

Adorno en exil : musique et philosophie d'une vie mutilée

(Cristina Parapar, doctorante en Esthétique et Philosophie de la musique, Université Paris 1
Panthéon-Sorbonne)

Introduction

Theodor W. Adorno considère que l'épicentre de la pensée occidentale s'est effondré depuis le désastre de la Shoah. Nos espaces de sécurité ont été détruits. Ainsi, le philosophe allemand écrit :

Dans leur état de non-liberté, Hitler a imposé aux hommes un nouvel impératif catégorique : penser et agir en sorte qu'Auschwitz ne se répète pas, que rien de semblable n'arrive. Cet impératif et aussi réfractaire à sa fondation qu'autrefois la donnée de l'impératif kantien.ⁱ

En toute bonne logique, Orietta Ombrosi souligne que le but ultime de l'œuvre d'Adorno est d'empêcher que la pensée qui a rendu Auschwitz possible ne se répèteⁱⁱ. Par conséquent, notre recherche élargit l'impératif catégorique adornien (« penser et agir en sorte qu'Auschwitz ne se répète pas ») qui devient désormais « penser, agir et *écouter* en sorte qu'Auschwitz ne répète pas ». En d'autres termes, la philosophie d'Adorno peut être comprise comme un acte de résistance contre le fascisme et le capitalisme dominants et il suggère que la culture est un champ de bataille où l'émancipation de l'être humain est en quelque sorte en jeu. Cela signifie que la musique est également un champ de bataille où/pour penser contre la barbarie. Pour cette raison, notre recherche élargit l'impératif catégorique adornien afin de s'interroger sur comment la musique contribue à la tâche philosophique de penser contre la barbarie dans l'œuvre d'Adorno.

A cet égard, *Adorno en exil : Musique et philosophie d'une vie mutilée* est une partie fondamentale de notre thèse (*Musique authentique et subversion : contribution à une esthétique pour l'émancipation*) dans lequel l'exil est conçu en tant que source philosophique pour comprendre les écrits musico-philosophiques du philosophe allemand. Afin d'expliquer notre recherche actuelle, le texte sera divisé en deux parties. Premièrement, il s'agira de répondre à la question (double) de savoir comment et pourquoi « penser et agir en sorte qu'Auschwitz ne se répète pas » devient « penser, agir et *écouter* en sorte qu'Auschwitz ne se répète pas ». Dans un deuxième moment, il faudra justifier ce qui pousse Adorno à placer le

jazz au centre de sa critique de la société de son époque. Notre thèse soutient que son expérience en exil forge sa critique.

Avant tout, nous constatons que le terme « Auschwitz » apparaît souvent dans cette réflexion autour l'impératif catégorique adornien. De ce fait, il semble nécessaire de cerner le terme « Auschwitz » dans la pensée du philosophe. On pourrait dire qu'Auschwitz est un « topos philosophique » ou une idée dans la pensée d'Adorno. Comme l'explique le professeur Jordi Maiso, pour Adorno, le terme Auschwitz représente l'inconcevable. A ce propos, Stefan Müller-Doohm écrit :

Pour Adorno, c'est là le point, désormais lié pour lui au nom d'Auschwitz, dont il faut repartir pour une nouvelle détermination de la pensée de l'Histoire comme histoire des catastrophes. Auschwitz révèle la « machine infernale » qu'est l'Histoire. Et face aux camps d'extermination, il est impossible de continuer de penser comme avant, il faut remettre en question tout ce qui a été pensé jusqu'iciⁱⁱⁱ.

