

L'ÉCONOMIE DE LA VISIBILITÉ

L'EXEMPLE DE L'EXPOSITION *MUSIK IM LEBEN DER
VÖLKER* EN 1927

Guillaume Beringer

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#2-2024, p. 423–437

<https://doi.org/10.11588/xxi.2024.2.104832>



ABSTRACT: THE ECONOMY OF VISIBILITY. THE EXAMPLE OF
THE EXHIBITION *MUSIK IM LEBEN DER VÖLKER* IN 1927

In 1927, the city of Frankfurt am Main in Germany organized an exhibition about music. Among the visitors was the sociologist Theodor Adorno who takes a critical look at what he considers to be an “*encyclopedia for the eye*” intended for an audience that does nothing but passively contemplate. Adorno highlights evidence that art is no longer defined in terms of its auratic aspect, which mobilizes a historical and social context, but of its unique immediate presence. Adorno’s observations are thus a prelude to the critical construction of the sociological theory of *exhibition value*, which postulates the goal of commercializing visibility. This work will determine to what extent the exhibition is the result of advertising promotion which contributes to the commodification for a public and to the intensification of the lived experience in a logic of entertainment.

KEYWORDS

Valeur d’exposition; Commercialisation; Divertissement.

En 1927, la ville de Francfort-sur-le-Main en Allemagne organise une exposition sur la musique. Parmi les visiteurs figure le sociologue Theodor Adorno. Ses observations préudent à la construction critique de la théorie sociologique de la valeur d'exposition, qui postule la commercialisation de la visibilité. En exposant l'art, c'est-à-dire en le rendant visible au plus grand nombre, par la publicité ou l'exposition à proprement parler, la manière de discerner l'art a évolué, dans la mesure où celui-ci se définit désormais non plus en fonction de son aspect auratique qui mobilise un contexte historique et social, mais de son unique présence immédiate qui produit un choc visuel. En nous appuyant sur l'exemple de l'exposition *Musik im Leben der Völker* (La musique dans la vie des peuples), nous analyserons comment se construit une aura qui n'est plus, selon la définition, « quelque chose qu'on ne sait pas dire qui indique qu'il y a encore à saisir derrière le sens qui apparaît »,¹ qui se détermine par son unicité, sa manifestation unique et sacrée,² mais qui est désormais une construction artificielle dans un objectif commercial. La notion d'aura change alors de sens et sa valeur culturelle ne s'applique plus aux caractéristiques propres d'un objet, et plus particulièrement d'une œuvre d'art, car sa seule présence sous forme de relique inerte, mais symbolique, suffit à captiver le public. Ce travail déterminera dans quelle mesure l'exposition est le résultat d'une promotion publicitaire qui contribue à la marchandisation et à l'intensification de l'expérience vécue dans une logique de divertissement.

I. La stratégie communicationnelle au service d'un renouvellement urbain

En 1919, la municipalité de Francfort lança un programme de rénovation urbaine – *Das Neue Frankfurt* (Le Nouveau Francfort) – qui trouva des applications dans différents secteurs comme la rénovation urbaine, le design graphique ou bien la presse. La musique y joua un rôle important du fait tout d'abord de son rôle culturel et symbolique, mais également, puisqu'à l'époque, Francfort était en concurrence directe avec la ville de foire Leipzig pour des raisons de marketing urbain.³ En 1923, la ville de Francfort organisa la *Semaine de la nouvelle musique*, puis en 1924, le *Festival des artistes sonores* et enfin, en 1925, le Festival Stravinsky. Ces événements

¹

Bruno Tackels, *L'oeuvre d'art à l'époque de Walter Benjamin*, Paris 1999, 9.

²

Ibid., 10.

