

ADORNO PHILOSOPHE ET SOCIOLOGUE : DE LA MUSIQUE A LA CULTURE

Pierre Arnoux (Paris-IV Sorbonne)

Adorno n'est pas, loin s'en faut, ignoré des ouvrages d'histoire de la sociologie, ni même de certains travaux sociologiques novateurs, principalement dans le domaine de la sociologie de la culture. Toutefois, il n'est souvent mentionné que pour mieux se voir rejeté hors de la sociologie parvenue à maturité, « scientifique » ou empirique. Il serait tentant à cet égard de s'atteler à relever toutes les occurrences de son nom chez les divers auteurs qui pour quelques lignes lui prêtent attention : on obtiendrait alors une sorte de florilège de formules de mépris, étonnamment peu étayées dans le cadre d'ouvrages à prétention scientifique¹.

Nombre de raisons peuvent expliquer ces jugements portés sur l'œuvre d'Adorno sociologue de la culture : on peut ainsi évoquer le nombre réduit des traductions de ses œuvres, et, de manière plus pertinente, le fait que ces traductions ont essentiellement diffusé les écrits philosophiques et esthétiques d'Adorno. De fait, les thèses sur la culture qu'on peut y lire s'énoncent souvent de manière dogmatique et extrême. Il suffit de se reporter à certains passages bien connus de *La dialectique de la Raison*, pour s'en convaincre². De manière plus générale, on peut repérer au sein de la pensée d'Adorno deux types de discours sur les rapports entre art et société. Le premier a pour objet privilégié l'art « sérieux », vecteur d'émancipation intellectuelle et donc sociale. C'est le discours souvent pointé comme « élitiste » qui sous-tend, par exemple, la *Théorie Esthétique*. Le deuxième porte sur la culture en un sens plus large, et sur la culture de masse en particulier, vecteur tout-puissant et omniprésent d'une idéologie aliénante. Ces deux discours ne sont, bien évidemment, que les deux faces d'un même diagnostic porté sur la vie de l'esprit au XXe siècle. Et c'est bien souvent comme tels qu'ils sont compris et critiqués plutôt que discutés : comme des diagnostics philosophiques sans fondement scientifique – quand ils ne sont pas tout simplement récusés *a priori* comme l'expression de préjugés de classe.

¹ La palme reviendrait sans doute à Bourdieu, pour qui Adorno est caractérisé par l'« arrogance du théoricien qui refuse de se salir les mains dans la cuisine de l'empirie et qui reste trop viscéralement attaché aux valeurs et aux profits de la Culture pour être en mesure d'en faire un objet de science [...] », Bourdieu, P., *La distinction*, Minuit, Paris, p. 598.

² Un exemple pris au hasard : « Le film et la radio n'ont plus besoin de se faire passer pour de l'art ; ils ne sont plus que du business : c'est là leur vérité et leur idéologie, qu'ils utilisent pour légitimer la camelote qu'ils produisent délibérément. » Adorno, T. W. et Horkheimer, M. [1983], *La dialectique de la raison, Fragments philosophiques*, trad. E. Kaufholz, Gallimard, Collection « Tel », Paris, p. 130.

Si l'on fait pourtant l'effort de pénétrer plus avant dans l'œuvre du philosophe, on s'aperçoit que certains de ces diagnostics ne sont pas sans fondements « scientifiques », quand bien même ils seraient parfois exprimés de manière plus radicale que ses derniers ne le permettraient. On commence en France à découvrir Adorno sociologue, grâce à la parution d'une traduction des *Etudes sur la personnalité autoritaire*¹. La parution récente chez Suhrkamp d'un ensemble d'écrits laissés à l'état de fragment sous le nom de *Current of Music*² permet également d'apprécier en Adorno un sociologue original dans le domaine de la culture populaire et des médias, dont les travaux nourrissent en partie l'œuvre d'Adorno philosophe. La distinction des deux discours, l'un portant sur la fonction sociale de l'art authentique, l'autre sur la culture de masse, prend ainsi plus de poids au sein même des écrits d'Adorno : si la première s'entient souvent à des propos spéculatifs, la deuxième par contre semble susceptible de faire l'objet d'études empiriques.

Nous voudrions ici nous appuyer sur cette distinction pour montrer que c'est tout le champ de la culture qui peut être repensé, en sociologie, à partir des travaux de *Current of Music*. Notre thèse est la suivante : Adorno dans certains de ses travaux, élabore une problématique et des méthodes de recherche sociologique qui pourraient être réintégrées avec profit à la recherche contemporaine en sociologie de la culture. Son attention à des thèmes que l'on pourrait croire exclusivement philosophiques, comme l'esthétique ou l'expérience, couplés à des approches tout autant philosophiques, comme l'approche phénoménologique, lui permettent en réalité de repenser nombre de problématiques sociologiques et d'en présenter des solutions tout à fait originales. C'est ainsi le champ entier de la culture qui se voit redéfini en fonction d'une efficace esthétique qui permet également de faire entrer dans le champ de la sociologie l'expérience proprement esthétique des individus, par-delà les discours qu'ils peuvent tenir ou les références qu'ils peuvent exprimer.

Nous allons donc dans un premier temps exposer la sociologie de l'art – ou de la culture, des distinctions seront faites plus tard – d'Adorno la plus connue, et montrer pourquoi elle a été exclue, avec raison, du champ de la recherche sociologique. Puis nous exposerons l'essentiel des travaux de *Current of Music*, beaucoup moins connus, mais beaucoup plus convaincants, pour dans un troisième temps les confronter aux problématiques actuelles en sociologie de l'art et montrer ainsi leur pertinence, d'un point de vue aussi bien scientifique que critique. Plus encore que de reconsidérer la valeur des travaux d'Adorno sur la culture, il s'agira ainsi pour nous de montrer leur fécondité.

¹ cf. Adorno, T. W., *Etudes sur la personnalité autoritaire*, Allia, Paris.

² cf. Adorno *Current of Music, Elements of a Radio Theory*, ed. R. Hullot-Kentor, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 2006.

I. La sociologie spéculative d'Adorno

A. Un premier modèle

Nous allons exposer rapidement le premier modèle de sociologie de la culture d'Adorno, à partir d'un article de 1932¹ qui porte plus précisément sur la musique. Mais les thèmes principaux resteront à peu de choses près les mêmes, pour tout le champ de la culture, tout au long de son œuvre, jusqu'à la *Théorie Esthétique*.

Pour Adorno, la musique, et cela vaut pour tout art en général, se caractérise par une relation complexe, dialectique, à l'ensemble social dont elle est issue : elle le nie et s'y réfère à la fois. Aujourd'hui par exemple, la musique est une marchandise comme une autre. Mais les œuvres musicales authentiques se distinguent des autres œuvres – en l'espèce, de la musique populaire – essentiellement en ce qu'elles se dressent contre ce statut social, et s'en détachent, affirmant leur autonomie par le caractère spécifique de leur langage et par la logique immanente de leur construction, à l'opposé d'une musique qui se soumettrait aux lois de la marchandise.

Ce qui s'exprime dans ce langage artistique n'est toutefois pas sans rapport à la réalité sociale dont s'émancipe l'œuvre par son opposition au caractère fétiche de la marchandise : elle figure en effet « les contradictions et les failles qui traversent la société contemporaine [...] »². Plus encore, et c'est l'étape supplémentaire que seule franchit l'œuvre d'art, ces contradictions sont résorbées dans l'unité immanente de l'œuvre, qui anticipe ainsi dans son langage propre leur résolution réelle. C'est en cela que réside sa fonction critique – critique vis-à-vis d'un réel aux contradictions restant irrésolues.

