

## Radio, société et état de choses

*Current of Music. éléments pour une théorie de la radio*, de Theodor W. Adorno, Traduit de l'anglais et de l'allemand par Pierre Arnoux, Presses de l'Université Laval/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 383 p.

Martin Tailly

---

Numéro 240, printemps 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/66524ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer ce compte rendu

Tailly, M. (2012). Compte rendu de [Radio, société et état de choses / *Current of Music. éléments pour une théorie de la radio*, de Theodor W. Adorno, Traduit de l'anglais et de l'allemand par Pierre Arnoux, Presses de l'Université Laval/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 383 p.] *Spirale*, (240), 60–62.

ventriloque semblent laisser place « à la mascarade et au mimétisme ironique, voire parodique ». Dans le sillon de la littérature décadente, le masque apparaît chez Rachilde comme un moyen de se réinventer et de subvertir les modèles des relations hommes-femmes à travers un « éloge de l'insexuation ». Cet esprit subversif habite également les mascarades de Claude Cahun qui révèlent une conception du sujet en perpétuelle métamorphose. Par des analyses iconotextuelles, Andrea Oberhuber et Nadine Schwakopf révèlent que le masque « sou-

ligne [...] la qualité mosaïquée et insondable des fictionnalisations de soi d'un sujet volontairement indéterminé. » Cette figure d'auteure transgressant les frontières générique, sexuelle, identitaire et esthétique clôt bien l'ouvrage en rappelant que le travestissement textuel permettait justement aux auteures de dépasser les limites qui leur étaient imposées.

*Jeu de masques* dresse un portrait éclairant des différents types de travestissement — du pseudonyme à la mascarade iden-

titaire — et leur donne sens à travers l'histoire de la littérature des femmes. Par le biais du masque, les auteurs du collectif proposent un parcours intéressant de la prise de parole au féminin et en font ressortir certaines modalités transhistoriques. En ce sens, les travaux de recherche réunis dans *Jeu de masques* poursuivent de belle façon la réflexion sur l'écriture des femmes et témoignent de l'inscription singulière de ces auteures — dont certaines n'ont pas été retenues par l'histoire littéraire — dans le champ littéraire et culturel. †



# Radio, société et état de choses

PAR MARTIN TAILLY

CURRENT OF MUSIC.  
ÉLÉMENTS POUR UNE THÉORIE DE LA RADIO de Theodor W. Adorno  
Traduit de l'anglais et de l'allemand par Pierre Arnoux  
Presses de l'Université Laval/Éditions  
de la Maison des Sciences de l'Homme, 383 p.

C'est à une critique sociale de la radio que nous convie Adorno dans ces études, dont il savait bien les limites historiques, dont il savait bien que certaines thèses, liées au *maintenant* technique de la fin des années 30 et du début des années 40, étaient plus fugaces, fragiles que d'autres, à une critique sociale qui présuppose le phénomène radiophonique comme « *effets de la totalité de notre société* », c'est-à-dire comme *expression* de cette société et comme effets d'une force sociale ne manquant pas d'agir et sur le matériau qu'elle met à la disposition de la technique, dans ce cas-ci la musique, et sur l'homme et sa perception.

S'il est évident qu'elles sont, comme l'indique la quatrième de couverture, « *en dialogue constant* » avec *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* de Benjamin, les diverses

études regroupées dans *Current of Music. Éléments pour une théorie de la radio* — livre planifié par Adorno lui-même, mais qui, du fait de l'indifférence manifestée par les éditeurs à qui il l'avait proposé, n'a jamais été achevé, et dont certaines parties n'ont même jamais été écrites — se donnent à lire, à plus forte raison, tout à la fois comme prolongement-vérification dans le domaine de la musique radiodiffusée des théories sur la reproduction technique de Benjamin et comme une véritable illustration de la critique qu'avait, dans sa lettre du 18 mars 1936, adressée Adorno à ce dernier et à son *extraordinaire travail*. Il s'agit ainsi pour Adorno de remettre en question le caractère progressif et les fonctions révolutionnaires attribués par Benjamin à un certain art de masse ayant fait



de la reproduction technique son principe structurel et à la *perception distraite* qui en découle, tout autant que de remettre en question la possibilité de se cultiver à partir du média radiophonique, lequel tend bien plus vers la réification que vers la pédagogie.