³

Moderne am Main 1919–1933 (cat. exp. Francfort-sur-le-Main, Museum Angewandte Kunst), éd. par Klaus Klemp, Grit Weber, Annika Sellmann et Matthias Wagner K, Stuttgart 2019, 242.

avaient pour ambition d'affirmer la position de Francfort comme ville culturelle de premier plan.⁴

C'est la raison pour laquelle dès 1925 le maire Ludwig Landmann souhaitait que la ville de Francfort soit désignée par la Société internationale de la nouvelle musique comme la ville qui organiserait son festival de musique,⁵ dans la mesure où cet événement serait l'étendard d'un *genius loci*, d'un esprit collectif urbain.⁶ C'est dans ce contexte que la ville de Francfort organise du 11 juin au 28 août 1927 une exposition qui a pour objet la musique à travers le monde. La municipalité ne lésine pas sur les moyens : le déficit total s'est monté à 1.18 millions de Reichsmark,⁷ et cela nous donne un indice de l'intérêt porté à cet événement, l'ampleur qu'il a pris⁸ et la nécessité qu'il soit un succès assuré pour qu'il y ait en quelque sorte un retour sur investissement à travers la renommée qui pourrait rejaillir sur la ville.

Dans le cadre du projet de rénovation *Das Neue Frankfurt*, la publicité connut un essor important avec la création, en 1921, d'un atelier de typographie à la *Kunstgewerbeschule Offenbach* et en 1924 d'un département consacré à l'affichage publicitaire à l'Académie de dessin de Francfort (*Frankfurter Kunstschule für freie und angewandte Kunst*).⁹ Cette formation s'est révélée comme ayant une pertinence considérable pour la promotion de Francfort et de son statut de ville moderne.

Avec l'arrivée en 1925 de l'artiste et affichiste Hans Leistikow à la tête du bureau graphique de la ville, la communication visuelle prit un rôle prépondérant dans la promotion de Francfort et des différents événements qui s'y produisirent.¹⁰ L'art, dans le cas présent la musique, se met ainsi au service d'une stratégie de bataille médiatique. Il n'est plus un sujet autonome, mais un objet qui sert de support pour accroître le prestige des organisateurs, comme le suggère par exemple un article paru le 11 septembre 1925 dans la *Frankfurter Zeitung* qui mentionne, deux ans avant l'ouverture effective de l'ex-

4

Brief von Hermann Scherchen an Oberbürgermeister Ludwig Landmann (10 janvier 1926), dans : *Magistratsakte S. 1792*, Francfort-sur-le-Main 1926.

5

Ludwig Landmann, Brief an den Sekretär der Internationalen Gesellschaft Neue Musik vom 22. August 1925, cité dans : Grit Weber et Annika Sellmann, *Moderne veröffentlichen*, dans : *Moderne am Main*, 232–277, ici 238.

6

Dieter Rebentisch, *Ludwig Landmann*, Wiesbaden 1975, 59.

7

Weber et Sellmann, *Moderne veröffentlichen*, 243.

8

Frankfurter Zeitung (20 octobre 1927), dans : *Magistratsakte S. 2587*, Francfort-sur-le-Main 1927.

9

Klaus Kemp, Grit Weber et Matthias Wagner K, *Lehren und lernen*, dans : *Moderne am Main*, 92–139, ici 110.

10

Klaus Kemp et Grit Weber, *In Produktion gehen*, dans : *Moderne am Main*, 174–231, ici 199.

position, l'ambition de la ville de Francfort.¹¹ Cet article sera suivi d'une série d'autres qui témoignent de l'importance accordée par la presse à cet événement.¹² Par ailleurs, un tiers des moyens engagés est prévu pour la publicité, en Allemagne comme à l'international,¹³ et les demandes de subventions pour des opérations publicitaires vont se multiplier lors de la phase préparatoire,¹⁴ représentant le deuxième poste de dépenses après les travaux de construction et de rénovation.¹⁵ En effet, la mairie estime que le succès de l'exposition dépend essentiellement de l'efficacité de la publicité.¹⁶ L'exposition, qui prend la forme d'une attraction, d'un spectacle, est alors l'expression d'une aura nouvelle à caractère marchand qui façonne une expérience qui s'inscrit dans l'élaboration d'un capitalisme cognitif et affectif.