Pour comprendre adéquatement ce discours musical, il faut dès lors se pencher sur le devenir historique de la musique, sur les conditions sociales de sa production et de sa réception – puisque les vertus critiques de l'œuvre dépendent à la fois de la situation sociale au sein de laquelle elle naît et de « l'horizon d'attente » d'un auditeur contemporain de l'œuvre. Ainsi, en première instance, comprendre Schönberg, c'est comprendre que l'exploration de la dissonance, fondée sur une réflexion sur le matériau musical seul, est une réponse à l'écoute sensuelle induite par l'industrie musicale dans le but de promouvoir une musique de masse³.

Autrement dit, l'approche adornienne de l'œuvre d'art est sociologique en ce sens précis, assez particulier, qu'elle étudie la façon dont l'œuvre met en scène dans son langage propre la réalité sociale qui lui est contemporaine. L'œuvre d'art remplit ainsi une tâche analogue à celle de la théorie critique elle-même⁴ : dévoiler les contradictions

¹ Adorno, T. W., « Zur Gesellschaftlichen Lage der Musik » *Gesammelte Schriften* 18, pp. 729-732.

² *id.*, p. 729.

³ Adorno, T. W., *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, Tell, Paris, p. 19-20.

⁴ « La tâche de la musique comme art présente une certaine analogie avec la théorie de la société », Adorno « Zur Gesellschaftlichen Lage der Musik », *art. cit.*, p. 731.

sociales et faire signe vers leur résolution (c'est le thème de l'art comme « promesse de bonheur » que l'on retrouve dans la *Théorie Esthétique*¹). En ce sens, et d'un point de vue extérieur, on peut définir cette première forme de sociologie comme une sociologie davantage *spéculative* que scientifique.

B. Critique

a) Situation historique

Du point de vue de la sociologie contemporaine, le travail d'Adorno s'inscrirait dans la préhistoire de la sociologie, et relèverait d'une « esthétique sociologique » plutôt que d'une sociologie de l'art². Ce dans la mesure où le centre de sa recherche est le rapport entre art et société plutôt que l'étude du monde de l'art *comme* phénomène social. Adorno effectue certes le geste conceptuel qui consiste à marquer l'ancrage social de l'art. C'est ce processus de « désautonomisation » de l'art qui marque l'appartenance de la théorie adornienne à la sociologie de l'art. Ce qui par contre reste, pour N. Heinich, en deçà de la sociologie contemporaine, peut se résumer en trois traits caractéristiques.

D'abord, un fétichisme de l'œuvre qui néglige tous les autres aspects du monde de l'art. L'œuvre est abordée comme une entité close, coupée de ses racines sociales matérielles, de son processus et de ses conditions de production – tels que H. S. Becker a pu les étudier³.

D'autre part, et ce second point est évidemment une conséquence du premier, ce type d'approche substantialise le social, tend à le constituer en réalité séparée, hétérogène aux phénomènes étudiés. C'est effectivement essentiel pour Adorno : il est nécessaire, pour que l'art puisse être un instrument de critique de la réalité sociale, qu'il se positionne en vis-à-vis de cette réalité, s'en distingue – même si, nous l'avons vu, ce rapport est dialectique. Une disjonction de principe est ainsi posée qui, selon N. Heinich, ne peut qu'amener de faux problèmes.

Enfin, d'un point de vue formel, ce type de sociologie, privilégiant une perspective causale, interdit toute approche descriptive ou analytique – qui sont les seules, toujours selon N. Heinich, à permettre une approche objective et non partisane de l'art. Adorno ne privilégie pas tant une perspective causale qu'expressive, et plus encore, critique. Mais en ce sens, il est bien plus loin encore de cette objectivité nécessaire à la constitution de la sociologie de l'art comme science.

On pourrait ajouter que les thèses d'Adorno sur le discours de l'art ne peuvent faire l'objet d'aucune vérification empirique, et relèvent ainsi davantage du diagnostic

¹ cf. p. ex. Adorno, T. W., *Esthétique*, Klincksieck, Paris, p. 124.

² Heinich, N., *Sociologie de l'Art*, La Découverte, Paris, p. 14.

³ Becker, H. S., *Les mondes de l'art*, Champs Flammarion, Paris.

social et de la philosophie de la culture que du programme de recherche sociologique. L'analyse que fait N. Heinich de la première sociologie d'Adorno semble donc donner raison à tous ses détracteurs.

b) Critique de la sociologie critique

Mais plus encore, ce discours apparemment pseudo-sociologique peut être compris sociologiquement à son tour comme exprimant une position sociale lui interdisant toute objectivité. Une des critiques les plus pertinentes de la « sociologie » adornienne semble ainsi proposée par P. Bourdieu. Montrant dans *La distinction*¹ les ressorts et les conditionnements proprement sociologiques de cette valorisation des œuvres d'art authentiques, Bourdieu donnerait ainsi les moyens de critiquer le propos d'Adorno comme discours socialement déterminé qui, loin d'être un facteur d'émancipation, ne ferait que reconduire une domination culturelle qu'il incombe justement à une véritable sociologie de découvrir.

La distinction entre art authentique et art inauthentique, le rejet de toute culture populaire, l'énonciation d'une compréhension valide et la condamnation implicite de toute autre approche, recoupant une valorisation du langage formel de l'art contre une réception sensuelle, ou même simplement d'agrément, sont ainsi autant de marqueurs d'une attitude culturelle sociologiquement identifiable². La théorie émancipatrice d'Adorno ne serait ainsi que la face visible d'une violence symbolique exercée par son discours lui-même.

II. Current of Music: sociologie critique de la culture populaire

A. Le projet *Current of Music*

a) Historique

Cette première sociologie, qu'on pourrait qualifier de spéculative, n'est toutefois pas le seul type de sociologie qu'a pratiqué Adorno. Sur un sujet différent, les *Études sur la personnalité autoritaire*, auxquelles participa le philosophe, furent saluées à l'époque de leur parution comme un travail sociologique tout à fait pertinent – notamment en ce qu'elles proposaient un type d'enquête (essentiellement constituées d'entretiens) et une grille d'appréhension de son sujet (la tendance autoritaire des individus mesurée d'après une échelle comptant plusieurs degrés) originales³. Cette

¹ *Op. cit.*

² *Id.*, p. 565 sq.

³ Jay, M., *L'imagination Dialectique*, Payot, Paris, p. 254.

étude a évidemment été l'objet, presque dès sa parution, de nombreuses critiques¹. Néanmoins, elle contient les travaux d'Adorno les plus aboutis en matière de sociologie, reconnus comme tel par les spécialistes de sciences sociales.

Or, il se trouve qu'Adorno, quelques années auparavant, s'était attelé à une étude aux méthodes assez proches de ce dernier travail, portant sur la réception de la radio. Contrairement à ce que pourrait laisser croire cette première caractérisation réductrice, l'objet, plus général, en était l'avènement de la musique populaire de masse ainsi que la généralisation de l'accès aux œuvres de musique dite « savante » par leur diffusion radiophonique. Il nous semble qu'Adorno y touche à des questions essentielles pour une sociologie de la culture, malgré son objet apparemment limité. Nous allons donc dans un premier temps exposer les tenants et les aboutissants de ce projet, pour ensuite en extraire les éléments qui nous semblent particulièrement pertinents pour la recherche sociologique contemporaine.

