin d'art mais la société et la vie fautive.

Il est important de souligner que pour Adorno, l'art est porteur de vérité. L'art permet d'exprimer la connaissance, il est un véhicule par lequel s'exprime la vérité. Si Adorno déplore la perte du principe médiateur mimétique pour la connaissance, c'est justement la caractéristique mimétique de l'art qui fait de cet dernier un véhicule de la vérité. L'oeuvre d'art est artéfact. En tant qu'artéfact il est représentation. Tout comme la distinction fondamentale entre le sujet et l'objet ouvre la porte à la mimésis, l'autonomie de l'art lui permet une fonction mimétique. Cette fonction mimétique se manifeste par l'oeuvre d'art, en tant qu'artéfact. L'oeuvre d'art étant médiation entre l'esprit et l'objet, l'idée et les matériaux. Ainsi, l'art réalise par son caractère mimétique et l'autonomie de son artéfact une vérité ou encore une rationalité qui fait défaut suite à l'*Aufklärung*.

## Conclusion

Suite à cette analyse de la dialectique de la raison, de la critique du jazz ainsi que de la théorie esthétique d'Adorno, force est de constater que la critique d'élitisme dirigée à son endroit même si elle demeure valide jusqu'à un certain point ne dresse pas un portrait complet ni entièrement fidèle de la critique adornienne du jazz. Cette critique avance que la position d'Adorno concernant le jazz est le résultat d'une préférence pour une soi-disant haute culture. Une analyse plus approfondie de sa philosophie, notamment de sa théorie esthétique, révèle une profondeur quelque peu ignorée des écrits sur le jazz par Adorno. Une analyse accrue permet aussi de mettre en lumière sa théorie esthétique et, dans une plus large mesure, la dialectique de la raison et la relation entre cette dernière et la théorie esthétique. Effectivement ces trois piliers, la dialectique de la raison, le jazz et sa théorie esthétique sont reliés et se complètent mutuellement. Quoiqu'elle ne soit pas nécessaire à leur compréhension respective, l'étude de ces trois piliers permet une compréhension plus éclairée de la théorie esthétique d'Adorno, mais plus précisément de sa critique du jazz. L'étude de ces trois piliers est particulièrement utile à la compréhension des articles d'Adorno sur le jazz puisqu'elle permet d'avoir une perspective globale de la philosophie de l'auteur et le rôle que jouent ces articles pour la pensée adornienne. Cette dernière échappe à ses détracteurs qui formulent leurs critiques à partir d'une connaissance et compréhension partielle de la théorie esthétique d'Adorno.

Qui plus est, les écrits sur le jazz ne peuvent être analysés sans une compréhension voire même une analyse de sa notion de l'idéologie et de la dialectique de la raison. Sa critique du jazz s'inscrit dans une démarche philosophique qui ne se limite pas à une critique de la musique populaire, mais une critique de la société, de l'idéologie, de la raison instrumentalisée. Ce dernier représente selon lui la tendance négative de la raison au mouvement des lumières. Tout comme ce mouvement représente une émancipation de la raison par rapport à la théologie et le dogme, il représente aussi un affaiblissement de la notion de la raison. Cet appauvrissement est le résultat de l'abandon unilatéral du mythe et ainsi la perte de la caractéristique mimétique de la connaissance. Le mouvement d'*Aufklärung* a eu pour effet d'ériger le progrès, les systèmes totalitaires et l'efficacité en véritable culte créant un déséquilibre de la dialectique de la raison où la tendance rationnelle s'érige en système sclérosé provoquant de conséquences nombreuses. Le mythe est raison, et la raison est mythe.

L'une des conséquences principales de l'*Aufklärung* qui concerne notre propos est ce qu'Adorno appelle l'*Entkunstung* de l'art, ce qui signifie tout simplement la perte du caractère artistique de l'art. L'*Entkunstung* de l'art se manifeste principalement par ce qu'Adorno et Horkheimer appellent la *Kulturindustrie*. L'industrie culturelle en tant que produit de l'*Aufklärung* illustre l'*Entkunstung* par sa production industrielle de biens culturels. Un bien culturel est essentiellement une marchandise, véritable outil de domination idéologique. Il est défini non par ce qu'il est, une composition, mais bien par ce pour quoi il est utilisé, l'exploitation commerciale. La technique, logique interne, du bien culturel est le produit d'une assimilation à des formes de productions industrielles, elle-même résultant de l'*Aufklärung*.

