À quel titre ? Adorno et “ les Années Vingt ”

Gilles Moutot

▶ **To cite this version:**

Gilles Moutot. À quel titre ? Adorno et “ les Années Vingt ”. Littérature, 2019, Faire époque : L'entre-deux-guerres, N° 193 (1), pp.87-100. 10.3917/litt.193.0087 . hal-02529414

HAL Id: hal-02529414
https://hal.science/hal-02529414

Submitted on 2 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

À QUEL TITRE ? ADORNO ET « LES ANNÉES VINGT »

Gilles Moutot

Armand Colin | « Littérature »

2019/1 N° 193 | pages 87 à 100

ISSN 0047-4800
ISBN 9782200932268

Article disponible en ligne à l'adresse :

https://www.cairn.info/revue-litterature-2019-1-page-87.htm

Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.
© Armand Colin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - BIU Montpellier - - 194.57.207.215 - 02/04/2020 12:03 - © Armand Colin

■ **GILLES MOUTOT,** UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER

À quel titre ? Adorno et « les Années Vingt »

À la mémoire de Pascale Casanova

En 1962, Adorno publie dans la revue *Merkur* un texte qui, recueilli depuis dans *Modèles critiques* (l'un des volumes composant la section « Critique de la culture et société » de ses *Œuvres complètes*), s'intitule « Les fameuses Années Vingt » – du moins dans l'édition française[1]. L'original allemand, plus ramassé, dit « *Jene zwanziger Jahre*[2] » – soit : « Ces années vingt », ou encore, si l'on va jusqu'à forcer le trait déictique de l'expression, « Ces années vingt-*là* ». Lestée de cet adverbe, la tournure apparaît sans doute un peu étrange, l'insistance étant alors aussi manifeste que l'absence d'indications sur l'*objet* de cette insistance. Je crois qu'une telle bizarrerie n'est nullement fortuite, et relève de ces « petits actes de sabotage[3] » qu'Adorno repère dans la prose de Kafka, où ils contribuent à « profondément perturb[er] » les habitudes de compréhension du lecteur, en l'obligeant notamment à « s'arrêter à des détails incommensurables, opaques, [aux] taches aveugles[4] ». « Tant que le mot de l'énigme n'a pas été trouvé, le lecteur n'est pas quitte », précise Adorno, soulignant par là que la subversion s'opère inextricablement sur la *temporalité* (le lecteur est forcé d'attendre que le texte s'ouvre, comme dans la parabole de l'homme « devant la loi ») et la *référentialité* (devant quoi, au juste, attend-on ?). De là que, pour suivre un commentaire de Pascale Casanova, « le travail narratif et fictionnel de Kafka consiste [...] à miner *de l'intérieur* des évidences sociales, une *doxa*, une croyance collective[5] ». Dès lors, si l'on s'autorise à considérer un instant à la lumière de ce propos la sobriété de la forme *Jene zwanziger Jahre*,

1. Theodor W. Adorno, « Les fameuses Années Vingt », in *Modèles critiques. Interventions – Répliques*, trad. fr. Éliane Kaufholz et Marc Jimenez, Paris, Payot, 1984, p. 47-54.
2. Voir Theodor W. Adorno, « Jene zwanziger Jahre », *Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe – Stichworte*, *Gesammelte Schriften* 10-2, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1997, rééd. 2003, p. 499-506. L'expression « fameuses Années Vingt » sert d'ailleurs, dans le corps du texte, à rendre une formulation dans laquelle Adorno a cette fois usé d'un adjectif : « *[...] in den gelobten zwanziger Jahre* » (*ibid*., p. 504), où l'on distingue la signification de ce qui est « prisé », ou dont on fait la « louange ».
3. Theodor W. Adorno, « Réflexions sur Kafka », in *Prismes. Critique de la culture et société*, trad. fr. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1986, p. 232.
4. *Ibid*., p. 216 et 218.
5. Pascale Casanova, *Kafka en colère*, Paris, Éd. du Seuil, 2011, p. 274 (je souligne).

ARTICLE ON LINE

Document téléchargé depuis www.cairn.info - BIU Montpellier - - 194.57.207.215 - 02/04/2020 12:03 - © Armand Colin

celle-ci apparaît comme une altération discrète des fonctions d'identification qui sont censées être la raison d'être du chrononyme, pour autant que celui-ci consiste en « une expression, simple ou complexe, servant à désigner en propre une portion de temps que la communauté sociale appréhende, singularise, associe à des actes censés lui donner une cohérence, ce qui s'accompagne du besoin de la nommer[6] ». À vrai dire, on n'est pas tout à fait sûr d'en avoir un sous les yeux (un peu comme lorsque, note Dominique Kalifa, des textes des années trente évoquent régulièrement la « belle époque » des « années 1900 », mais uniquement comme on se souvient du « bon temps », et non pas encore comme une époque dont l'unité serait repérée et définie par l'usage des majuscules[7]). Mais, à considérer que ce soit le cas, la tournure déictique elle-même, isolée sur le blanc de la page, flottant au-dessus du premier alinéa, produit paradoxalement un effet d'indétermination, comme si d'emblée Adorno, exhibant l'acte subjectif de désignation, évitait de se l'approprier en laissant ouverte la possibilité que l'on ait affaire moins au produit d'une lecture rétrospective historiographiquement banalisée qu'à la reprise sans guillemets d'une expression utilisée par les « contemporains » – au nombre desquels on peut compter l'auteur lui-même, comme celui-ci l'indique en introduisant, au moyen d'un « Je me rappelle très bien » aussi convenu que réfléchi, un souvenir personnel de 1927.