Cette étude a été publiée l'année dernière sous le nom de *Current of Music*². C'est sous ce nom qu'Adorno comptait réunir les différents travaux effectués sous l'égide du sociologue P. L. Lazarsfeld au sein de son équipe de recherche de l'université de Princeton, dans le cadre d'un projet nommé *Princeton Radio Research Project (P.R.R.P.)*. Lazarsfeld avait en effet été chargé d'étudier l'influence de la radio, alors naissante, sur ses auditeurs. Connaissant l'article « Sur la situation sociale de la musique », Lazarsfeld fit appel à Adorno pour diriger la section musicale de ce projet. Intrigué par « ses écrits sur le rôle 'contradictoire' de la musique dans [la] société »³, il espérait d'abord voir T. W. Adorno « faire converger théorie européenne et empirisme américain »⁴. Cette alliance souhaitée se changea rapidement, à en croire les principaux intéressés, en une opposition de style, et surtout d'exigences, qui mit rapidement fin à la collaboration du philosophe au *P.R.R.P.*⁵. La description que donna P. L. Lazarsfeld du philosophe prête à sourire ; ce dernier fut décrit par son directeur comme « ressemblant fortement à l'image que l'on se fait d'un professeur allemand très distrait, et se comportant si bizarrement que [l'on avait] l'impression d'être un membre de la société du Mayflower »⁶. Mais le sociologue souligna également par la suite l'incapacité de T. W. Adorno à se plier aux règles de la scientificité empirique. Dans une longue lettre qu'il lui adressa en septembre 1938, il fustigea son « mépris de la preuve et de la recherche empirique systématique » – en un mot des « normes du travail intellectuel »

¹ Christie, N., Jahoda, M., *Studies in the scope and method of "The Authoritarian Personality"*, Glencoe, Free Press.

² Adorno, *Current of Music*, op. cit. Une traduction française partielle de *Current of Music* est en cours, à paraître aux Editions Philia.

³ Lazarsfeld in Kendall, P. L. (ed.) [1982], *The varied Sociology of Paul F. Lazarsfeld*, Columbia University Press, New York, p. 58.

⁴ *id.*

⁵ Le budget de la section musique fut supprimé en 1939 ; la collaboration de T. W. Adorno prit effectivement fin en 1941.

⁶ Lazarsfeld, *art. cit.*, p.36.

de la sociologie américaine¹. T. W. Adorno de son côté ne fut pas en reste pour dénoncer *a posteriori* ce qu'il pensait être une impossibilité : établir « une continuité entre les théorèmes critiques et les procédures empiriques des sciences de la nature »², dans lesquelles il voyait le modèle de la sociologie américaine de cette époque.

Malgré un fin précoce, il reste de cette collaboration environ 2000 feuilles d'archives, dont *Current of Music* donne l'essentiel. On y voit Adorno développer une sociologie critique de la radio, mais dont l'intérêt déborde le seul cas de ce médium et ne doit pas être jugée d'après la fin que connut le projet ni ce qu'en dirent ses protagonistes.

b) Lignes théoriques générales

L'ensemble du travail d'Adorno avait pour but de « découvrir la position sociale et la fonction sociale de la radio, et plus précisément de la musique radiodiffusée »³. En l'espèce, il s'agissait de montrer, dans une perspective critique et à l'aide d'une étude transversale qui aurait compris tous les aspects sociaux de la musique (de la production à la réception en passant par la diffusion) 1) le caractère fétiche de la musique radiodiffusée 2) son caractère standardisé, ceci permettant de rattacher la musique radiodiffusée à son processus de production et de diffusion ; puis 3) la fonction idéologique de la musique radiodiffusée et 4) la régression de l'écoute qu'elle provoque – ce dernier point déterminant la fonction sociale de la radio dans le champ de la réception⁴.

Ces thèses en elle-mêmes n'étaient pas nouvelles dans l'œuvre d'Adorno. On les trouve dans les articles précédemment consacrés, en totalité ou en partie, à la musique populaire du XX^e siècle : « La situation sociale de la musique »⁵, « Sur le Jazz »⁶, « Le caractère fétiche de la musique et la régression de l'écoute »⁷ - et dont l'expression la plus radicale, étendue également au cinéma, constitue le troisième chapitre de *La dialectique de la raison*⁸. Elles ne constituent pas l'originalité de ce projet. Ce qui par contre fait tout l'intérêt de *Current of Music* est la façon dont est mise en œuvre une recherche proprement sociologique sur ces thèmes, et sur quel modèle théorique elle se fonde.

¹ Lettre de P. L. Lazarsfeld à T. W. Adorno de Septembre 1938, in C. Gödde et H. Lonitz (ed.), *Theodor w. Adorno Max Horkheimer, Briefwechsel 1927-1969*, Band II 1938-1944, Suhrkamp, Frankfurt/Main, p. 436.

² Cf. « Recherches expérimentales en Amérique » in Adorno, T. W., *Modèles critiques: interventions, répliques* ; trad. M. Jimenez et E. Kaufholz, Payot, Critique de la Politique », Paris, p. 239.

³ « On a Social Critique of Radio Music » in Adorno *Current of Music*, op. cit., p. 206.

⁴ *Id.*, p. 208-210.

⁵ Cf. Adorno « Zur Gesellschaftlichen Lage der Musik », art. cit.

⁶ Adorno, T. W., *Moments musicaux*, trad M. Kaltenecker, Contrechamps, Genève.

⁷ Adorno, T. W., *Le caractère fétiche de la marchandise et la régression de l'écoute*, trad. C. David, Editions Allia, Paris.

⁸ Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la raison*, op. cit., p. 129-176.

Adorno définit sa méthode globale comme une « physiognomonie ». Qu'est-ce à dire ? Le terme de physiognomonie renvoie en premier lieu à une étude de la phénoménalité de la musique radiodiffusée. Adorno s'intéresse d'abord à la façon dont apparaît la musique pour l'auditeur. « On peut répondre facilement à la question : pourquoi suivons-nous la méthode descriptive ou « phénoménologique » ? Nous insistons sur le phénomène parce que c'est le phénomène qui actuellement détermine les réactions de l'auditeur, et notre but ultime est l'étude de l'auditeur »¹. Le rapport de l'auditeur à la musique est donc le point de départ en même temps que le pôle unificateur de sa recherche. Puisque c'est l'effet de la radiodiffusion sur l'auditeur qui l'intéresse, c'est d'abord ce que perçoit l'auditeur qu'il faut analyser. La sociologie d'Adorno dans ce cadre est donc centrée sur l'œuvre et son œuvre mais dans la mesure, précisément, où elle est capable d'exercer une action ou d'aménager une réaction de l'auditeur. Et, à rebours, une fois ces effets circonscrits, c'est cet effet qu'il faudra comprendre en rattachant cette phénoménalité musicale à son processus de production, en tant qu'il la détermine.

B. La réception de la musique populaire

Nous laisserons de côté ce dernier aspect, qui est de toutes façons le moins développé dans *Current of Music*, pour nous intéresser plus précisément au premier, qui concerne l'analyse du phénomène musical et de sa réception.

Le premier moment de l'analyse physiognomonique est donc l'étude du matériau musical en tant qu'il se manifeste à l'auditeur dans la radiodiffusion. Cette dernière spécification est toutefois redondante, dans la mesure où l'une des principales thèses du philosophe est que la musique populaire possède des caractéristiques qui découlent de son caractère radiodiffusé, de même que la musique classique radiodiffusée se voit en quelque sorte transformée en musique populaire de par sa diffusion massive par le médium radiophonique.

Ce qui détermine en dernière instance l'appellation de « populaire » ou la qualification « de masse » est donc le matériau musical tel qu'il apparaît à l'auditeur – et non le simple fait de sa diffusion par un médium de masse. C'est ainsi de manière descriptive et immanente au contenu esthétique des chansons de musique populaire qu'Adorno repère la *standardisation*² qui les caractérise. Cette standardisation pénètre les deux dimensions des morceaux : leur forme et leur contenu. Concernant leur forme, Adorno en repère trois aspects : une durée identique – moins de trois minutes³ ; une

¹ «Radio Physiognomonics», in Adorno *Current of Music*, *op. cit.*, p. 107.

² « Listening Habits... », *id.*, p. 417.

³ Qui sont les suivants : la chanson maternelle, la chanson nostalgique, la chanson absurde, la chanson-comptine et la chanson d'amour ; cf. *id.*, p. 413.

structure cyclique sans innovation¹. Concernant le contenu, Adorno constate le nombre restreint de motifs (ou mélodies) ; les détails sont tout autant standardisés et sont catégorisés selon une terminologie précise (« blue chords », « dirty note »²), bien que leur caractère récurrent soit masqué par la mise en avant des singularités extramusicales de chaque groupe. Concernant enfin la globalité du morceau, le tout n'étant qu'une structure répétitive (couplet-refrain) identique pour tous les morceaux, les détails apparaissent comme étant interchangeables, et ne peuvent entretenir de ce fait de relation significative au tout³.