Ce lien avec Benjamin — l'application réfléchie de concepts élaborés par celui-ci dans sa théorie de la reproduction (cinématographique) des images à une théorie de la radio, application qui implique une redéfinition de ces concepts —, Adorno peut le faire parce que, selon lui, la radio relève d'une nouvelle technique de reproduction musicale, dont l'essence serait, indépendamment de ce qu'elle diffuse, la standardisation : le fait d'émettre à un moment précis un même contenu sonore en une infinité de lieux. Cette reproduction sonore, qui, du fait de la *coïncidence temporelle*, de la transmission en direct de l'événement musical (technique favorisée à l'époque), tend à se donner dans l'illusion de sa proximité pour le réel, Adorno la pense tout de suite, et c'est, sinon une erreur, du moins un choix qui infléchit toute son analyse, en termes d'*images* de musique, parlant ainsi du « *caractère vague des mauvais agrandissements photographique* », du « *caractère pictural de la musique* ». L'image est péjorative au sens où elle n'est jamais que « *l'image de quelque chose* », alors que la musique est réelle en ce qu'elle est quelque chose, qu'elle ne renvoie ni à une imitation ni à une représentation, du moins pas fondamentalement. C'est par ce caractère d'autosuffisance essentielle de la musique, son caractère non figuratif, qu'Adorno explique en quoi il la privilégie par rapport aux autres arts. Mais la reproduction musicale radiophonique, comme projection quasi cinématographique de la musique sur ce qu'il appelle la rayure auditive, ce bruit de fond que produit le courant électrique, anéantit cette autosuffisance ; elle modifie la structure même (réduction des moyens d'articulation) de la musique réelle (l'original), l'atomise, la fige en détails et empêche d'en considérer le tout, ce qu'Adorno exemplifie à partir de l'altération que subit une symphonie lors de sa radiodiffusion.

La catégorie d'« original », qui ne devait pourtant pas exister en musique, où chaque performance est en soi reproduction — qu'Adorno n'assimile pourtant

pas ici à l'image puisque cette *image-ci* est la possibilité même du réel musical —, reproduction d'une partition considérée non comme « original » mais comme « *série de prescriptions* », est postulée par cette image de musique masquant son caractère d'image, et ce, au moment même où la technique radiophonique de reproduction, en mettant en cause son aura, sa réalité, dénonce cette catégorie, la rend caduque. Cet original postulé par l'image renvoie bien sûr à la performance de l'œuvre, au concert, performance qui a son *ici* et *maintenant* alors que la radiodiffusion n'a qu'un *maintenant* ubiquiste. Adorno reproche à la radio cette antinomie, le fait qu'elle n'est pas en adéquation avec sa propre structure, qu'elle maintient l'illusion d'un réel non médiatisé, non réifié. Plutôt que de lui faire servir un rôle que nie sa structure médiatrice : sacre ou quête de l'original, imitation de la nature, illusion de proximité que crée l'intrusion de l'autorité sociale radiophonique dans une sphère qui n'a plus, à cet égard, de privée que l'apparence, il vaut mieux, dit Adorno, « *jouer de la radio comme d'un instrument* », il vaut mieux que celle-ci, en accord avec la perte de réalité qu'elle implique, soit « *l'automanifestation de son propre contenu* ». Et, aussi ambiguë qu'elle soit pour Adorno, qui demeure sceptique quant à la possibilité de sa réalisation, cette proposition, comme l'affirme Robert Hullot-Kentor dans la préface, ne trouvera son aboutissement, sa concrétisation que dans un autre champ, celui de la *nouvelle musique*<sup>1</sup>.

Le caractère pictural de la musique radiodiffusée et les « *qualités culinaires* » qui s'y rattachent ont un effet direct non seulement sur le matériau musical, en obscurcissant l'articulation de sa totalité, mais aussi sur l'auditeur, dont la perception s'atomise. Cet auditeur à l'écoute atomisée, distraite — ces termes étant en quelque sorte synonymes pour Adorno —, ne porte plus son attention que sur les détails, comme si la musique s'immobilisait en une série d'images partielles, rendant, de ce fait, impossible la contemplation du tout. C'est ce dont tire parti la musique populaire, dont le toujours-identique de la forme et des progressions harmoniques ne se différencie que par l'entremise d'une pseudo-individualisation,

ces détails et ornements faciles à reconnaître en ce qu'ils se donnent à entendre comme des écarts aussi standardisés que l'est la forme du *standard* elle-même, ces détails qui, à titre de preuve de leur inutilité, ne changent en rien la marche inéluctable du tout-toujours-identique. Cette standardisation de l'écoute par l'appareil radiophonique affecte aussi la façon dont l'auditeur entend la musique sérieuse jouée en concert. Car cet auditeur n'en goûte plus le sens, la totalité, mais le simple détail comme un en-soi. La musique sérieuse se trouve neutralisée par ce type d'écoute qui, en la détachant de la pensée du tout, de la compréhension de son sens, la transforme en marchandise de luxe, en fait un fétiche — Adorno reprend à cet égard bon nombre de thèses issues du *Caractère fétiche dans la musique*.

En analysant la musique populaire, dont le mode de production ou de reproduction, l'imitation d'un standard déjà reproduit mille fois, présuppose et produit — voire impose — cette perception dite *culinaire*, et dont la popularité, générée par le matraquage publicitaire, devient de plus en plus réelle, indépendante de celui-ci, à mesure que les auditeurs se mettent à croire à ce succès et à l'endosser eux-mêmes, Adorno démontre bien que la perception et la consommation culinaires de la musique populaire, ce divertissement de masse qui, au même titre que la production caractérisée par la division du travail, détourne du réel compris comme totalité et ainsi de toute compréhension, sont le produit de forces sociales autoritaires<sup>2</sup> et qu'elles n'ont, cette perception et cette consommation culinaires, que très peu en commun avec le goût — qu'est-ce que le goût, demande Adorno, quand il n'y a plus dans nos sociétés monopolistiques de libre choix, que ses produits sont en vérité tous identiques? — et avec une « *expérience musicale authentique* », seule susceptible de conduire à la connaissance.