Dans l'espace qui sépare le titre et la fin de la dizaine de lignes qui ouvrent le texte, celui-ci est ainsi déjà placé sous le signe de la division, par le dédoublement entre l'Adorno auteur de 1962 et celui qui, comme dans un roman soignant son effet de réel (« à la suite d'une fête de l'IGNM »), nous montre un acteur de la vie intellectuelle de 1927 venu – revenu – signer pour nous, probablement d'ailleurs sous le nom de Wiesengrund (ou Wiesengrund-Adorno), un article sur « La musique stabilisée ». Dans un tel dispositif, je verrais volontiers le signe que ce texte est tout entier marqué par l'expérience de l'*entre-temps* – j'entends, en m'inspirant des travaux de Patrick Boucheron comme de ceux de Georges Didi-Huberman : ce qui est advenu entre deux « temps », et qui a singulièrement concerné Theodor Wiesengrund-Adorno, à la façon d'une césure, « quelque chose de cassant[8] » dont pourtant on ne saurait être quitte en faisant mine de croire que celle-ci a mis fin aux conditions qui l'ont rendue possible ; mais aussi, et sans doute est-ce l'autre face de la même question, ce qui oblige à reconnaître « l'inégale texture du temps, granuleuse et friable[9] » dont toute « époque »,

6. Paul Bacot, Laurent Douzou & Jean-Paul Honoré, « Chrononymes. La politisation du temps », *Mots. Les langages du politique*, nº 87, 2008, ENS Éditions, p. 5.
7. Voir Dominique Kalifa, « « Belle Époque » : invention et usages d'un chrononyme », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, Éditions La Société de 1848, nº52, 2016, p. 122.
8. Patrick Boucheron, *L'Entretemps. Conversations sur l'histoire*, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 95-123.
9. *Ibid*., p. 95.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - BIU Montpellier - - 194.57.207.215 - 02/04/2020 12:03 - © Armand Colin

traversée de temporalités multiples et hétérogènes, aussi minée de l'intérieur que les récits de Kafka, est composée.

I

Notoire, l'extrême exigence à laquelle la composition de ses textes devait satisfaire pour que ceux-ci passent le seuil de publication enveloppait bel et bien pour Adorno une attention aiguë à la formulation des titres – question à laquelle est d'ailleurs consacré un texte des *Notes sur la littérature* justement intitulé « Titres ». Adorno y formule en ces termes une sorte de maxime : « Les bons titres, écrit-il ainsi, sont si proches de la chose qu'ils respectent son mystère ; mais les titres chargés d'intention le violent[10] ». Suivant en partie « [l']aversion [de Lessing] pour les titres signifiants[11] », Adorno lui oppose toutefois que faire une « règle », par exemple, de la désignation de pièces ou de romans par le nom de leurs personnages principaux n'offre nulle garantie de ne pas donner à son tour dans la lourdeur du symbolique bon marché. La remarque, portant sur « le caractère arbitraire du nom propre », qui, figurant en tête d'un texte, « souligne la fiction primitive que ce soit là un être vivant, jusqu'à la rendre insupportable[12] », peut sans mal s'étendre au chrononyme : « si celui-ci, au sens strict, c'est-à-dire une étiquette fonctionnant en tant que nom propre, vise son référent de façon exclusive et stable[13] », la pente idéologique est obvie, qui fait dévaler de la « stabilité référentielle » associant un mot ou un groupe de mots à l'« existence » du référent lui-même, c'est-à-dire de la période que précisément le chrononyme fait exister socialement, et qui, comme telle, invite d'abord à rappeler que la segmentation temporelle ainsi opérée, et par là même la signification qu'elle est censée exhiber, sont nécessairement problématiques. C'est au fond la moindre des choses, pour l'historien comme pour le philosophe ou le sociologue, que de le savoir : « faire époque », c'est *faire l'époque* – soit cette construction simultanée d'une division du temps et d'une façon de la nommer au moyen de telle ou telle forme de « "concept colligeant" », c'est-à-dire « regroupant des événements, des observations ou des données diverses sous une dénomination commune[14] ». Il n'est dès lors guère étonnant que l'on puisse, comme Adorno le fait dès la première phrase de son texte, rapprocher la forme d'une telle récollection de la simplification propre aux « slogans » – *Schlagworte*, que l'on aurait pu rendre aussi par « clichés » ou « mots d'ordre » et qui littéralement signifie des mots qui « frappent », « cognent » (*Schlager* est d'ailleurs le mot allemand pour l'anglais international *hit*, c'est-à-dire là encore le *coup*) : « On se méfie

10. Theodor W. Adorno, « Titres : pour paraphraser Lessing », in *Notes sur la littérature*, trad. fr. Éliane Kaufholz, Paris, Flammarion, 1984, rééd. 1999, p. 241.
11. *Ibid*., p. 239.
12. *Ibid*., p. 240.
13. Paul Bacot *et al.*, « Chrononymes. La politisation du temps », art. cit., p. 6.
14. Dominique Kalifa, « Introduction. Dénommer le siècle : "chrononymes" du XIXe siècle », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, *op. cit*., p. 10.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - BIU Montpellier - - 194.57.207.215 - 02/04/2020 12:03 - © Armand Colin

des slogans, non seulement du fait de leur fonction qui consiste à réduire la pensée à des clichés, mais aussi parce qu'ils sont l'indice de leur propre fausseté[15] ».

De là ce qui m'a semblé masqué par la traduction (aussi recevable soit-elle) française du titre donné par Adorno à son article de 1962 : une manière de *suspendre en l'exhibant* la fonction essentiellement unifiante du chrononyme. Qu'il véhicule un signifié dépréciatif ou laudatif, celui-ci annonce de toute façon que, aussi confus, embrouillé, fragmenté ou déchiré qu'en soit le paysage, *le sens de l'histoire* est imperdable[16] : le chrononyme est un signifiant apologétique. Dès lors, l'opération qui s'appuie sur l'effet de reconnaissance spontanée du syntagme pour mieux en perturber la compréhension relève très précisément de la *Verfremdung* – le terme, auquel Adorno recourt à propos d'agencements signifiants dont le « caractère énigmatique[17] » ne cesse de se renforcer à raison même des tentatives d'interprétation qu'ils suscitent, ressortissant, par-delà la référence à la « distanciation » brechtienne, au procédé littéraire de l'*ostranienie* théorisé par Chklovski et que, à la suite d'Antoine Vitez, on peut traduire en français par « estrangement[18] ». Pour le musicien et théoricien de la musique qu'Adorno est aussi, cela rejoint l'exigence de « penser avec les oreilles » (ou « acoustiquement »), c'est-à-dire chercher des ressources de perturbation de la saisie du sens en prêtant attention à la matérialité du signifiant, comme le son musical singulier que la rupture avec le langage tonal fait soudain retentir d'une manière inouïe oblige à poser à nouveaux frais la question de ses relations aux autres événements sonores, et en fin de compte au sens de la composition dans son ensemble. Penser avec les oreilles, c'est ainsi, comme Adorno l'écrit lorsqu'il cherche à définir précisément les techniques mises en œuvre par les « paraboles tronquées » de Kafka, « procéder avec les significations du langage parlé, du langage signifiant, comme si elles étaient celles de la musique[19] », lesquelles, quand bien même se sont culturellement