De ces caractéristiques esthétiques, Adorno conclut que « *La standardisation structurelle tend à des réactions standardisées* »⁴. Par là il entend déduire objectivement des caractéristiques phénoménales de son objet l'effet que ce dernier tend à produire – cette tendance exprimant à la fois la primauté de l'objectivité de l'œuvre sur le sujet au sein de la réception, et le fait que cette tendance, car elle n'est que cela pour l'instant, ne détermine pas pour autant nécessairement en tous points l'auditeur, avec la psychologie duquel il faut encore compter. Adorno insiste donc, mais non sans nuances, sur la primauté de l'efficace propre de son objet.

Comment alors, concrètement, la musique peut-elle déterminer les réactions de l'auditeur ? Adorno l'explique en disant que « la composition écoute pour l'auditeur ». Qu'est-ce à dire ?

Il faut en fait distinguer les deux modes de liaison à l'œuvre dans les œuvres musicales. Ainsi, alors que la musique classique offre, selon Adorno, une relation qu'on peut qualifier d'« herméneutique », où le tout et les parties doivent faire l'objet d'une attention portée par une dynamique de détermination réciproque, la musique légère fonctionne objectivement selon le modèle de l'association d'idées – musicales –, mieux, d'une association d'idées polarisée sur un motif principal qui détermine les détails successifs comme « variations ». La musique populaire présentant une structure cyclique, c'est-à-dire linéaire et répétitive, elle *expose* ainsi cette association fondée sur la variation. Autrement dit, elle expose et effectue elle-même son audition adéquate⁵.

Ainsi, si l'on peut dire que la musique classique contient la possibilité d'une expérience adéquate, et peut ainsi produire des effets proprement esthétiques, ces effets sont subordonnés à l'effort de l'auditeur. En ce sens, c'est l'auditeur qui actualise la

¹ Ces remarques restent valables pour la grande majorité des œuvres de musique populaire contemporaines. Cf. p. ex. pour la France – si tant est qu'isoler un pays ait encore un sens s'agissant de culture de masse – Tournès, L., « Reproduire l'œuvre : la nouvelle économie musicale », in J.-P. Rioux, J.-F. Sirinelli (dir.), *La culture de masse en France*, Fayard, « Pluriel, Sociologie », Paris, pp. 229 sq.

² « Listening Habits... », *art. cit.*, p. 413.

³ Cf. « Listening Habits... », *art. cit.*, p. 414.

⁴ *id.*, p. 417.

⁵ Que vient renforcer, du point de vue de la diffusion, sa répétition massive. C'est en ce sens que médium et contenu se rejoignent dans la « musique de masse ». Elle est faite pour les masses, en ce sens qu'elle n'exige aucun savoir musical et peut donc être appréciée par tous indistinctement ; elle est également massivement diffusée, en termes de fréquence et d'extension, à des individus qu'elle contribue ainsi à constituer en masse culturelle.

possibilité d'une efficace de l'œuvre. Ce qui se vérifie empiriquement par le fait que l'on peut écouter de la musique classique sans posséder les compétences techniques qui permettent de la comprendre adéquatement¹. Par contre, et dans la mesure où la musique populaire effectue objectivement son audition adéquate – quelle que soit sa qualité –, les effets qu'elle contient sont nécessairement actualisés. Elle tend ainsi objectivement à produire ses effets. Et puisque les morceaux de musique populaire sont standardisés, on peut s'attendre à ce qu'il en aille de même des réactions des auditeurs. Nous voyons ainsi que c'est l'analyse immanente des œuvres de musique populaire qui conduit à postuler une certaine passivité de la part des auditeurs de radio.

Au final, Adorno propose, dans le cadre de ce projet portant sur la musique populaire radiodiffusée, une tentative de compréhension du rapport spécifique des individus à la musique, entendue comme exerçant un certain type d'action sur les individus. L'œuvre y est conçue comme ménageant certaines écoutes possibles. C'est ce dernier point qu'il nous faut retenir.

C. La recherche empirique selon Adorno

C'est ici que se loge un des principaux intérêts critiques de l'entreprise. En effet, si la musique populaire détermine les réactions de son auditoire, alors la notion de goût, quand elle s'y applique, n'a plus de sens. Pourtant, elle continue de traverser les discours des individus amateurs de musique populaire. Il faut donc comprendre pourquoi quelque chose comme une préférence peut encore s'exprimer tout en n'étant pas dupe de cette expression.

La tâche du sociologue serait donc ici doublement critique : critique vis-à-vis des enquêtes se contentant de recenser les préférences et les pratiques culturelles des individus ; critique également en ce qu'elle a la double tâche de montrer la réalité qui se cache derrière l'expression de ce jugement – tout autant que celle qui conduit à l'exprimer. C'est ce à quoi s'attelle l'ensemble de recherches empiriques que propose Adorno, dont j'ai retenu deux exemples qui me semblent pertinents.

La première vise à éprouver expérimentalement les analyses que nous venons d'évoquer. Adorno traduit donc son analyse esthétique en propositions psychologiques. Qu'est-ce qu'aimer, – ou comprendre puisque les deux termes sont synonymes pour Adorno² – si en définitive il n'y a rien de particulier à aimer, ou à comprendre, dans une chanson populaire ? Rien d'autre pour Adorno que reconnaître³. En effet, dit-il, « l'homme qui reconnaît l'air de « Deep Purple » l'a compris, c'est-à-dire qu'il a virtuellement satisfait aux ordres de la composition »⁴. La reconnaissance est donc identique

¹ C'est par ailleurs ce à quoi tend, selon Adorno, la radiodiffusion de la musique classique et sa popularisation.

² « Listening Habits... », *art. cit.*, p. 410.

³ *id.*, p. 440.

⁴ *id.*, p. 440, Note 1.

à la compréhension ; plus encore c'est la reconnaissance qui produit le plaisir – et même s'y identifie. Adorno propose donc une expérience de « mesure » et de localisation des moments de plaisir pris à l'écoute d'un morceau¹. Il y apparaît que l'auditeur signale son plaisir lors de la reprise au refrain d'un thème annoncé en début de morceau. C'est à dire que le plaisir intervient lors de la répétition de la mélodie au sein du morceau, qui reflète ainsi à son échelle la structure répétitive de la diffusion massive. L'expérience vient donc ici confirmer l'hypothèse établie théoriquement selon laquelle le matériau musical détermine la réaction de l'auditeur.

Un deuxième type de recherche empirique se rattache à l'établissement de catégories d'auditeurs. Le but de la typologie que propose Adorno est de mieux comprendre leur attitude face à la musique en général. Guidée par l'analyse de l'œuvre musicale, la recherche procède par des entretiens approfondis au cours desquels sont élaborés des critères permettant de rattacher tel ou tel individu à telle ou telle catégorie. Ce sont ainsi les différents types de rapport, échelonnés de la compréhension jusqu'à l'indifférence totale, qui sont l'objet de la recherche, et dont la réalité doit être cherchée par-delà les réponses expresses, dans ce qui se joue réellement chez le spectateur. Car il ne s'agit pas simplement de recenser des réactions telles qu'elles peuvent s'exprimer spontanément, et dont on peut penser qu'elles sont faussées par diverses stratégies de valorisation ou de dénigrement². Ce sont des hypothèses produites théoriquement qui doivent être à l'origine d'une investigation de processus en partie inconscients, ou inavoués, chez l'auditeur. En effet, ces hypothèses, d'ordre psychanalytique, ne peuvent être corroborées selon Adorno que par la méthode de l'« interprétation » psychanalytique (*Deutung*)³, qui s'attachera également à des détails non-verbaux – inflexion de la voix, hésitations⁴. Il élabore ainsi dans un texte d'archives un faisceau croisé de signes, attitudes, déclarations, pour définir ces types⁵.