L'œuvre d'art n'est plus inestimable mais possède une valeur, qui a été désignée par le philosophe et sociologue Walter Benjamin comme valeur d'exposition dans son ouvrage consacré à *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* en 1936.¹⁷ Bien que cette notion soit ultérieure de quelques années à l'exposition *Musik im Leben der Völker*, celle-ci n'en demeure pas moins un terrain d'étude propice à l'analyse de la valeur d'exposition, dans la mesure où parmi les 820 000 visiteurs se trouve le jeune sociologue et théoricien de la musique avant-garde, Theodor Adorno, qui avait rencontré Walter Benjamin en 1923 à Francfort, et qui, dans une lettre adressée à son ami Siegfried Kracauer en février 1928, décrit son admiration pour Walter Benjamin et ses travaux sur l'abstrait et le mythe – deux catégories essentielles à la construction de la valeur d'exposition.¹⁸ En outre, l'exposition *Musik im Leben der Völker* et les commentaires de Theodor Adorno qui s'en suivent mettent en

11

Frankfurter Zeitung (11 septembre 1925), dans : Magistratsakte S. 1792.

12

Voir par exemple les articles parus dans le journal *Kölnische Zeitung* (23, 26 juin 1926), voir également les articles parus dans le journal (22, 24, 26, 28 juin 1926, 1 juillet 1926), dans : Magistratsakte S. 1792.

13

Antrag des Magistrats an die Berliner Zentralstelle (16 décembre 1926), dans : Magistratsakte S. 1792.

14

Antrag des Frankfurter Wirtschaftsamt (21 mars 1927), dans : Magistratsakte S. 1792.

15

Bericht über den bisherigen Verlauf der internationalen Ausstellung « Musik im Leben der Völker » (juillet 1927), dans : Magistratsakte S. 1792.

16

Antrag des Frankfurter Wirtschaftsamt (21 juillet 1927), dans : Magistratsakte S. 1792.

17

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Francfort-sur-le-Main 1977 [1936], 18.

18

Theodor W. Adorno, lettre du 15 février 1928, dans : *Theodor W. Adorno, Siegfried Kracauer. Briefwechsel*, éd. par Wolfgang Schopf, Francfort-sur-le-Main 2008, 159.

lumière la perspective adornienne sur la perte de l'aura, qui est autrement plus pessimiste que le point de vue de Walter Benjamin.¹⁹

II. Usage et utilité de la musique exposée

Dès 1924, trois ans avant l'exposition, Theodor Adorno proposait déjà une analyse de la musique utilitaire – terme inventé en 1920 par le compositeur Paul Hindemith, également présent et l'une des têtes d'affiche de l'exposition francfortoise – en l'opposant au terme de musique absolue. Tandis que cette dernière est le résultat d'une intériorité qui fait émerger une présence, la musique utilitaire néglige cet aspect et place l'extérieur comme absolu.²⁰ Une fois exposée, la valeur d'usage d'un instrument de musique ou bien d'une partition est neutralisée au profit d'une valeur d'usage annexe, celle de servir un appareil productif à objectif commercial de visibilité qui contribue à l'intensification de l'expérience vécue dans une logique de divertissement.

C'est la raison pour laquelle Theodor Adorno va en amont de l'exposition de 1927 très vivement critiquer la Société internationale de la nouvelle musique, dont il estime qu'elle a compromis son principe de sécession consistant à mettre en vedette des œuvres musicales hors circuit commercial et notamment celles qui n'étaient pas écrites et jouées pour satisfaire le besoin d'un public en quête de divertissement.²¹ Il estime que la Société internationale de la nouvelle musique s'est en quelque sorte stabilisée.²²

Dans le cadre de l'exposition de 1927, Theodor Adorno expose dans la revue *Die Musik*²³ à plusieurs reprises, que ce soit en août 1927,²⁴ ou bien dans un article de 1928,²⁵ le concept de musique stabilisée qui s'est soumise aux exigences de la société qui vient

¹⁹

Voir en outre : Theodor W. Adorno, Brief, 18 mars 1936, dans : *Adorno/Benjamin. Briefwechsel*, Francfort-sur-le-Main 1994, 168–175.

²⁰

Theodor W. Adorno, Gebrauchsmusik, dans : id., *Musikalische Schriften VI*, Francfort-sur-le-Main 2003 [1924], 446–447.