15. Theodor W. Adorno, « Les fameuses Années Vingt », art. cit., p. 47.

16. C'est pourquoi il n'est finalement guère étonnant, comme le relève Dominique Kalifa, que le syntagme de « Belle Époque », qui s'épanouit sous le régime de Vichy, continue de se porter comme un charme après la Libération : son imaginaire peut faire du music-hall 1900 le combustible idéologique parfait du « gai Paris » de l'Occupation, avant que la France des débuts de la IV^{e} République ne convoque dans les premières années du siècle non plus cette France défaite, amputée de l'Alsace et de la Moselle, complaisant aux nazis, mais « la République triomphante de la Belle Époque, à la fois radicale, dreyfusarde, parlementaire, anticléricale et coloniale » (Dominique Kalifa, « « Belle Époque »... », art. cit., p. 126).

17. Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. fr. Éliane Kaufholz & Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1989, p. 165.

18. Voir, sur ce point, les analyses de Carlo Ginzburg, « L'estrangement : préhistoire d'un procédé littéraire », in *À distance* : *neuf essais sur le point de vue en histoire*, trad. fr. P.-A. Fabre, Paris, Gallimard, p. 15-36.

19. Theodor W. Adorno, « Fragment sur les rapports entre musique et langage », in *Quasi una fantasia. Écrits musicaux II*, trad. fr. J.-L. Leleu, O. Hansen Løve & Ph. Joubert, Paris, Gallimard, 1982, p. 5.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - BIU Montpellier - - 194.57.207.215 - 02/04/2020 12:03 - © Armand Colin

établies des figurations conventionnelles d'objets extra-musicaux, n'enveloppent pas une liaison signifiant-signifié, en sorte que, à des signifiants qui « flottent toujours », selon l'expression suggestive d'Esteban Buch[20], s'attache l'inquiétude de ne pas être assuré de ce que l'on a entendu – et donc bientôt de ce *qu'il faut entendre*.

Aussi n'est-il pas indifférent que ce soit à même son utilisation comme titre que le chrononyme apparaisse altéré. Il devient alors quelque chose comme le sigle d'une pensée « acoustique » dont le pouvoir discriminant amorce une forme spécifique de critique, qui, avant même de s'attacher à des insuffisances du raisonnement et autres incohérences méthodologiques, détecte « les partis pris interprétatifs[21] » enveloppés dans tout ce que l'usage des mots tient, ou du moins fait passer, pour « ce qui va sans dire ». Telle est l'opération même de la dialectique négative, en tant qu'avec celle-ci les médiations conceptuelles cherchent à conduire au non-conceptuel (le particulier, l'individuel, le « non-identique ») « sans l'absorber[22] » : elle demande ainsi de penser par « modèles », lesquels, renversant la fonction habituelle des exemples, conçus pour « expliciter des considérations générales[23] », voudraient au contraire dresser le procès-verbal de la résistance du réel à son inscription dans tout « horizon d'intelligibilité[24] » tracé d'avance. À cet égard, il est significatif que l'article sur les « Années Vingt » entre dans la composition d'un recueil intitulé *Modèles critiques*. Semblant une simple « intervention » ou « réplique » (mais, sous-titrant le livre, ces mots sont bien de ceux qui *tranchent*), un tel texte n'en est pas moins composé selon l'exigence de rendre sensibles les contradictions et déchirures de la réalité, dans leur incommensurabilité même au discours, « en les redoublant [...] par celles du langage, qui reste toujours porté par une tendance identificatrice[25] ». Un tel travail sur et dans la langue est ce que, circonscrivant en quelque sorte une *poétique de la pensée par modèles*, Adorno nomme « constellation ». Comme l'écrit de façon très éclairante Michèle Cohen-Halimi :

> La constellation marque une transformation du concept. Celui-ci n'est plus seulement une forme logique, il consiste en un croisement d'éléments ouvrant sur plusieurs réalités et matérialités distinctes dont il accuse les contradictions sans jamais les épuiser[26].

20. Esteban Buch, « En musique, les signifiants flottent toujours », entretien avec Marielle Macé, Stéphane Roth & Sabrina Valy, *Critique*, nº829-830, juin-juillet 2016, p. 582 et 584.
21. Michèle Cohen-Halimi, *Stridence spéculative : Adorno Lyotard Derrida*, Paris, Payot, 2014, p. 324.
22. Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, trad. fr. Collège de philosophie, Paris, Payot, 1978, rééd. 1992, p. 127.
23. *Ibid*., p. 8.
24. Michèle Cohen-Halimi, *Stridence spéculative*, *op. cit*., p. 325.
25. *Ibid*., p. 327.
26. *Ibid*.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - BIU Montpellier - - 194.57.207.215 - 02/04/2020 12:03 - © Armand Colin