Cette liste comprend dix catégories, décrivant dix types d'écoute, du type « expert musical »⁶ au type « anti-musical »⁷. On y trouve ainsi la catégorie de ceux qui comprennent parfaitement le langage musical (« le type pleinement conscient ou expert-musical ») 2) ceux qui le comprennent sans pouvoir l'exprimer en termes techniques (« le type du 'bon auditeur' »). Puis au sein de ceux qui ne le comprennent pas, il y a 3) le type « érudit » ou « informé » qui conçoit la musique comme un bien culturel qu'il

¹ Cf. *id.*, p. 440, note 1 ; cf. également « Recherches expérimentales aux États-Unis », *art. cit.*, p. 235.

² Cf. Lahire, B., *La culture des Individus, Dissonances culturelles et distinction de soi*, La Découverte, « textes à l'appui/Laboratoire des sciences sociales », Paris, p. 42-43.

³ L'entretien tel que le décrit Adorno semble très proche, au rôle maternel du psychanalyste près, de la méthode de l'« analyse directe » exposée par J. N. Rosen ; cf. Laplanche, J., Pontalis, J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF Quadrige, Paris, p. 27-28.

⁴ « Sometimes an inflection of the voice, a hesitancy to answer will be more important than the whole rational context of the interview. », "On the Use...", *art. cit.*, p. 646.

⁵ [Notes on Criteria for Determining Types of Listening to Music], Ts 50853 sq. (texte conservé aux Adorno Archiv).

⁶ Cf. « Listening Habits... », *art. cit.*, p. 451.

⁷ Cf. *id.*, p. 460.

valorise pour des raisons sociales, 4) le type « émotionnel », introverti, qui conçoit la musique comme étant essentiellement expressive (et s’attache donc particulièrement aux éléments expressifs d’un morceau¹) ; 5) le type sensuel, qui veut tirer un plaisir sensuel de la musique, et n’y réagit que comme face à des stimuli isolés, portant son attention sur le timbre des instruments² 6) le type pour lequel toute musique est de l’ordre du « divertissement ». Il préférera la musique populaire et ne lui permettra pas d’atteindre les strates profondes de sa conscience³. 7) « le tueur de temps » est identique au type 6, mais présente un caractère compulsif et névrotique à la musique⁴ 8) Le « jitterbug », type attentif au rythme, et donc essentiellement fan de jazz 9) Le sportif musical, « jitterbug » sachant jouer, plaçant son honneur dans l’étalage de connaissance⁵. Enfin, en 10) et 11), les types indifférents ou anti-musical⁶.

Plusieurs choses se jouent dans cette classification. Chaque type semble d’abord être spécifiquement sensible à certains éléments esthétiques, voire à certains genres – mais leur attitude peut s’appliquer à toutes les musiques, homogénéisant ainsi leur écoute. L’analyse esthétique est donc primordiale pour repérer ces différents types, bien qu’à leur tour ces types jouissent d’une certaine autonomie par rapports aux différents types de musique. Toutefois, cette autonomie relative n’est à son tour compréhensible que sur la base d’une analyse esthétique des écoutes qui peuvent être faites de telle ou telle œuvre. On ne peut pas non plus écouter n’importe quoi selon n’importe quel critère.

Ce caractère primordial de la phénoménalité esthétique des œuvres n’empêche pas, *a contrario*, de penser des rapports d’ordres différents. Entrent ainsi en jeu dans la classification d’Adorno des rapports symboliques à la musique (fonction de sa valeur sociale), des rapports plus ou moins pathologiques, au sens psychanalytique, des rapports de connaissance, qui s’expriment par des conceptions globales de la musique qu’expose la typologie d’Adorno (on peut ainsi considérer la musique comme un langage spécifique, comme un langage pour ses émotions, en tant qu’objet – utilitaire, symbolique, etc.). Autrement dit, des rapports d’ordre différents sont envisagés, et croisés entre eux pour différencier au maximum l’ensemble de la typologie.

L’appartenance à chaque catégorie enfin se définit par des critères multiples et qui doivent concorder : des attitudes, des jugements, des pratiques, des préférences qu’il s’agit d’interpréter comme constituant au final un « caractère musical » typique. Ainsi, même si l’analyse esthétique est fondamentale pour l’établissement des catégories⁷,

¹ *id.*, p. 456.

² *id.*, p. 457.

³ *id.*, p. 458.

⁴ “[...] it has obtained the character of compulsion.”, “Listening Habits...”, *art. cit.*, p. 458.

⁵ “The musical sportsman, or the man with a knack.”, *id.*, p. 459.

⁶ “The musically indifferent type.” et “The anti-musical type.”, *id.*, p. 460.

⁷ Pour une personne de la troisième catégorie, “toute musique est romantique” (*id.*, p. 456), raison pour laquelle elle s’en tient aux “éléments expressifs” (*id.*). De même, une personne de type “sensuel”

c'est dans la mesure où elle relève les traits esthétiques pertinents qui sont susceptibles de susciter l'intérêt de l'auditeur. A la croisée de l'œuvre en elle-même et d'une réception déterminée par elle, c'est la phénoménalité esthétique de l'œuvre et les possibles qu'elle contient qui permettent l'élaboration de ces catégories.

Tandis que la première expérience visait à tester l'existence d'une efficacité déterminée de la musique populaire, l'ensemble de préceptes pour l'établissement de la typologie adornienne se donne pour objet plus large l'élaboration d'une compréhension nuancée des rapports possibles à la musique. L'intérêt de cette démarche est indiscutable d'un point de vue scientifique, comme affinement de la connaissance des publics de la musique – mais il nous reste à examiner si elle est viable, et reconductible aujourd'hui, avant de nous interroger sur l'intérêt pour la sociologie contemporaine de faire place à la phénoménalité de l'œuvre dans ses recherches.

III. Une sociologie de la culture actuelle ?

Une fois exposé à grands traits le projet adornien, nous allons procéder à un premier bilan sur des points qui nous semblent essentiels pour en mesurer la viabilité. Puis nous le confronterons à l'actualité de la recherche sociologique pour en montrer la fécondité.

A. Premier Bilan

Le premier point sur lequel il faut se pencher est, à notre sens, la viabilité scientifique des méthodes de recherche empirique d'Adorno.

a) Scientificté

Il faut d'abord, à ce titre, relever la plasticité théorique des catégories qui ont été mises en jeu. Il ne s'agit pas de plaquer sur les faits des positions théoriques dogmatiques. Adorno insiste sur ce point, ses catégories se situent dans un rapport dynamique avec la recherche empirique¹, ce de deux points de vue.

Du point de vue de leur définition, Adorno souligne la nécessité de reformuler ou d'abandonner les catégories dont on ne pourra établir des marques convergentes et cohérentes ; de même insiste-t-il sur la proximité de certaines d'entre elles et la nécessité de proposer des questions ou des critères cruciaux pour les distinguer – quitte

(cinquième catégorie) écoute la musique d'une manière qui « peut être appelée le plus souvent 'atomisée', car [elle] ne réagit qu'au stimuli isolés et non au tout » (*id.*, p. 457).

¹ [Typology] Ts 50852 : "The whole typological schedule works only as a dynamic one." (texte conservé aux Adorno Archiv). Il suffit de se rapporter à la façon dont sont élaborées les catégories des *Etudes sur la Personnalité* pour comprendre ce qu'Adorno entend par là ; cf. *Etudes, op. cit.*, 1^{ère} Partie, Ch. VII, p. 49-140.

à les réunir sous une dénomination commune si cette situation expérimentale n'existe pas ou n'est pas concluante.