Un bien culturel –du fait que sa nature, son essence et sa fonction lui sont extérieures – n’est aucunement autonome alors que cette autonomie est justement le caractère artistique de l’art. C’est pour cette raison que le jazz en tant qu’emblématique de l’industrie culturelle est si sévèrement critiqué par Adorno. Non par ce qu’il est un « art populaire » mais justement parce qu’il n’est pas art. Il est l’aboutissement logique de l’*Aufklärung*. Alors que l’art, ce que le jazz est censé être, ne doit pas être le véhicule par lequel l’idéologie exprime sa domination, mais bien être la neutralisation de cette domination idéologique. Le jazz, par contre, est incapable d’accomplir cette tâche puisqu’il est lui-même idéologie. Le jazz est l’*Entkunstung* de l’art.

L’autonomie à laquelle renonce le jazz en tant que bien culturel emblématique de la *kulturindustrie* est ce caractère artistique de l’art. Cette autonomie est elle-même définie par une inutilité autarcique. Le jazz en tant que bien culturel adopte une utilité qui lui est imposée par l’*Aufklärung*. Il renonce à respecter la logique interne de son œuvre afin d’adopter une logique externe par l’assimilation de formes de productions industrielles. Or l’art, selon Adorno, existe en marge de la société de par son inutilité. De plus, cette inutilité est paradoxalement sa fonction sociale dans la mesure où sa pure inutilité est une résistance à l’idéologie de ce fait même une critique virulente de cette dernière. La raison instrumentale en tant que système idéologique totalitaire et sclérosé cherche à intégrer à même son cercle fermé des entités qui pourraient à première vue lui être hostiles. C’est justement le cas du jazz. Ce style se présente comme le véhicule par lequel une force subjective pourrait s’exprimer librement et par ce fait même constituerait une critique de l’idéologie. Or c’est tout à fait le

contraire qui se produit puisqu'en tant que bien culturel il n'est aucunement le véhicule d'expression libre d'une force subjective puisqu'il ne propose que des compositions aux contenus standardisés. Cette standardisation est le résultat d'une assimilation aux forces de productions industrielles. Le jazz n'est donc aucunement un véhicule par lequel une force subjective pourrait s'exprimer librement, mais bien un véhicule par lequel l'idéologie s'exprime et ainsi accroît sa sphère d'influence pour y inclure l'art par l'*Entkunstung* de cette dernière.

Cette analyse illustre les problèmes des accusations d'élitisme à l'endroit d'Adorno pour de nombreuses raisons. Premièrement, à aucun moment dans ses articles sur le jazz, la musique populaire ou encore l'industrie culturelle n'est-il question d'une opposition entre une haute culture et une culture si ce n'est justement pour critiquer cette distinction entre ces deux pseudosphères de l'art. Il ne peut qu'y avoir une sphère de l'art et cette sphère est un art authentique, autonome, inutile et autarcique ce que ne l'est point la *Kulturindustrie* et plus précisément le jazz. La critique du jazz repose par contre sur une fondation tripartite : la dialectique de la raison la *Kulturindustrie* et l'autonomie. L'industrie culturelle n'est pas une culture populaire jaillissant des masses, mais bien une marchandise culturelle usinée de part en part par l'idéologie dominante La *Kulturindustrie*, elle, signifie l'*Entkunstung* de l'art, la perte de son caractère artistique qu'est l'autonomie –caractéristique déterminante, fondamentale et constitutive de l'art. Si le jazz n'est pas le produit direct de l'industrie culturelle, il joue un rôle néanmoins significatif à ce niveau, selon Adorno.

La critique d'élitisme dirigée à l'endroit d'Adorno est nébuleuse à divers égards. Ils analysent les écrits d'Adorno sur le jazz sans contexte préalable. Ils n'analyse aucunement ce qu'Adorno appelle la dialectique de la raison ainsi que le concept de l'idéologie alors qu'il est fondamental à la compréhension de la critique du jazz d'Adorno. Il est vrai, par contre, que certains articles portant sur le jazz d'Adorno sont publiés avant la parution de *La dialectique de la raison* ce qui semblerait minimiser l'importance de cette dernière pour sa critique du jazz. Or, l'analyse de la critique du jazz, de la musique populaire ainsi que de la dialectique de la raison démontre clairement comment les écrits sur le jazz d'Adorno sont précurseurs de sa critique virulente de la *Kulturindustrie* qui est une pièce maîtresse de *La dialectique de la raison*. Son inclusion dans cet ouvrage marquant pour l'école de Francfort élucide clairement la nécessité et l'importance fondamentale de la dialectique de la raison pour sa critique du jazz.