D'une telle ambition, le « petit acte de sabotage » que je me suis autorisé à remarquer en mettant en regard le titre original de l'article et sa traduction française forme donc un premier indice. Sur un mode tout aussi discret, la dédicace qui le suit immédiatement – « Pour Daniel-Henry Kahnweiler[27] » – en constitue déjà un autre. Allemand et naturalisé français, né en 1884, l'écrivain et collectionneur d'art ami d'Adorno est cette figure dont la mention induit d'emblée un « bougé » dans une image que le chrononyme tend inévitablement à figer en cliché. Son nom évoque immédiatement ceux de Picasso, Braque, Gris, ou encore Jacob ou Apollinaire, ce qui non seulement souligne la question, familière aux historiens, des circulations transnationales d'un chrononyme[28], mais encore en détraque le fonctionnement même : fixer un référent... qui ici se trouve pourtant d'entrée de jeu *absenté*. Car la constellation artistique dont le nom de Kahnweiler fait soudain lever l'image est aimantée par les années préludant au premier conflit mondial, et non par l'entre-deux-guerres : « les Années Dix », si l'on veut, plutôt que « les Années Vingt ». Des références prises dans l'aire culturelle germanique soutiendraient certes une telle approche et, un peu plus loin, certaines viennent en effet la prolonger, en mettant alors à contribution une analyse qu'Adorno a élaborée dans le domaine du modernisme musical : celle qui détecte, dans l'évolution de Schönberg vers le dodécaphonisme, une forme de *retour à l'ordre* et par là de fermeture des possibilités nouvelles que la période de la libre atonalité aura brièvement fait miroiter. Ainsi :

> À distance, on peut constater que de nombreux artistes dont le prestige est assimilé à celui des Années Vingt avaient déjà dépassé durant cette décennie leur propre apogée, ou en vivaient tout au moins la fin ; ainsi Kandinsky, sans doute Picasso, Schönberg aussi, et même Klee. Autant il est certain que le dodécaphonisme de Schönberg émana en toute logique de son travail même, de l'émancipation à l'égard du langage tonal, tout comme de la radicalisation du traitement des motifs et des thèmes, autant il est certain qu'en passant à des principes systématiques, on perdit une part du meilleur[29].

Cette observation même, au reste, participe du geste qui, à peine la référence aux années 1920 annoncée par le titre, opère avec la dédicace un déplacement vers un Paris qui à travers le nom de Kahnweiler apparaît comme la Bourse où se fixait (et se disputait) le cours des valeurs artistiques dans les premières années du XX^e siècle[30]. Car au fil de l'article, Kahnweiler réapparaît, cette fois par le biais d'un extrait des entretiens de ce dernier avec Francis Crémieux, recueillis dans *Mes galeries et mes peintres*. Or c'est

27. Theodor W. Adorno, « Les fameuses Années Vingt », art. cit., p. 47.
28. Dominique Kalifa, « Introduction. Dénommer le siècle : « chrononymes » du XIX^e siècle », art. cit., p. 13.
29. Theodor W. Adorno, « Les fameuses Années Vingt », art. cit., p. 52.
30. Pour le dire en m'inspirant de l'expression de Pascale Casanova dans son analyse des pages de Valéry sur le « conflit d'évaluations » en quoi consiste « l'économie spirituelle » (voir *La République mondiale des lettres*, Paris, Éd. du Seuil, 1999, rééd. 2008, p. 31 *sq.* : « La bourse des valeurs littéraires »).

Document téléchargé depuis www.cairn.info - BIU Montpellier - - 194.57.207.215 - 02/04/2020 12:03 - © Armand Colin

par un double aspect que cette seconde mention revêt une fonction décisive quant à l'économie de l'argumentation :

1. Pratiquement contemporain de la rédaction de l'article, le propos de Kahnweiler rapporte celui de Picasso qui « [lui] dit encore bien souvent à l'heure actuelle que tout ce qui avait été fait entre 1907 et 1914 n'a pu être fait que par un travail d'équipe. D'être isolé, seul, cela a dû l'inquiéter énormément, et c'est alors qu'il y a eu ce changement[31] ». Tel est donc le *contenu* propositionnel qui permet alors à Adorno d'interpréter le « symptôme[32] » que constitue « le fait qu'après 1918 le cubisme ait perdu de son attrait » à la lumière du thème, central dans sa théorie esthétique, selon lequel c'est dans les formes mêmes que se déchiffre l'imbrication de l'art au mouvement historique des sociétés et de leurs antagonismes[33]. La possibilité que *des* productions artistiques (et non pas « l'art » ou « un art » en général) rompent avec les langages hérités (et par là même la subversion des horizons d'attente constitués), battus en brèche par des novations, voire des révolutions, formelles, est inséparable de la *relative* « autonomie » socialement conquise par un champ de pratiques et d'acteurs – certains de ces acteurs apparaissant alors comme les catalyseurs de potentialités collectivement situées par un « "tempo" » qui se marque « à partir de la localisation d'un présent spécifique[34] ». Aussi le propos de Picasso rapporté par Kahnweiler invite-t-il à reconnaître, « dans l'isolement qui détruisit chez le peintre la continuité de son travail, et qui l'incita à des révisions qu'il ne fut pas seul à faire », non pas les retombées de hasards biographiques mais « la déperdition des énergies collectives auxquelles on devait les grandes innovations de l'art européen[35] ».

2. Mais il faut encore s'arrêter à ce détail *formel* : l'insertion dans le flux de l'argumentation des mots de Kahnweiler *en français*. Certes, il est fort probable que, paru en 1961, le livre d'entretiens de Kahnweiler n'ait pas encore connu d'édition allemande en 1962, date à laquelle Adorno rédige son article. Cela étant, il est tout aussi aisé de faire valoir, *a contrario*, que la brièveté de l'extrait cité se prêtait facilement à une traduction « à la volée ». Adorno s'en est donc dispensé – et de fait, pour qui a devant les yeux la page concernée dans le texte original[36], la perturbation est réelle. L'apparition soudaine, et qui cependant n'interrompt pas la continuité typographique