En effet, l'auteur de *Minima moralia* n'emploie pas de concepts pour parler de ce qui s'est passé à Auschwitz. Il pourrait se référer à cela en utilisant les termes génocide ou Holocauste, mais à la place, il recourt au toponyme. Autrement dit, pour Adorno ce qui s'est passé à Auschwitz est innommable ; c'est la barbarie résultant du capitalisme, l'autoritarisme, l'antisémitisme et l'horreur. C'est pourquoi Adorno voit en Auschwitz la barbarie sans précédent. De ce fait, il affirme qu'Hitler a imposé aux hommes un nouvel impératif catégorique : « penser et agir en sorte qu'Auschwitz ne se répète pas ». Cet impératif suggère qu'après la Shoah, la pensée elle-même doit être mise en quarantaine. En d'autres termes, notre système ou notre cadre logique du réel doit être remis en question et, pour cela, « la pensée doit se penser contre elle-même », pour ne pas retomber dans la barbarie.

Une question s'impose : comment « penser et agir en sorte qu'Auschwitz ne se répète pas » devient-il « penser, agir et écouter en sorte qu'Auschwitz ne se répète pas » ? Comment (et pourquoi) la musique peut-elle contribuer à la lutte contre la barbarie dans la philosophie d'Adorno ?

« Penser, agir et écouter en sorte qu'Auschwitz ne se répète pas »

Depuis ses premières critiques et essais sur la musique (milieu des années 20), Adorno remet en question la prétendue validité inamovible du langage tonal et relie cette fausse

universalité à la société capitaliste, au fascisme et à ce qu'il appelle plus tard « le monde administré ». Parallèlement, Adorno défend les réalisations de la Nouvelle musique car ces compositions participent à la remise en question du caractère « naturel » et « universel » de la tonalité. Autrement dit, sa critique s'attaque directement à l'imposition de la tonalité. Le philosophe allemand considère que cette imposition opprime le matériau musical et ajoute que cette imposition a plus à voir avec un système autoritaire, un État fasciste ou l'omniprésence du capitalisme de l'époque qu'avec la musique elle-même. C'est pourquoi Adorno salue certaines compositions d'Alban Berg, Arnold Schönberg, Anton Webern, Kurt Weill, Gustav Mahler et Ernest Krenek.

Ce n'est pas un hasard si la Nouvelle Musique et l'avant-garde musicale, qui vont au-delà du langage tonal, ont été reléguées à l'isolement total. À leur place, le néoclassicisme ou le folklorisme prenaient de l'importance dans les théâtres et à la radio allemands^{iv}. Avec l'arrivée du nazisme au pouvoir, l'homogénéisation du style compositionnel et des programmations musicales est totale ou intégrale. De même, le nazisme interdit certaines musiques qu'il qualifie de « dégénérées ». Par exemple, Arnold Schönberg (grand protégé d'Adorno à l'époque) est l'un de ces compositeurs « dégénérés ». En quelques mots, au sein de la musique l'impératif catégorique adornien se radicalise d'après le nazisme et Auschwitz, mais cette homogénéisation s'engendre progressivement avec l'entrée du capitalisme dans la société allemande et avec la montée d'autres fascismes en dehors de l'Allemagne^v. Dans les termes du philosophe, « la société est intégrale avant même qu'elle soit gouvernée sur un mode totalitaire »^{vi}.

Dans la pensée adornienne, la musique peut mettre en échec cette intégralité, notamment la musique « progressiste ». Cette musique rompt avec l'homogénéisation musicale de son époque qui s'employait à utiliser la tonalité et les sons impressionnistes pour plaire au grand public, dit Adorno. En conséquence, il appelle à la musique authentique, c'est-à-dire celle qui s'oppose à cette uniformisation et ce conformisme musicaux car elle répond véritablement aux besoins du matériau musical. Autrement dit, cette musique est capable de se libérer des chaînes de la tonalité pour donner libre cours à de nouvelles réalités musicales de son époque, telles que le dodécaphonisme et l'émancipation de la dissonance. Avec *Wozzeck*, Alban Berg, compositeur de la Nouvelle Musique, avait atteint ce triomphe esthétique et politique, mais pas sans conséquences^{vii}.