De même, chaque catégorie se caractérise par la convergence d'indices multiples, recouvrant donc des attitudes subtilement nuancées, différenciées. Il ne suffit pas d'un seul critère pour rattacher tel individu à telle catégorie ; ces dernières sont élaborées de telle sorte que seul un faisceau convergent d'indices peut marquer une appartenance, chacun venant faire office de test de confirmation pour les autres. Ainsi, certains traits peuvent être communs à différentes catégories – mais selon les autres traits qu'ils accompagnent, l'interprétation de l'attitude de l'auditeur ne sera pas la même. Ici ce n'est pas la plasticité de la théorie vis-à-vis de l'empirie qui est marquée, mais une première forme de test : les éléments, qui doivent converger de manière cohérente, s'éprouvent mutuellement, et forment ainsi une première instance de contrôle et de vérification de la pertinence des catégories.

On peut reprocher à Adorno de vouloir utiliser des éléments et des procédures psychanalytiques alors même que leur valeur scientifique semble nulle – c'est le fameux reproche d'infalsifiabilité. Adorno le souligne lui-même, en parlant de ces expériences et de ses recherches empiriques comme de moyen d'exemplifier sa théorie. Mais si l'on choisit de considérer avec Passeron, dans son livre au titre explicite : *Le raisonnement sociologique, L'espace non-poppérien du raisonnement naturel*¹ que « L'esprit scientifique est ici pour l'essentiel investi dans une *méthode de véridiction* qui consiste à rendre la tâche de l'exemplification aussi difficile que possible en s'imposant de conjointre, dans une langue théorique de description, la multiplicité des constats et la cohérence de leur sémantisation [; qu'une] théorie n'est empirique, dans les sciences sociales, que par son aptitude interprétative à faire surgir dans l'interprétation historique *des inventaires de faits ou de relations dont la pertinence ne préexistait pas à cette théorie* »², alors on est en droit de penser qu'Adorno fait authentiquement œuvre de sociologue. La multiplicité de paramètres devant concorder est assurée par la notion même de « personnalité culturelle », dont la typologie est le recensement. De même les relations entre l'œuvre musicale et les réactions et appréciations des auditeurs, n'avait jamais été relevée. En ce sens, il semble que la scientificité du projet adornien puisse être défendue.

b) Extension du modèle adornien

La deuxième question que l'on peut se poser pour juger de la pertinence du projet adornien concerne les possibilités d'extension de ce modèle d'étude de la réception. Prendre la musique pour objet a en effet pour avantage d'inviter à une approche plus nuancée que celle que l'on trouve, par exemple, chez Bourdieu, et qui

¹ Passeron, J.-C., *Le raisonnement sociologique*, Nathan, Paris.

² *Id.*, p. 390-391.

distinguerait approche savante et approche populaire par la seule alternative attention à la forme/attention au contenu représenté¹. On comprend aisément pourquoi une sociologie de la musique ne peut s'en satisfaire. Mais à l'inverse, et sans parler des catégories qui seront nécessairement différentes, puisque les différents arts seront différents, y a-t-il un problème à étendre l'esprit du projet adornien aux autres arts ?

Pour montrer que ce n'est pas le cas, je m'appuierai sur les propos programmatiques de J-C. Passeron, dans son article « L'usage faible des images, *Enquêtes sur la réception de la peinture* »². Bien que son point de vue soit légèrement différent, il peut avec profit être confronté à celui d'Adorno. Passeron se situe dans la lignée de l'Ecole de Constance, et prône le recours à des enquêtes, donc à une sociologie qualitative, pour promouvoir une sociologie de l'expérience esthétique, et non un simple relevé de ce qu'il appelle les pratiques de consommation culturelle. Trois principes de ce type d'enquête sont donnés, que Passeron estime valoir pour tout art iconique, c'est-à-dire tout art visuel (peinture, architecture, danse).

Le premier appelle à ne pas perdre de vue la spécificité de la sémiologie à l'œuvre dans l'art. Le signe, rappelle-t-il, n'est pas l'icône. C'est tout simplement là un appel à prendre les œuvres d'art pour ce qu'elles sont, un langage spécifique – un système de rapports, spécifique à chaque médium artistique.

Le deuxième principe s'énonce comme suit : il s'agit de « toujours analyser la réception des œuvres d'art à travers la réception d'œuvres particulières [...] afin de mettre en rapport leur structure singulière avec les effets particularisés qu'elles produisent. »³. Il ajoute que la consommation peut bien être pensée de manière générique, mais que la réception *artistique* est perception et interprétation d'un message singulier. Ce deuxième principe montre les limites de chacun des deux sociologues. D'un côté, on peut tirer de ce principe la nécessité d'aller plus loin que ne le fait Adorno dans la différenciation de l'analyse des œuvres en tant que ménageant des expériences possibles, singulières⁴. Mais à l'inverse, il faut noter que cet appel à une approche singulière d'œuvres précises suppose qu'on ne s'intéresse qu'aux œuvres de l'art savant. Ou plutôt : ce caractère particulier, singulier de la réception devrait, dans le cadre d'une analyse qui se donne pour objet toute forme de culture, populaire comprise, telle celle d'Adorno, être justement mis en question et formulé sous forme d'hypothèses vérifiables – de même que le degré de généralité en question, ce qui reviendrait à enquêter, pour le dire de manière très générale, sur la question de savoir quel type d'œuvre détermine jusqu'à quel point son auditeur – et selon quels paramètres, etc. Corollaire de cette mise en question du caractère singulier de toute réception de l'œuvre

¹ Bourdieu, *op. cit.*, « Introduction ».

² Repris dans Passeron, *op. cit.*, p. 257-290.

³ Passeron, *op. cit.*, p. 258.

⁴ Ce qui tient plus à notre présentation qu'aux travaux d'Adorno lui-même, qui propose dans *Current of Music* deux analyses musicologiques de chansons populaires. Cf. "Musical Analyses of Hits Songs" in Adorno *Current of Music*, *op. cit.*, p. 477-195.

d'art, s'affirme également la nécessité, pour reprendre une critique de A. Hennion¹, de ne pas réserver l'analyse esthétique aux œuvres reconnues comme relevant de l'art savant, quand bien même les outils en devraient être différents². En ce sens, Adorno va plus loin que Passeron, et nous semble cohérent, en proposant des analyses musicologiques et phénoménologiques des chansons populaires. Par contre, il est clair que son approche des musiques populaires doit être renouvelée, le contexte historique et les mécanismes de production n'étant plus les mêmes³.

Enfin, le troisième principe « conduit à accepter la patience des *enquêtes d'audience* qui permettent de porter au compte des œuvres tous les aspects, mais seulement les aspects de l'œuvre, qui ont été perçus par des publics réels »⁴. C'est bien là, formulé différemment, le principe d'une analyse phénoménologique de l'œuvre qui est mis en jeu. A cette différence près toutefois que Passeron semble opter pour des enquêtes naïves, attendant de l'auditeur qu'il fasse état de tous les aspects de l'œuvre qui l'ont marqué. Il nous semble de meilleure méthode de proposer des hypothèses à partir d'analyses proprement esthétiques, que l'expérimentation pourra ensuite infirmer ou confirmer.

B. Intérêt critique

Puisque le projet adornien semble viable et se définit comme critique, il n'est peut-être pas inutile de le situer dès à présent dans cette perspective. On peut ainsi rapprocher son entreprise de celle de Bourdieu dans *La distinction*. Adorno peut-il apporter quelque chose à ce type de sociologie critique ?

Une des thèses d'Adorno est que la notion de goût ne peut être appliquée aux œuvres de musique populaire – le goût étant implicitement défini par lui comme corollaire d'une compréhension de l'œuvre. Or les œuvres populaires selon lui ne donnent rien à comprendre, au sens où le peut une œuvre classique, ou savante. L'énonciation d'un goût de la part d'un individu à faible compétence culturelle confronté à de la musique recouvre donc une réalité tout à fait différente de celle qui s'exprime dans l'emploi des mêmes termes chez quelqu'un qui connaît la musique classique, et est capable de la comprendre.