31. Daniel-Henry Kahnweiler, *Mes galeries et mes peintres. Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1961 (aujourd'hui disponible dans la collection « L'imaginaire » de Gallimard), p. 73 ; cité par Theodor W. Adorno, « Les fameuses Années Vingt », art. cit., p. 50.
32. Theodor W. Adorno, « Les fameuses Années Vingt », *loc. cit.*
33. Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 265.
34. Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, *op. cit.*, p. 21.
35. Theodor W. Adorno, « Les fameuses Années Vingt », *loc. cit.*
36. Theodor W. Adorno, « Jene zwanziger Jahre », art. cit., p. 502.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - BIU Montpellier - - 194.57.207.215 - 02/04/2020 12:03 - © Armand Colin

du texte, entraîne en quelque sorte celui-ci dans un « fondu enchaîné[37] » de mots dont l'éclat mimétique éclipse le caractère signifiant. Car même le lecteur allemand en capacité de traduire n'aura d'abord « saisi » que quelque chose comme « Nous sommes des mots étrangers ». Des « mots étrangers » (*Fremdwörter*), ou encore « mots de l'étranger » (*Wörter aus der Fremde*), pour rappeler les titres de deux textes des *Notes sur la littérature* dans lesquels Adorno revient sur l'importance qu'il accorde, dans sa réflexion sur la conflictualité sociale immanente à la langue comme dans sa propre pratique de l'expression philosophique (et plus largement théorique)[38], à « ce qui attire » dans ces mots-là : « Une sorte d'exogamie de la langue, qui voudrait sortir du cercle du toujours semblable, du sortilège de ce que, de toute façon, on est et que l'on connaît[39] ». C'est là ce qui « leur confère leur caractère fécond et dangereux, qui séduit leurs amis et que leurs ennemis pressentent mieux que ceux qu'ils laissent indifférents[40] ». Bref : les mots de l'étranger sont les mots de l'étrangeté et de la défamiliarisation – disons-le : de cet estrangement que l'on évoquait plus haut. En sorte que l'apparition de la citation de Kahnweiler caractérise expressivement le texte d'Adorno : elle en marque justement le « tempo », là où celui-ci, en donnant soudain littéralement à percevoir (dans une parole qui en outre comporte l'aspect vif et direct de l'entretien) la « localisation d'un présent spécifique » situé en 1907-1914, escamote le point d'ancrage dont, dans les années 1960, « la nostalgie (das *Heimweh*) des Années Vingt[41] » prétend rappeler la consistance. Celle-ci est pur « faux-semblant[42] », comme le retour sur les années 1920 apparaît comme la contrefaçon de la spécularité hégélienne – car en lieu et place de l'« approfondissement [de l'esprit] par régression réflexive[43] » demeure la seule *régression*, marque Adorno par un jeu de mots ironique sur « l'esprit du monde » :

> Parce que l'esprit du monde (*Weltgeist*) ne coïncide plus avec l'esprit (*Geist*), les derniers jours de celui-ci resplendissent comme s'ils avaient été l'âge d'or, qu'au demeurant ils n'étaient pas[44].

C'est que l'illusion (idéologique) est elle-même une redite : elle « répète (*wiederholt*)[45] » une rétroprojection qui dans les années 1920 visait

37. Theodor W. Adorno, « Sur l'usage des mots étrangers », in *Mots de l'étranger et autres essais*, *Notes sur la littérature II*, trad. fr. Lambert Barthélémy et Gilles Moutot, Paris, MSH, 2004, p. 204.
38. Voir « Wörter aus der Fremde » et « Über den Gebrauch von Fremdwörtern », in *Noten zur Literatur*, *Gesammelte Schriften* 11, *op. cit.*, p. 216-232 et 640-646.
39. Theodor W. Adorno, « Mots de l'étranger », in *Mots de l'étranger et autres essais*, *op. cit.*, 2004, p. 61.
40. *Ibid*.
41. Theodor W. Adorno, « Les fameuses Années Vingt », art. cit., p. 49.
42. *Ibid*., p. 51.
43. Michèle Cohen-Halimi, *Stridence spéculative*, *op. cit*., p. 300.
44. Theodor W. Adorno, « Les fameuses Années Vingt », art. cit. (trad. mod.), *loc. cit*. (je souligne).
45. *Ibid.*, p. 48.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - BIU Montpellier - - 194.57.207.215 - 02/04/2020 12:03 - © Armand Colin

« le monde de 1880 » – c'est-à-dire le moment où naissent Picasso (1881) et Kahnweiler (1884), dont le texte d'Adorno convoque les noms au moment d'évoquer les conditions d'un affaiblissement de la fécondité créatrice à partir du premier conflit mondial. La boucle est bouclée, serait-on tenté de dire. Mais à condition d'ajouter que cette boucle est *voilée* : ici la *Wiederholung* est une répétition qui ne signifie plus, comme dans le lexique hégélien, la *récapitulation* par laquelle l'esprit fait l'expérience, recommencée, mais justement pas *répétée*[46] (au sens où l'on parle de « refaire à l'identique ») d'un devenir différent destiné à manifester son infinie puissance de réduction de l'altérité, et ainsi à s'accomplir sans cesse plus concrètement – comme le figure l'image du « cercle de cercles » par laquelle Hegel signifie l'activité de l'Histoire[47]. Ce qui est *wiederholt*, c'est la stase enrayant le mouvement de *relève* (*Aufhebung*) spéculative, et qui fait le « caractère insolite des Années Vingt[48] » : chrononyme qui, au lieu d'illustrer la progression d'un « cercle de cercles », ne nomme plus qu'un « spectre de spectres[49] ». Davantage, même – car il vaut la peine, là encore, de revenir au texte original pour lire la phrase rendue dans l'édition française par « Le caractère insolite des Années Vingt est le spectre d'un spectre » : « *Die Verfremdung der zwanziger Jahre ist das Gespenst eines Gespenstes*[50]. » *Verfremdung*, soit tout à la fois l'étrangeté des années 1920 et l'opération d'estrangement que leur applique le texte d'Adorno – dont, jouant de l'ambiguïté du génitif, il donne ici comme en passant la règle de composition. Ou encore, et dans le même mouvement : *distanciation* des années vingt – considérées *à distance*, dans un rapport polémique à ce qui en Allemagne en 1962 monnaye au sein de certains milieux « culturels » une revalorisation douteuse –, qui les rend non seulement *étranges* mais *étrangères* à elles-mêmes, *aliénées (entfremdet)* au sens marxiste, Adorno étant bien entendu parfaitement conscient de la proximité sémantique entre *Verfremdung*/*verfremdet* et *Entfremdung*/*entfremdet*.