En 1926 Berg a présenté son opéra *Wozzeck* à Prague. Les premières représentations ont été interrompues par des fascistes et des groupes cléricaux qui provoquent des troubles à l'extérieur du théâtre. La raison de ce boycott était double. D'une part, ils estimaient qu'il

s'agissait d'un opéra « dégénéré ». D'autre part, leur protestation était de caractère antisémite. En fait, Berg raconte à Adorno qu'il était connu là-bas comme « le juif berlinois ». Malheureusement, ce fait n'était pas un événement isolé, donc par peur que ces attaques radicales et antisémites ne continuent, le comité administratif de Bohême décide d'interdire toutes les représentations de *Wozzeck*. À ce sujet, de nombreux artistes musiciens ont protesté contre cette mesure, mais sans succès.

Cet échange épistolaire révèle également que Adorno a lu les articles du *Frankfurter Zeitung* qui relataient le conflit : « le comité de l'Administration fédérale a décidé d'interdire les prochaines représentations de l'opéra d'Alban Berg, *Wozzek*, sur la scène du Théâtre national tchèque. L'interdiction a été décidée à la suite des scènes scandaleuses qui se sont produites lors de la représentation de l'œuvre mardi au Théâtre national »^{viii}. Préoccupé, Adorno écrit une lettre très significative à son ami dans laquelle il prévoit l'horreur et la période sombre qui s'approche, l'horreur et la barbarie qui se révèlent précisément dans la tension entre le musical et le social :

[cette] œuvre (*Wozzeck*) ne pourra être étouffée par le simple étant dont la force mythique brute est son ennemi; mais peut-être n'apparaîtra-t-elle au grand jour que lorsque se sera enfin effondré la société démoniaque qu'elle ébranle aujourd'hui. Comme nulle autre construction esthétique de ce temps, *Wozzeck* participe de la vérité et mettra bas toute résistance à la vérité bien plutôt que cette résistance n'aura le pouvoir de l'anéantir.^{ix}

Cet épisode montre que certaines musiques peuvent être dangereuses et que composer et écouter sont des modes de résistance. À tel point qu'Adorno relie la liberté de penser à la liberté de composer. Dans cette occasion, il fait référence à la musique de Schönberg :

En philosophie se confirme mon expérience que Schoenberg nota à propos de la théorie traditionnelle de la musique : on n'y apprend vraiment que la façon dont un mouvement commence et se termine, rien sur lui-même, sur son développement. De manière analogue, il faudrait que la philosophie ne se ramène pas à des catégories mais en un certain son qu'elle se mette à composer. Il doit au cours de sa progression se renouveler constamment, de par sa propre force aussi bien qu'en se frottant à ce à quoi elle se mesure (...)^x.

En résumé, la théorie critique, la pensée et la musique ne doivent pas se réconcilier avec le monde. Bien au contraire, la musique défendue par Adorno refuse de faire la paix avec la société. En termes adorniens, si la musique fait la paix avec la société, elle devient complice

de la barbarie. On pourrait dire que ces textes combatifs d'Adorno annoncent que le matériau musical est en train d'être domestiqué, que ce soit dans la musique savante ou populaire. C'est pourquoi le philosophe déclare que

l'art élevé perd sa gravité en spéculant sur l'effet (..) l' (art) populaire, en étant domestiqué par la civilisation, perd l'élément de résistance indocile qui lui était propre tandis que le contrôle social n'était pas encore total^{xi}.

Ainsi, le grand échec de la culture et de la musique réside dans le fait qu'ils se sont laissés assujettir et cette domestication affecte particulièrement la musique populaire ou le jazz (termes qu'Adorno emploie indistinctement), dont la forme musicale s'est réconciliée intégralement avec la barbarie.