¹ Hennion, A., « D'une distribution fâcheuse : analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes » in *Musurgia*, IV – 1998, Eska, Paris, pp. 9-19.

² Cf. Rudent, C., « Analyse musicale des musiques populaires modernes : un état des lieux » in *Musurgia*, IV – 1998, Eska, Paris ; Julien, O., « La prise en compte des technologies musicales dans l'analyse du rock : enjeux, sources, méthodes » in *Musurgia*, IV – 1998, Eska, Paris et Athelain, G., « L'analyse des chansons » in *Musurgia*, IV – 1998, Eska, Paris.

³ Ce qui est de bonne méthode adornienne : le philosophe insiste souvent sur le caractère nécessairement historique de la méthode physiognomonique. Cf. « Radio Physiognomonics », in *Current of Music*, *op. cit.*, p. 132.

⁴ Passeron, *op. cit.*, p. 259.

C'est à ce propos qu'Adorno pourrait compléter l'entreprise de *La distinction*, en ajoutant au constat de différences irréductibles de pratiques et de discours culturels chez les individus l'étude de leur rapport *réel*, et non seulement *discursif*, aux œuvres d'art. S'il faut montrer que le goût est une forme d'intériorisation et de restitution subjective d'une opposition de classes, autant aller jusqu'au bout et montrer en quoi les *expériences* culturelles sont distinctes – quand bien même les conclusions de ce type d'enquête ne viendraient que confirmer le propos de Bourdieu.

Ce qui n'est de toutes façons pas acquis. Adorno offre en effet un complément peut-être d'autant plus important que si les « dissonances culturelles »¹ tendent à devenir la norme dans le comportement culturel des individus, plusieurs questions se posent : peut-on avoir rapport à différents arts à des niveaux culturels différents ? La diversification, dans le sens du légitime autant que de l'illégitime, des objets culturels dans la vie culturelle des individus s'accompagne-t-elle d'une diversification des approches ? Ou au contraire, si les comportements culturels s'étendent à plus de domaines, les attitudes qui y sont sous-jacentes restent-elles fonction des déterminants relevés par Bourdieu ? Autrement dit, finalement, comment ces dissonances doivent-elles être comprises ? Leur apparition modifie-t-elle réellement les conclusions de Bourdieu ?

D'autre part et d'un point de vue plus simplement scientifique, comme y insiste B. Lahire lui-même, la sociologie doit se pencher sur ce que la statistique ne dit pas pour donner un tableau cohérent et nuancé de son sujet. Reste en ce cas à déterminer jusqu'à quel point doit être affinée l'analyse de la réception, Lahire allant de manière générale moins loin qu'Adorno dans la spécification des différents types de réception. Plus encore, ce type d'approfondissement ne ferait au final que rendre justice à la notion elle-même bourdieusienne d'« habitus », qui comprend des « schèmes de perception » qu'il serait dès lors intéressant de préciser.

Pour revenir à la question du rapport à la culture en général, on pourrait dire qu'Adorno, en un sens, cherche la réalité sous-jacente aux jugements des individus. C'est-à-dire qu'il n'exclut pas d'emblée de son enquête la question de l'ancrage effectif de ce jugement. En reprenant une distinction de J.-C. Passeron², on peut affirmer qu'Adorno ne se limite pas à une sociologie des *idéologies culturelles* couplée à un simple recensement des *consommations culturelles*, mais tente de penser l'*expérience* culturelle – les deux approches n'étant pas exclusives dans le cadre d'une étude sociologique de la domination culturelle.

C'est également dans le cadre d'une *histoire* sociologique de la culture que s'affirme l'intérêt d'une sociologie de l'expérience culturelle. Comme l'affirme J.-C. Passeron, si cette histoire sociale doit évaluer l'évolution et la modification des goûts, des appréhensions vécues de l'art, « la sociologie des consommations culturelles et de la

¹ Lahire, *op. cit.*, p. 26.

² Passeron, *op. cit.*, p. 300.

composition sociale des publics utilise un filet dont les mailles sont bien trop grosses pour trier ces différences. C'est au plus près des lieux, des spectacles et de la pratique quotidienne des loisirs que le bilan aurait un sens pour l'évaluation de la réception artistique [...] »¹. Et Passeron ajoute : « un tel bilan sociologique, qui prendrait les consommations pour ce qu'elles sont, des expériences et des consommations, n'a jamais été sérieusement entrepris. »². L'intérêt de la démarche adornienne, tout en ne couvrant pas la totalité de cette sociologie de l'expérience artistique réclamée par Passeron, déborde donc le seul aspect critique – et à en croire un sociologue de la culture qui s'exprimait récemment³, le constat de Passeron est, à peu de choses près, toujours valide. Seule exception à cet état de faits, E. Ethis, qui, dans son ouvrage récent sur le cinéma⁴, cherche à montrer l'effet qu'exercent certaines propriétés cinématographiques sur la perception du temps des spectateurs, en se réclamant des principes de Passeron que nous avons évoqués. Les recherches d'Adorno nous semblent donc particulièrement pertinentes dans le contexte sociologique contemporain. Et leur intérêt ne se limite pas à ce dernier point.

C. Redéfinition d'un domaine sociologique

Le projet d'Adorno rejoint en effet d'autres questionnements actuels des sciences sociales, et, me semble-t-il, permet d'y apporter des éléments de réponse. L'insistance portée sur la phénoménalité de l'œuvre permet en effet de redéfinir le champ problématique de la sociologie des arts et de la culture.

Le premier de ces questionnements est directement issu de l'apparition, dans le champ culturel, de la culture de masse. Comme l'ont récemment noté C. Prévost-Thomas et H. Ravet⁵, l'avènement de la culture de masse pose des problèmes de « domaine » à la sociologie des arts et de la culture. Cette question n'est pas uniquement métaphysique, et oriente de fait la recherche. On retrouve la distinction du savant et du populaire dans la séparation de la sociologie de la culture en deux grands courants – pour le dire à grands traits, la sociologie de l'art d'un côté⁶, et les *Cultural Studies* de l'autre – qui présentent chacun des caractéristiques singulières, le premier comportant souvent une analyse idéologique ou discursive, le deuxième se rapprochant par certain

¹ *id.*

² *id.*

³ Péquignot, B., « Des arts et de la culture : distinctions et indistinctions », pp. 11-36 in Girel, S. (dir.), *Sociologie des Arts et de la Culture*, Logiques Sociales, L'Harmattan, Paris.

⁴ Ethis, E., *Les spectateurs du temps. Pour une sociologie de la réception du cinéma*, L'Harmattan, Paris.

⁵ Prévost-Thomas, C. ; Ravet, H., « Objets musicaux contemporains : des frontières poreuses entre savant et populaire », in Girel, *op. cit.*, pp. 317-331.

⁶ Ainsi la *Sociologie de l'art* de N. Heinich ne dit pas un mot de la culture populaire. Cf. *Sociologie de l'art*, *op. cit.*

points de l'enquête ethnologique¹, quand son objet n'est pas considéré comme le simple négatif de la culture dominante².

Or, comme le montrent les auteurs de cet article, les critères proprement sociologiques qui pourraient servir à distinguer « art » d'une part, compris comme art savant, et culture populaire de l'autre, deviennent progressivement inopérants. Si la situation des interprètes et, plus généralement, selon l'expression de H. Becker, des « mondes » de ces pratiques ont pu diverger notablement, elles tendent aujourd'hui à se rejoindre³. En musique, la qualité des textes, l'emploi d'instruments symphoniques, l'investissement des lieux habituels de la musique classique par les interprètes de musique populaire tendent à effacer les frontières de chaque genre. Resterait la question du matériau. Mais ici, à en croire les auteurs de l'article, les spécialistes ne parviennent pas à s'accorder sur des critères discriminants.