II

On touche alors à l'enjeu majeur du texte : les années 1920, Adorno les appréhende moins comme une « époque » de l'entre-deux-guerres que comme une figure de cet autre « entre-deux », celui qui, dans la tension entre *Verfremdung* et l'*Entfremdung* construit une image du « présent spécifique » d'Adorno au début des années 1960. C'est pourquoi, à lire son texte de près, on s'aperçoit que l'auteur prend soin de ne pas lui-même s'exonérer de « la relation ambiguë de l'époque actuelle aux Années Vingt[51] », et ce

46. Voir Michèle Cohen-Halimi, *Stridence spéculative*, *op. cit.*, p. 326.
47. « Figure qui n'est pas faite, notait Gérard Lebrun, pour suggérer un parcours successif de cercles, mais pour nous rappeler que l'infini se produit dans un perpétuel non-recommencement, et qu'il n'est pas de degré d'être qu'il ne laisse paraître » (Gérard Lebrun, *L'Envers de la dialectique. Hegel à la lumière de Nietzsche*, Paris, Éd. du Seuil, 2004, p. 314).
48. Theodor W. Adorno, « Les fameuses Années Vingt », *loc. cit.*
49. *Ibid.*
50. Theodor W. Adorno, « Jene zwanziger Jahre », art. cit., p. 500.
51. Theodor W. Adorno, « Les fameuses Années Vingt », p. 51.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - BIU Montpellier - - 194.57.207.215 - 02/04/2020 12:03 - © Armand Colin

précisément dans la mesure où il démasque le mensonge qui consiste à lui associer des images de société politiquement libérée et d'effervescence culturelle. La critique se rend solidaire de ce qui s'est éteint au seuil des années 1920 à l'instant où elle établit que le chrononyme des « Années Vingt » a précisément pour fonction de dissimuler ce fait :

> L'intérêt qu'on porte désormais à l'art de cette époque ne porte pas seulement de façon éclectique sur une production qui s'est éteinte entre-temps, mais obéit aussi à l'obligation de ne pas oublier ce qui n'a pas été terminé. Il faut pousser jusqu'à ses ultimes conséquences ce qu'en 1933 a enseveli une explosion qui fut dans un sens tout différent la conséquence de l'époque[52].

« Dans un sens tout différent », parce que la « conséquence » ne signifie pas ici la continuité, ou du moins la « coextensivité spéculative entre un terme et son devenir[53] », dont il formerait, à travers l'épreuve du négatif, un *résultat*. C'est pourquoi dans la même page la formulation française, selon laquelle « la relation ambiguë de l'époque actuelle aux Années Vingt *résulte* d'une discontinuité historique[54] », est *hégéliennement* trompeuse. « Incertaine » (*unsicher*) – plutôt qu'ambiguë –, cette relation (*Verhältnis*) est, lit-on, « *bedingt von geschichtlicher Diskontinuität*[55] » : elle est « conditionnée » par cette « discontinuité » au sens où, fêlant la logique spéculative du « résultat » comme *relève*, celle-ci reste en 1960 (et après) *la condition où nous sommes*. Ce qui *se prolonge*, « après » ce à quoi a conduit « la décennie fasciste [qui] s'enracinait par tous ses éléments dans l'époque qui la précéda immédiatement, jusqu'au cœur de l'expressionnisme[56] », ce sont les ressources (sociales, psychiques, libidinales, même, comme y insistent les *Études sur la personnalité autoritaire* co-dirigées par Adorno aux États-Unis au lendemain de la Seconde Guerre mondiale) du « potentiel fasciste » qui s'est exprimé dans la catastrophe sans aucunement s'y éteindre. Au début d'un texte intitulé « Que signifie : repenser le passé ? » (qui ne se trouve pas par hasard dans le même volume de *Modèles critiques* que l'article sur les « Années Vingt »), Adorno l'indique sans détour :

> J'estime que la survie du nazisme dans la démocratie présente plus de dangers potentiels que la survie des tendances fascistes dirigées contre la démocratie. L'infiltration (*Unterwanderung*) marque quelque chose d'objectif ; des figures entre chien et loup (*zwielichtige Figuren*) font leur *come back* dans des positions de force, simplement parce que les conditions sont favorables[57].

52. *Ibid*.
53. Michèle Cohen-Halimi, *Stridence spéculative*, *op. cit*., p. 300.
54. Theodor W. Adorno, « Les fameuses Années Vingt », *loc. cit*. (je souligne).
55. Theodor W. Adorno, « Jene zwanziger Jahre », art. cit., p. 503.
56. Theodor W. Adorno, « Les fameuses Années Vingt », p. 51.
57. Theodor W. Adorno, « Que signifie : repenser le passé ? », in *Modèles critiques*, *op. cit*., p. 97-98 (trad. mod.).

Document téléchargé depuis www.cairn.info - BIU Montpellier - - 194.57.207.215 - 02/04/2020 12:03 - © Armand Colin

Zwielichtige Figuren : l'allusion au poème d'Eichendorff auquel Adorno consacre une étude dans les *Notes sur la littérature* n'est pas indifférente. *Zwielicht*, l'heure « entre chien et loup », se dit donc, comme dans l'anglais *twilight*, lumière divisée ou dédoublée, sous laquelle le regard ne parvient pas à *accommoder*, comme si l'on ne pouvait se garantir contre « le sortilège par lequel l'ami se change soudain en ennemi[58] ». Ce qui menace alors, c'est « la folie de l'exhortation schizoïde[59] » – et l'expression n'est sans doute pas une mauvaise métaphore pour dire le motif qui *hante* tous les textes d'Adorno d'après 1945, celui de l'aporie d'une culture prétendument ressuscitée après la catastrophe :

> En se restaurant après ce qui s'est passé sans résistance dans son paysage, elle [la culture] est totalement devenue cette idéologie qu'elle était en puissance [...]. Qui plaide pour le maintien d'une culture radicalement coupable et minable se transforme en collaborateur, alors que celui qui se refuse à la culture contribue immédiatement à la barbarie que la culture s'est révélée être. Pas même le silence ne sort de ce cercle[60].