La domestication de la musique populaire : l'exil comme source philosophique de la critique adornienne au jazz

Adorno affirme que la liberté du jazz réside dans ses moments d'improvisation et dans la force rythmique de la syncope. Cependant, la forme-marchandise a rationalisé cette improvisation et cette syncope pour que leur potentiel révolutionnaire soit intégré au mode de production capitaliste, pour que le jazz devienne divertissement. Autrement dit, la logique du capital donne forme au jazz pour le rendre plus facilement consommable par le grand public. *Ergo*, Adorno constate que le jazz a été « domestiqué » par la standardisation, l'absence d'innovation et la répétition excessive. Ces arguments constituent le noyau de la critique adornienne au jazz, qui doit être intégrée à sa critique de la société.

Toutefois, notre thèse soutient qu'Adorno ne mène pas une croisade contre le jazz en soi. Au contraire, d'une part, sa critique du jazz est une dimension fondamentale de sa philosophie de l'émancipation car elle révèle les mécanismes idéologiques employés par le « monde administré » en ce qui concerne la culture ; d'autre part, c'est le fruit d'une analyse socio-musicale rigoureuse et forgée lors de ses expériences en Allemagne et surtout pendant son exil en Angleterre et aux États-Unis (entre 1934 et 1955). En exil, il observe comme auparavant comment la radicalisation de la « Raison instrumentale » (*instrumentale Vernunft*) affecte ou atteint la forme musicale elle-même. Par conséquent, l'exil nourrit et détermine sa critique du jazz, sa philosophie et sa sociologie de la musique. D'où l'exil n'est ni anecdotique

ni une question reléguée au domaine personnel du philosophe. C'est une vraie source philosophique.

Dans *Adorno en exil : Musique et philosophie d'une vie mutilée*, il s'agit de justifier ces affirmations à partir d'une stratégie divisée en trois moments. Tout d'abord, nous tenons à souligner que la philosophie musicale d'Adorno considère que la musique populaire possède également une vérité esthétique qui s'exprime de différentes manières. Par exemple, « dans les éléments absurdes, grotesques et cirques, dans les improvisations, dans l'instabilité provoquée par la syncope, dans des moments excessifs dépassant les normes du correct »^{xii}. En nous appuyant sur les textes d'Adorno, nous soutenons que bien qu'il ne soit pas un partisan du jazz, il reconnaît son caractère révolutionnaire et radical en tant que musique remettant en question les limites du principe de réalité. De même, il distingue le jazz authentique ou raffiné du jazz commercial, en utilisant les termes du philosophe. Hélas, le consensus académique ne prend pas en compte ces distinctions. Par conséquent, dans un premier moment nous estimons qu'il est nécessaire de retourner à ses textes (ceux déjà publiés, ceux édités tardivement et ceux inédits) ainsi qu'à son expérience en exil pour réévaluer cette distinction.

A cet effet, une question s'impose : à quel jazz fait Adorno vraiment référence ? Dans cette seconde partie de la recherche, il est nécessaire d'aller au-delà de ses textes ; il faut réellement étudier le jazz qu'Adorno a écouté. À ce stade, il s'agit donc de réaliser un travail de traçage, un puzzle musico-historique ou une reconstruction des pas d'Adorno qui montre le jazz que le philosophe de Francfort a écouté dans la République de Weimar, en Angleterre et aux États-Unis. Ainsi, il convient de travailler ses lettres, ses essais et ses critiques de livres, mais aussi les textes d'historiens tels que Pascale Cohen-Avenel, Jonathan O. Wipplinger, Evelyn Wilcock et Eric Hobsbawm et les écrits de musicologues et critiques de jazz, à savoir Winthrop Sargeant ou Wilder Hobson (auteurs lus par Adorno). Cette contextualisation permettra de répondre à deux questions. D'un côté, nous expliquerons ce qui a conduit Adorno à condamner l'industrialisation du jazz et à le lier au fascisme. D'un autre côté, nous confirmerons que le philosophe a écouté le jazz authentique/raffiné, qu'il a fréquenté les clubs de Soho^{xiii} et qu'il a rédigé deux de ses écrits les plus importants avec un musicien de jazz de New York et un compositeur et professeur de jazz de Londres (George Simpson et Matyas Seiber).