À vrai dire, comme « *c'est le même mode de production qui modèle les masses et qui est responsable des objets artisanaux à prétention artistique qu'on tente de leur refiler* », l'homme subit lui aussi le sort de la musique radiodiffusée : il est

réifié, standardisé au point de n'être plus lui-même qu'une pseudo-individualité — « *le Moi au sens traditionnel n'existe plus* », écrit Adorno —, n'arrive plus ni à penser ni à faire l'expérience authentique de quoi que ce soit, à moins que celle-ci ne lui soit imposée de l'extérieur, par les forces sociales et autoritaires auxquelles s'assimile le phénomène radiophonique. C'est bien pourquoi le terme de *Radio Generation* en vient,

pour Adorno, à désigner ce « *nouveau type d'Homme* ». Non pas parce que la radio seule serait responsable de sa réification, ce qui contredirait le sens du phénomène radiophonique considéré comme « *effets de la totalité de notre société* », mais plutôt parce qu'elle est une expression particulièrement caractéristique de cet état... de chose(s), bien évidemment. †

1. Ce lien entre les études sur la radio et *La philosophie de la nouvelle musique* est souligné par Adorno lui-même, dans l'article « Recherches expérimentales aux États-Unis », que l'on retrouve dans *Modèles critiques* : « On peut remarquer que les quatre études musicales du Princeton Project, ainsi que l'étude en allemand sur le caractère fétichiste de la musique, contenait en germe la Philosophie de la nouvelle musique achevée en 1948 seulement ».
2. Adorno écrit, à cet égard, que « *La valeur d'exposition d'une œuvre spécifique qui, selon Benjamin, s'accroît au détriment de sa valeur culturelle se rapproche étroitement de la fatalité de la musique matraquée et nous semble bien plus autoritaire que la précédente [la valeur culturelle de l'œuvre]* ».

# Séductions romanesques



PAR PIERRE POPOVIC

FIGURES DU DÉSIR.  
POUR UNE CRITIQUE AMOUREUSE de Jacques Dubois  
Les Impressions nouvelles, 202 p.

Qu'ont en commun Augustine Grandet (Stendhal), Charlus/Saint-Loup et Albertine Simonet (Proust), Marie de Montalte (Jean-Philippe Toussaint), Séverine Roubaud (Zola), Valérie Marneffe (Balzac), Marie-Noire (Aragon), Christine (Angot), Anna Kupfer (Simenon), sinon d'être des personnages littéraires? Le fait d'avoir durablement allumé un critique, et non des moindres, Jacques Dubois.

## CE QUE LIRE VEUT DIRE

*Figures du désir* est proche du dernier essai de Marielle Macé *Façons de lire, manières d'être*<sup>1</sup> : il s'agit dans l'un et l'autre cas de donner corps et suite à l'action de lire et de prendre acte de ce qu'un texte provoque, induit, bouleverse dans l'intériorité affective et mentale de qui laisse filer sa barque au gré des pages. Ce parti pris pour la lecture active conduit Dubois à reconnaître son désir d'être du roman, de participer à son développement jusqu'à intervenir rêveusement dans son histoire. C'est une sensation commune à bien des lecteurs : qui n'a voulu appareiller sur-le-champ pour aller sauver Arthur Gordon Pym de Nantucket quand il dérive vers la grande

faille effrayante du pôle Sud? qui n'a pris la place de ce niais de Des Grieux et n'est devenu discrètement l'amant(e) stellaire dont Manon Lescaut elle-même allait faire son ordinaire? Mais, fin renard, et exigeant, Dubois délaisse les héroïnes et les héros. Son penchant va vers des personnages dits secondaires, qui ont « *des rôles essentiels à l'action mais que le récit place en retrait du personnage principal.* » Ceux-là sont les meilleurs vecteurs érotiques (au sens large). Non seulement ils captivent, appâtent, enjôlent, charment, abusent, égarent, déshonorent, fascinent, mais de plus ils le font et passent, sans que leur vie et leur personnalité soient décrites d'abondance. À qui voudra dès lors le soin d'imaginer le reste ou autre chose et d'inventer le bas-côté d'un roman « qui eût pu être différent de ce qu'il est ». Au cours de ce jeu où hermèneutique et création font bon ménage, la séduction retrouve son sens originel : le lecteur *prend à part* un personnage esquiché dans une histoire et le traite en particulier pour lui rendre le volume narratif qu'à ses yeux il mérite. Cette singularisation convie ensuite à voir le roman sous un autre jour, nanti d'une nouvelle altérité<sup>2</sup>, ainsi que le montrent ces trois exemples.



## LOVE IN THE NOVEL

Augustine Grandet, très belle épouse d'un riche banquier, n'a pas « *le cœur italien* » dit le narrateur de *Lucien Leuwen* : autant dire qu'elle est à tous égards peu amène. Lucien fréquente son salon et s'y montre tel qu'il est, un