Ces critiques ne semblent pas non plus chercher à approfondir une compréhension de sa théorie esthétique. Cette dernière peut être considérée comme le point culminant dans le cadre du long cheminement de la pensée philosophique d'Adorno. L'importance de cette dernière s'illustre par le rôle qui lui est attribué par l'auteur notamment en ce qui a trait au rétablissement de l'équilibre perdu de la dialectique de la raison par son caractère mimétique, mais aussi en contraste avec ce qu'est le jazz et la *Kulturindustrie*. La théorie esthétique d'Adorno est une dialectique ; d'un côté un objet qui renonce à son autonomie et de l'autre un objet qui exprime son autonomie. L'envers de la médaille de cette autonomie démontre la

nature complexe et significative de l'art suite à l'*Aufklärung* et la perte de la caractéristique mimétique de la connaissance.

## Bibliographie

- Adorno, Theodor W. *Culture Industry*. Routledge : New York, 2001, 210 pp.
- Adorno, Theodor W. *Dialectique négative*. Petite bibliothèque Payot : Paris, 2003, 533 pp.
- Adorno, Theodor W. *L'art et les arts*. Paris, Desclée de Brouwer, 2002.
- Adorno, Theodor W. *Introduction à la sociologie de la musique*. Contrechamps, Genève, 2009.
- Adorno, Theodor W. et Richard Leppert (dir.). *Essays on Music*. Berkeley et Los Angeles, University of California Press : Californie, 2002, 743 pp.
- Adorno, Theodor W. *Minima Moralia: réflexions sur la vie mutilée*. Petite bibliothèque Payot : Paris, 2003, 356 pp.
- Adorno, Theodor W. *Prismes: critique de la culture et société*. Payot: Paris, 2003, 300 pp.
- Adorno, Theodor W. « L'industrie culturelle » transcription par Deville, T. [[http://www.le-terrier.net/adorno/02industrie\\_culturelle.pdf](http://www.le-terrier.net/adorno/02industrie_culturelle.pdf)], (consulté le 01 février 2012), 4pp.
- Brown, Lee B. « Adorno's Critique of Popular Culture: The Case of Jazz Music », in *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 26, No. 1 (Spring 1992), pp. 17-31.
- Buchanan, Ian. *Oxford dictionary of critical theory*. Oxford university press : London, 2010, 500 pp.
- Cooper, Harry. « On Über Jazz: Replaying Adorno with the Grain. » in *October*, Vol. 75, (Winter 1996), pp. 99-133
- Eagleton, Terry. *Ideology : an introduction*. Verso : New York, 1991, 242 pp.
- Gracyk, Theodore A. « Adorno, Jazz and the Aesthetics of Popular Music » in *The Musical Quarterly*, Vol. 76, No. 4 (Winter 1992), pp. 526-542.
- Harding, James M. « Adorno, Ellison, and the Critique of Jazz », in *Cultural Critique*, No. 31, Part II(Autumn, 1995), pp. 129-158
- Horkheimer, Max et Theodor W. Adorno. *La dialectique de la raison*. Gallimard : Paris, 2007, 281 pp.

- Jimenez, Marc. *Adorno : art, idéologie et théorie de l'art*. Union Générales d'Éditions : Paris, 1973, 318 pp.
- Macey, David. *The penguin dictionary of critical theory*. Penguin books : London, 2000, 490 pp.
- Paddison, Max. « The Critique Criticised: Adorno and Popular Music » in *Popular Music*, Vol. 2, Theory and Method (1982), pp. 201-218.
- Ricard, Marie-Andrée. « La dialectique de T.W. Adorno. » in *Laval théologique et philosophique*. Vol. 55, numéro 2, 1999, p.267-283
- Ricard, Marie-Andrée. « Mimésis et vérité dans l'esthétique d'Adorno. » in *Laval théologique et philosophique*, vol. 52, numéro 2,1996, p. 445-455
- Robinson, J. Bradford. « The Jazz Essays of Theodor Adorno: Some Thoughts on Jazz Reception in Weimar Germany » in *Popular Music*, Vol. 13, No. 1 (jan1994), pp. 1-25
- Witkin, Robert W. « Why Did Adorno hate Jazz? » in *Sociology Theory*, Vol. 18, No. 1, (March 2000), pp. 145-170