En effet, l'auteur de *Minima moralia* n'ignorait pas le jazz joué à la radio ou dans les clubs, ni n'avait une aversion personnelle pour le jazz ou des préjugés racistes à son égard, comme l'en a accusé le critique de jazz Joaquim-Ernest Berendt. En fin de compte, notre travail de relecture de ses textes et la contextualisation du jazz fait partie d'un exercice de

démystification autour de sa philosophie de la musique populaire d'Adorno qui permet de comprendre notre reformulation de l'impératif catégorique « penser, agir et *écouter* en sorte qu'Auschwitz ne se répète pas ».

Finalement, nous avons constaté que la première source de connaissance de sa critique et de ce nouvel impératif est l'exil, à savoir : l'exil avec ses rencontres, lettres, réponses des théoriciens américains à ses critiques, son travail de recherche à Columbia University, etc. Mais l'exil est aussi la solitude de l'intellectuel émigré, la mécompréhension des collègues ou l'adaptation de la théorie critique au travail administré^{xiv} des institutions américaines. Certes, Adorno révèle que l'expérience de l'exil pour un intellectuel est mortifiante. C'est pourquoi il affirme : « tout intellectuel en émigration et mutilé, aucun n'y échappe, il fera bien de s'en rendre compte de lui-même s'il ne veut pas en faire cruellement l'expérience (...)»^{xv}.

En conclusion, dans la pensée adornienne l'exil est une notion polysémique : l'exil en tant que source philosophique *per se* (l'exil avec ses expériences, connaissances, lettres, rencontres, etc.) ; l'exil comme isolement, c'est-à-dire l'exil d'un intellectuel émigré conduisant à l'isolement professionnel (voire l'impossibilité d'appliquer ses analyses théoriques au nouvel environnement académique auquel il appartient) ; mais il existe aussi un exil intérieur, qui précède sa fuite de l'Allemagne nazie. À ce sujet, Adorno déclare que « ce que Hitler a éliminé en fait de pensée et d'art ne menait plus, depuis longtemps déjà, qu'une existence dissociée et inauthentique : le nazisme s'est contenté de faire les ménages des derniers recoins où elle s'était réfugiée. Celui qui n'entrait pas dans le jeu avait dû choisir l'émigration intérieure, déjà bien des années avant l'avènement du Troisième Reich »^{xvi}.

En ce sens, la philosophie d'Adorno a été toujours une pensée du non-lieu, d'exil et de résistance contre la barbarie. Adorno lui-même admet que « pour qui n'a plus de patrie il arrive même que l'écriture devienne le lieu qu'il habite. C'est alors qu'il produit lui aussi, comme jadis la famille, les inévitables déchets et des brides de toute sorte »^{xvii}. En réalité, l'exil n'a jamais constitué un foyer pour le philosophe, mais plutôt un non-lieu qui alimente, pénètre et structure sa Théorie critique. C'est un aspect intellectuel, biographique et politique qui donne forme à sa philosophie de la résistance, ainsi qu'aux notions qui la composent, telles que la liberté, l'émancipation, la barbarie, la vérité, la culture et l'art.

Excursus : sur l'interdiction du jazz dans le Troisième Reich

À la suite de la présentation de notre recherche le 18 janvier 2024, une question émerge parmi les participants. Cette question peut être résumée comme suit : comment Adorno réagit-il à l'interdiction du jazz en Allemagne nazie ? Pour répondre à cette question, il est opportun de se référer au texte *Adieu au Jazz* (1933) écrit peu après par Adorno alors qu'il était en exil, avant de s'installer définitivement en Angleterre. De même, il est nécessaire de distinguer clairement la critique du jazz par Adorno du rejet raciste et antisémite du nazisme.