Le refus de cautionner un tel silence détermine l'exigence formulée dans le texte sur les années 1920 de « ne pas oublier ce qui n'a pas été terminé », comme il structure cette page qui, organisée autour de la citation de Kahnweiler, fait soudain réapparaître les forces novatrices qui innervèrent certains pans de la création artistique – souvenir d'une « tradition antitraditionnelle[61] » qui s'est interrompue. Non pas – surtout pas –, parce qu'il y aurait là un modèle intact, qui offrirait le moyen de plonger la culture dans quelque bain lustral – fantasme tenace des esprits religieux. Le moment des années 1900-1910 n'était lui-même pas moins traversé de positions conflictuelles et de rythmes hétérogènes dans le champ esthétique que dans le champ politique : à cet égard, un texte comme la *Philosophie de la nouvelle musique* importe sans doute autant, voire davantage, par sa théorisation du retard, au tournant du XIX^e^ et du XX^e^ siècles, des « forces productives » de la musique sur celles de la peinture et de la littérature[62], que par l'opposition qu'il trace (d'une manière d'ailleurs bien plus complexe qu'on le dit souvent) entre Schönberg et Stravinsky[63]. Précisément, c'est cette anachronicité même qui est susceptible de proposer quelques ressources critiques, en aiguisant la conscience historique d'une persistance de l'irrésolu. Tel est le mouvement même du manifeste que, en 1960, dans le contexte des débats sur les difficultés contemporaines de la composition musicale, Adorno écrit

58. Theodor W. Adorno, « En mémoire d'Eichendorff », in *Mots de l'étranger et autres essais*, *op. cit.*, p. 20.
59. *Ibid.*
60. Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, *op. cit.*, p. 287.
61. Theodor W. Adorno, « Les fameuses Années Vingt », p. 51.
62. Voir Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. fr. Hans Hildenbrand & Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1958, rééd. 1990, p. 196.
63. Sur ce point, je me permets de renvoyer aux analyses que j'ai développées dans un passage de mon *Essai sur Adorno*, Paris, Payot, 2010, p. 239-270.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - BIU Montpellier - - 194.57.207.215 - 02/04/2020 12:03 - © Armand Colin

en faveur d'une « musique informelle[64] », qui échapperait autant au sérialisme généralisé qu'au principe aléatoire. Il est significatif que celle-ci – qu'Adorno nomme toujours en français – soit également évoquée dans l'article sur les années 1920 : elle y marque précisément que seul a des chances de « réaliser quelque chose qui ne soit pas inutile [ce qui] refuse tout ce que l'Allemand de l'époque post-hitlérienne définit par cette expression déplaisante de type directeur *(Leitbild)*[65] ». Ainsi se maintient le désir de créer « malgré tout », c'est-à-dire aussi en défaisant l'acception hégélienne de la « totalité » réalisant, dans la circularité de l'esprit revenant sur son devenir, l'identité de celui-là à chacune des manifestations de celui-ci : il nous faut désormais « faire des choses dont nous ne savons pas ce qu'elles sont[66] » – liant ainsi notre sort à celui des *Fremdwörter* qui, au sein de « l'allemand de l'époque post-hitlérienne » plus que jamais, sont comme les messagers d'une « langue du futur » encore « positivement inconnue[67] ».

Ainsi un tel geste, détissant la syntaxe hégélienne de l'*Aufhebung*, fait-il lui-même époque – paradoxalement : en tant qu'il marque la « fin de l'époque du sens unifié[68] », dont la matrice remonte sans doute au « perspectivisme » téléologique gouvernant les rapports de l'esprit et de la lettre dans le christianisme[69]. Loin d'obliger à faire silence, cela conduit à chercher les moyens de trouver les moyens d'exprimer l'altérité sans en postuler à l'avance l'intégration dans une identité en formation. Voilà ce à quoi, *nach Auschwitz*[70], l'on est pour Adorno définitivement contraint. « Auschwitz » ou : *l'autre* chrononyme, celui qui en réalité oriente tout le mouvement d'un article travaillant à faire éclater celui des « Années Vingt ». La question se pose même de savoir, il est vrai, si le nom d'Auschwitz peut être considéré comme un chrononyme, ou s'il faut plutôt parler à son propos de « toponyme événementiel », pour reprendre l'expression de Dominique Kalifa[71]. Je soutiendrai pour ma part que « les extrêmes se touchent » : l'événement « Auschwitz » indique un lieu où le temps même s'effondre en une stase irrémédiable. En sorte que si tout chrononyme est marqué par l'ambiguïté « entre période et événement[72] », alors « Auschwitz » est le chrononyme poussé à sa limite, en tant que contraction *sans mesure* de l'événement, quelque chose comme une implosion temporelle qui, empêchant de fixer

64. Theodor W. Adorno, « Vers une musique informelle », in *Quasi una fantasia*, *op. cit.*, p. 291-340.
65. Theodor W. Adorno, « Les fameuses Années Vingt », p. 51 (trad. mod.).
66. Theodor W. Adorno, « Vers une musique informelle », *loc. cit.*
67. Theodor W. Adorno, « Sur l'usage des mots étrangers », in *Mots de l'étranger et autres essais*, *op. cit.*, p. 204.
68. Michèle Cohen-Halimi, *Stridence spéculative*, *op. cit.*, p. 300.
69. Sur ce point, voir notamment l'article de Carlo Ginzburg, « Distance et perspective : deux métaphores », in *À distance*, *op. cit.*, p. 147-164.
70. Voir Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, *Gesammelte Schriften* 6, éd. cit., p. 354-358.
71. Dominique Kalifa, « Introduction. Dénommer le siècle : « chrononymes » du XIX^e siècle », art. cit., p. 9.
72. Paul Bacot *et alii*, « Chrononymes. La politisation du temps », art. cit., p. 7.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - BIU Montpellier - - 194.57.207.215 - 02/04/2020 12:03 - © Armand Colin

les bornes d'une « période », n'en finit plus de rejaillir sur celles qui « précèdent » et qui « suivent » – et ainsi de contester l'évidence accordée à l'opération intellectuelle de périodisation elle-même.