C'est ici que l'approche d'Adorno peut nous aider. En effet, nous l'avons vu, Adorno prend justement pour point de départ de sa réflexion ce rapprochement et cette indistinction croissante entre œuvres relevant de l'art savant et culture populaire. Et, au lieu de partir de leur différence intuitive et de tenter de la reconduire malgré un rapprochement croissant, il part de leur indifférenciation tangentielle pour établir sur ce fond une échelle différenciée de rapports possibles à la musique. Autrement dit, ce n'est pas dans l'œuvre que doit se fonder cette distinction du savant et du populaire, mais dans la réception. Rappelons-nous la fameuse déclaration de Godard : « Quand Beethoven compose la septième, ce sera de l'art. Et si Bruno Walter la dirige, aussi. Quand Karajan la dirigera, cela deviendra vite de la culture. Et ce sera définitivement de la culture lorsque CBS/Sony en organisera la diffusion par compact-disc. Cela peut redevenir de l'art si un auditeur sincère l'écoute. »⁴

Mais ce que marquent ces phrases de Godard, et ce qu'a montré Adorno, c'est que cette étude de la réception ne peut se passer d'une analyse socio-esthétique des œuvres, qui ménagent les possibles de l'écoute par leurs caractéristiques propres.

Quel est alors le critère ? Selon Adorno, c'est la juste compréhension de l'œuvre, telle que la propose l'analyse musicologique (structure, historicité, etc.). L'autre extrême est la non-compréhension. Mais cette échelle se superpose un autre échelle, qui semble plus spécifiquement sociologique – ou du moins qui peut être exprimée de manière sociologique, et qui va d'une compréhension active à une réception passive. Dans un cas, l'individu recherche activement à comprendre l'œuvre, à réfléchir à son propos ; dans l'autre, c'est l'œuvre qui agit sur lui, avec les effets évoqués.

¹ cf. Hoggart, R., *La culture du pauvre*, Minuit, Paris. Cf. également pour un constat identique appliqué à la sociologie de la musique Hennion, *art. cit.*

² Cf. Grignon, C., et Passeron, J.-C., *Le savant et le Populaire, Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Gallimard/Le Seuil, Paris, p. 19.

³ Hennion, A., *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, La Documentation Française, Paris.

⁴ Godard, J.-L., « Rapport d'inactivité », *Le Monde*, 8/10/01, p. 17.

Il est clair qu'Adorno exprimerait ces deux extrêmes en termes critiques : d'un côté une réception émancipatrice, de l'autre une réception aliénante. Mais on peut également considérer qu'il s'agit de deux formes de rapport à l'œuvre qui peuvent servir à une enquête sociologique à *visée* non-critique – même si elle aura nécessairement, ce qui n'est pas la même chose, des *effets* critiques.

D. La sociologie de la culture et la question de l'œuvre

Les raisons qui amènent Adorno à proposer une échelle graduée de la culture en référence au rapport de l'auditeur à l'œuvre – cette expression, un peu lourde, dit mieux que celle de « réception » l'importance de l'œuvre dans cette relation – nous permettent également d'apporter des éléments nouveaux aux débats les plus récents de la sociologie de l'art – notamment, et précisément, celui de la place de l'œuvre au sein de cette sociologie.

Si nous reprenons la périodisation de la sociologie de l'art de N. Heinich, l'histoire de cette discipline se décompose en trois moments. Une étude de l'art *et* de la société, de l'art *dans* la société, et enfin de l'art *comme* société. Dans un souci scientifique d'exhaustivité, Heinich ajoute à cette approche de l'art comme société la nécessité de prendre en compte les discours sur l'art. Autrement dit, il ne s'agit plus de parler des œuvres d'un point de vue sociologique, mais de faire la sociologie des discours sur les œuvres, d'étudier leur logique symbolique et leur fonction au sein du monde de l'art.

Ce projet est évidemment corollaire du refus de revenir, en-deçà du stade présent de la maturation de la sociologie de l'art, à l'esthétique sociologisante dont l'Adorno de « La situation sociale de la musique » est un excellent représentant. Toutefois, le refus de cette approche précise semble aller de pair avec un rejet de toute efficacité réelle de l'œuvre, toute possibilité de comprendre un rapport de l'individu à la culture autre que celui qui s'atteste dans ses discours. N. Heinich expose bien son souci de « traiter [les œuvres] comme des acteurs à part entière de la vie en société, ni plus ni moins importants, ni plus ni moins sociaux – c'est-à-dire interagissant – que les objets naturels, les machines, et les humains. »¹ Mais il s'agit pour elle d'étudier comment les œuvres déconstruisent les critères traditionnels d'évaluation, produisent et reproduisent des structures imaginaires².

Autrement dit il s'agit de penser une efficacité de l'art, mais 1) dans le seul cadre des discours savants portant sur l'art 2) à partir de la conception savante de l'art. Autrement dit, est reconduit le point de vue esthétique, considéré – c'est le tournant « ethnométhodologique » dont se réclame N. Heinich – comme un discours, objet du sociologue et non discours en lui-même sociologique.

¹ Heinich, N., *Ce que l'art fait à la sociologie*, Minuit, Paris, p. 39.

² *Ibid.*

Toutefois, ce simple transfert de paradigme exclut dès lors une investigation nouvelle qui porterait elle sur le rapport réel aux œuvres – dont on ne voit pas pourquoi il serait exclu *a priori* de l'enquête sociologique. Même les sociologues contemporains qui font de l'analyse des effets des œuvres le centre de leurs recherches – B. Péquignot par exemple, qui rappelle souvent son opposition à N. Heinich sur ce point¹ – se limitent à l'aspect « imaginaire » de l'efficace esthétique. Adorno fait appel – c'est ici que réside la nouveauté – à une analyse des œuvres. Mais cette analyse se distingue de celle qui sont refusées par tous en ce qu'elle ne prétend pas dire la vérité de l'œuvre, mais simplement repérer les éléments qui dans cette œuvre sont susceptibles d'influer sur le jugement des individus, leur réactions, susceptibles d'avoir une action sur eux. Puisqu'il faut bien produire des hypothèses à tester expérimentalement, puisque ce qui entre en jeu dans le rapport à l'œuvre d'art sont des qualités esthétiques, il faut bien qu'un discours compétent se fasse entendre.

Conclusion : Apports ponctuels ou modèle d'un nouveau type de sociologie de la culture ?

Il n'est pas dit, sans doute, qu'un projet inachevé, tel *Current of Music*, suffira pour modifier les jugements habituellement portés sur la portée sociologique de la pensée adornienne. D'autant qu'Adorno s'en tint essentiellement, concernant les recherches nécessaires pour mettre à l'épreuve ses thèses, à des textes programmatiques. Seul l'accomplissement de ce programme de recherches pourrait en dernière instance, permettre d'en apprécier adéquatement la valeur. Toutefois, si ce sont bien les idées, et leur mise en œuvre, qui font avancer une science, dure ou humaine, il nous semble indéniable que les travaux d'Adorno ne sont pas dépourvus de valeur. Philosophiques, ils permettent de poser des questions de fond sur le domaine de la sociologie ; critiques, ils interrogent le bien-fondé de certaines approches trop partielles ; sociologiques enfin, ils font signe vers l'exploitation de nouvelles perspectives de recherche, dont la pertinence est confirmée par des travaux de sociologie de la culture récents. C'est assez pour en assurer l'intérêt.

Reste toutefois à se poser la question de la possibilité de la reconduction d'un projet critique unifié et qui s'appuierait sur ces travaux, prenant en compte les exigences de la sociologie contemporaine, mais n'en renonçant pas moins aux désirs d'émancipation qui animaient les théoriciens de l'École de Francfort. Sans pouvoir pour l'instant trancher cette question, il nous semble que l'actualité dont font preuve certains aspects de *Current of Music* constitue une incitation suffisante à envisager sérieusement la possibilité d'une réponse positive.

¹ Cf. Péquignot, B., *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, L'Harmattan, Paris.