En effet, le nazisme interdit explicitement certaines musiques qu'il qualifie de dégénérées (*entartete Musik*). Hitler censure toutes les musiques qui sont l'expression de la modernité et/ou les musiques composées ou interprétées par des Juifs ou des Noirs. Comme l'expliquent Elise Petit et Bruno Giner :

la victoire électorale du parti nazi (NSDAP) en janvier 1933 et la nomination de Hitler à la chancellerie marquent le début d'une période de plus de douze années de contrôle et d'asservissement des arts, des intellectuels et des artistes. Pas le biais de mesures "d'épuration", qui mènent à l'exclusion de milliers d'acteurs du milieu artistique et musical, le régime n'aura de cesse de réduire au silence tous ceux qu'il juge indignes de la « nouvelle Allemagne.^{xviii}

La musique savante qu'Adorno qualifiait de progressiste, répondant aux exigences historiques du matériau musical et rejetant l'imposition du langage tonal, a été effectivement réduite au silence. Ainsi, les compositeurs tels que Krenek, Weill, Eisler, Schönberg, Webern et Berg ont été étiquetés comme créateurs de l'*entartete Musik*. Cela démontre que l'auteur de *Philosophie de la nouvelle musique* a véritablement perçu à travers le matériau musical le terreau de la barbarie à venir, une barbarie nourrie par l'antisémitisme, le fascisme, le capitalisme et la terreur.

Il convient de rappeler qu'Hitler a également dirigé une campagne répressive très sévère contre la musique populaire. Le jazz^{xix} fut certainement sa principale cible, le régime nazi considérant cette musique, principalement interprétée par des Juifs et des Noirs, comme une menace pour « la musique allemande authentique ». Néanmoins, les nazis ont basé leur interdiction du jazz sur des motifs racistes, en contraste avec la critique d'Adorno qui s'appuyait sur des considérations formelles et philosophiques. Ses réserves à l'égard du jazz

commercial n'ont rien à voir avec des préjugés raciaux. Ainsi, dans *Farewell to Jazz* (1933), Adorno écrit:

The regulation that forbids the radio from broadcasting "Negro jazz" may have created a new legal situation; but artistically it has only confirmed by its drastic verdict what was long ago decided in fact: the end of jazz music itself.^{xx}

Adorno soutient que ce que les nazis interdisent n'est pas le jazz authentique et raffiné, mais plutôt la *Gebrauchsmusik*, le jazz commercial, ou la *leichte Musik* caractérisée par des syncopes et un rythme de batterie soutenu. Il en découle que l'interdiction nazie du jazz constitue une purge exclusivement antisémite, xénophobe et raciste, différant de l'attitude critique d'Adorno, qui est fondamentalement anticapitaliste et antiraciste. L'objectif ultime d'Adorno est de révéler que la forme du jazz a été transformée en marchandise.

A contrario, les institutions nazies propagent une haine irrationnelle envers le jazz sous toutes ses formes. Un exemple probant en est la photographie principale de l'exposition « Entartete Musik » de 1938, organisée par Hans Severus Ziegler, directeur général du théâtre national de Weimar. De manière frivole, cruelle et préjudiciable, sans approfondir la forme musicale elle-même, Ziegler consacre exclusivement un espace à la musique légère. Cet espace est intitulé « Le théâtre juif d'hier au rythme du jazz » et s'oppose aux *Reichsmusiktage* (Journées musicales du Reich), dont le programme de concerts est constitué d'œuvres de Beethoven, Wagner, Bruckner ou Strauss, entre autres. À travers ces deux événements culturels, le ministère de la propagande nazi et Ziegler opposent l'exposition de la musique perverse et antiallemande à la « grande musique » qui participe à la régénération de la culture germanique.