À cet égard, on sait que la préposition allemande *nach* est beaucoup plus adéquate pour exprimer l'ambivalence de la postériorité, qui fait césure et qui, néanmoins, poursuit une tendance passée ou maintient une direction[73] ». On y entend ainsi la signification de « à partir », ou « d'après » (ou « selon ») – mais sans doute est-ce la proposition, suggérée par Jacques-Olivier Bégot, de traduire « *Nach Auschwitz* » par « Depuis Auschwitz » qui est la plus convaincante[74]. Car « depuis » concentre précisément l'ambivalence de ce qui ne se « poursuit » qu'en tant que cela persiste à faire césure, de façon absolument concrète : celle dont, dans la « Fugue de mort » de Paul Celan, une « tombe creusée dans les airs » où « l'on n'est pas serré[75] » dit que depuis *là* et depuis *lors* l'air agite les cendres des assassinés jusque dans nos poumons. C'est pourquoi, aussi, cela oblige à se demander ce que signifie « repenser le passé », ou plus exactement le soumettre à une *Aufarbeitung*, comme le dit le terme allemand, une « analyse » où s'entend la résonance freudienne d'un travail d'anamnèse qui, s'il peut aider le sujet à faire passer du côté du langage ce qui, abandonné dans les régions mutiques du refoulé, lui fait de la souffrance un destin, ne se présente pas moins comme un déchiffrement interminable.

Ce que j'ai ainsi tenté de montrer dans ces quelques pages, c'est que tel est le mouvement de ce texte de facture si apparemment simple sur les « Années Vingt » – ou bien seulement les années vingt, ou 1920 ? Bref, sur ce dont, d'emblée, le titre est et n'est pas tout à fait un chrononyme. J'aurai ainsi tenté d'en faire à son tour l'objet d'une *Aufarbeitung*, en suggérant que les stratégies textuelles, discrètes mais nombreuses et différenciées, qu'Adorno y déploie relèvent de cette expérience d'un écart incommensurable du présent et du passé dont, dans la *Dialectique négative*, il fait la teneur paradoxale de l'expérience de la conscience de soi. Adorno évoque alors ce « moi [enfant] » qui, lorsque l'on se souvient « qu'on l'a été un jour, [...] devient en même temps un autre, un étranger, quelqu'un qu'on doit considérer de façon détachée[76] ». Commentant ces lignes, Michèle Cohen-Halimi note qu'ici, à rebours de la logique spéculative, « l'image du passé n'est plus celle de l'identité retrouvée, mais celle d'une *Unheimlichkeit* advenue au moi dans la *relève* sans résultat de son altérité[77] ». Ainsi, « le même

73. Michèle Cohen-Halimi, « Qu'est-ce qu'un "potentiel fasciste" ? Réflexions à partir des *Études sur la personnalité autoritaire* d'Adorno », *in* Miguel Abensour (dir.), *Prismes. Théorie critique*, vol. 1, Paris, Sens & Tonka, 2018, p. 169-170.
74. Voir *ibid*., p. 171, note 8.
75. Paul Celan, « Fugue de mort / *Todesfuge* », in *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, trad. fr. Jean-Pierre Lefebvre, édition bilingue, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », p. 55.
76. Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, *op. cit*., p. 125.
77. Michèle Cohen-Halimi, *Stridence spéculative*, *op. cit*., p. 302.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - BIU Montpellier - - 194.57.207.215 - 02/04/2020 12:03 - © Armand Colin

revient à soi dans une formation passée, non assimilable au présent[78] » : telle est l'expérience qui se porte à son comble dans l'effroi et la « culpabilité drastique de celui qui a été épargné[79] » – sa survie supposant qu'il « est fait de cette subjectivité bourgeoise, de cet égoïsme qui sépare et divise », dont la « froideur » a contribué à rendre la catastrophe possible, tandis que, vivant *malgré tout*, il voudrait conjurer un tel sort « par les éventualités non réalisées, rêvées, de la destinée d'un moi plus humain[80] ». C'est alors sur la scène du rêve, ce (non-) lieu de la contradiction « non relevable[81] », que se rend lisible la scission d'un moi hanté au présent par un moi passé qu'il n'identifie plus[82]. Je tiens que de cette scène-là s'est échappé, tel un signifiant errant, le *chiffre* vingt, pour aller dicter l'énigme du texte dont j'ai essayé de parler ici – une énigme de l'entre-deux. Car *jene zwanziger Jahre* se disséminent : entre le jeune auteur d'un peu plus de vingt ans et le théoricien d'âge mûr se rappelant la conscience qu'« il » avait, dès 1927, du pseudo-avant-gardisme des « Années Vingt » ; mais aussi, au fil de *vingt années* comptées *depuis Auschwitz*, entre le survivant et le vivant « malgré tout » – déchirure irrémédiable d'un homme révélant en 1966 que « des rêves le visitent, comme celui qu'il ne vivrait plus du tout, mais aurait été gazé en 1944 et qu'il ne mènerait par conséquent toute son existence qu'en imagination, émanation du désir fou d'un assassiné d'il y a *vingt ans*[83] ».

78. *Ibid*.
79. Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, *op*. *cit*., p. 284.
80. Michèle Cohen-Halimi, *Stridence spéculative*, *op*. *cit*., p. 304.
81. *Ibid*.
82. Voir *ibid*.
83. Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, *loc*. *cit*. (je souligne).

Document téléchargé depuis www.cairn.info - BIU Montpellier - - 194.57.207.215 - 02/04/2020 12:03 - © Armand Colin