Couverture du catalogue de l'exposition de Düsseldorf paru en 1939

En conclusion, certaines formes et genres de la musique savante et la musique populaire, notamment le jazz, ont été impitoyablement persécutées sous le régime du Troisième Reich. Les formes musicales ont été proscrites ou soumises à une domestication visant à neutraliser leur pouvoir subversif et les écrits combatifs d'Adorno, dès le milieu des années 1920, annonceraient déjà cette situation. Le philosophe constatait la domestication du matériau musical à travers la programmation des théâtres, des radios, la critique musicale, et une préférence marquée pour certains langages musicaux au détriment d'autres. En effet, la barbarie s'est approprié les acquis de la Nouvelle Musique, mais ces réflexions sur la musique savante et la musique populaire sont très éloignées des préjugés racistes et antisémites du nazisme.

Notes

- ⁱ T.W. Adorno, *Dialectique négative*, trad. G.Coffin, J.Masson, O.Masson, A.Renault et D.Trousseau, Editions Payot, Paris, 2003, p. 442.
- ⁱⁱ Lire O. Ombrosi, *Le crépuscule de la raison. Benjamin, Adorno, Horkheimer et Levinas à l'épreuve de la Catastrophe*, Hermann Philosophie, Paris, 2007.
- ⁱⁱⁱ S. Müller-Doohm, *Adorno. Une biographie*, trad. Bernard Lortholary, Gallimard, Paris, 2004, p.312.
- ^{iv} Lire *Die stabilisierte Musik* in *Gesammelte Schriften* d'Adorno, notamment *Band 18: Musikalische Schriften V*
- ^v Lire *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* ou *Intermezzo atonal?* in *Gesammelte Schriften* d'Adorno, notamment *Band 18: Musikalische Schriften V*.
- ^{vi} T.W. Adorno, *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, trad. E.Kaufholz et J.R. Ladmira, Editions Payot, Paris, 2003, p. 276.
- ^{vii} Lire T.W, Adorno et A., Berg, *Correspondance 1925-1935*, Editions Gallimard, Paris, 2004, p.118-135.
- ^{viii} Voir les notes de l'éditeur.
- ^{ix} T.W, Adorno et A., Berg, *Correspondance 1925-1935*, Editions Gallimard, Paris, 2004, p.128.
- ^x T.W. Adorno, *Dialectique négative*, trad. G.Coffin, J.Masson, O.Masson, A.Renault et D.Trousseau, Editions Payot, Paris, 2003, p. 47-48.
- ^{xi} *Résumé über Kulturindustrie* in GS 10.1, 337. Ce texte n'a jamais été publié au français. Traduction de l'autrice.
- ^{xii} Lire J., Maiso, *Desde la vida dañada. La teoría crítica de T.W Adorno*, Ediciones Siglo XXI, Madrid, 2022. Traduction de l'autrice.
- ^{xiii} A ce sujet, nous recommandons de revenir sur le volume I de la Correspondance entre Adorno et Horkheimer (1927-1969), Klincksieck, Paris, 2016.
- ^{xiv} Lire *Recherches expérimentales aux Etats Unis* in T.W. Adorno, *Modèles critiques*, trad. Marc Jimenez et Eliane Kaufholz, Payot, Paris, 1984.
- ^{xv} T.W. Adorno, *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, trad. E.Kaufholz et J.R. Ladmira, Editions Payot, Paris, 2003, p.37.
- ^{xvi} *Ibid.*, p. 75.
- ^{xvii} Adorno, T.W, *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Editions Payot, Paris, 2003, p. 118.
- ^{xviii} Petit, E., et Giner, B., *Entartete Musik. Musiques interdites sous le Troisième Reich*, Blue nuit editeur, Paris, 2015, p.6.
- ^{xix} Il convient de mentionner qu'au cours de la Seconde Guerre mondiale, le nazisme a utilisé le jazz, en particulier le swing, pour faire de la propagande en faveur du Régime à l'étranger. À cet égard, je recommande Bergmeier, H.J.J et Lotz, R.E, *Hitler's Airwaves. The Inside Story of Nazi Radio Broadcasting and Propaganda Swing*, Yale University Press, New Haven, 1997.
- ^{xx} Adorno, T.W, *Essays on Music. Selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert*, University of California Press, London, 2002, p.496.