²¹

Id., Die stabilisierte Musik, dans : id., *Musikalische Schriften VI*, Francfort-sur-le-Main 2003 [1927], 100.

²²

Ibid., 101.

²³

Die Musik était le périodique musical le plus populaire d'Allemagne, parce qu'il s'adressait à un lectorat allant des profanes aux musiciens en passant par les universitaires. Son importance en musicologie est significative, d'autant plus que les principaux périodiques de musicologie de cette époque étaient allemands.

²⁴

Adorno, Stabilisierte Musik [1927], 100–112.

²⁵

Id., Die stabilisierte Musik, dans : id. *Musikalische Schriften V*, Francfort-sur-le-Main 2003 [1928], 721–728.

elle aussi de se stabiliser.²⁶ Or, dans une lettre adressée quelques mois avant l'ouverture de l'exposition à Siegfried Kracauer, Theodor Adorno estime que si une œuvre d'art souhaite atteindre une forme de vérité, elle doit transcender la société et ses stratégies communicatives.²⁷

Il désigne deux conséquences de cette stabilisation : tout d'abord que la musique répond désormais à un calcul²⁸ – politique, mercantile, économique. Le musicologue francfortois Karl Holl abonde en ce sens lorsqu'il note dans la revue locale *Melos* que l'économie prédomine au détriment de la musique et des musiciens.²⁹ Puis, à l'instar du compositeur et chef d'orchestre Hermann Scherchen qui se désole dans le numéro de la revue *Das Neue Frankfurt* consacré à l'exposition, Theodor Adorno estime que la musique n'est plus à même de créer une communauté artistique organique³⁰ et que la musique, ainsi que la communauté qui se crée autour d'elle, n'est plus qu'aléatoire et présente comme seul point commun le ticket d'entrée.³¹ L'expérience faite de la musique lors de cette exposition demeure donc une expérience solitaire, ou plutôt, une expérience isolée. La musique ne repose plus sur un esprit de communauté, comme cela était le cas concernant la musique culturelle et comme cela avait été envisagé par les organisateurs de l'exposition.

Theodor Adorno ajoute à cette théorie une particularité supplémentaire : puisqu'isolé, le public est aliéné à une structure, c'est-à-dire un système qui est considéré comme seul à pouvoir pénétrer la masse informe.³² L'exposition se configure comme un lieu et un temps utopiques, et les objets qui s'ordonnent dans ce cadre circonscrit sont présentés comme absolus. Le public est ainsi livré à une expérience herméneutique qui se présente comme étant achevée. L'aliénation repose sur une présentation et une organisation arbitraire d'œuvres qui ne sont présentes que pour elles-mêmes³³ et auxquelles le public isolé se soumet du fait de l'apparent caractère *extraordinaire* d'objets placés dans un environnement qui fonctionne

26

Ibid., 725.

27

Theodor W. Adorno, lettre du 26 mai 1927, dans : Adorno, Kracauer. Briefwechsel, 151.

28

Id., Die stabilisierte Musik [1928], 726.

29

Karl Holl, Frankfurt und die neue Musik, dans : *Melos. Zeitschrift für Musik* 6, 1927, 243–244, ici 243, dans : Magistratsakte S. 1792.

30

Voir Hermann Scherchen, Die gegenwärtige Situation der Musik, dans : *Das Neue Frankfurt* 6, 1927, 137–139, ici 137. Voir Adorno, Die stabilisierte Musik [1927], 102.

31

Adorno, Die stabilisierte Musik [1927], 102.

32

Id., Die stabilisierte Musik [1928], 722.

33

Ibid., 721.

comme un reliquaire et qui est donc propice à la communion. Un compte rendu mandaté par la mairie mentionne en effet que les « trésors précieux » (*kostbare Schätze*) ont permis de courtiser un public plus large.³⁴

Theodor Adorno remet en cause ce procédé³⁵ et s'étonne du fait que l'on expose la musique, qu'on la donne littéralement à voir, alors qu'elle est destinée aux oreilles. Lorsque l'exposition de 1927 était à l'état de projet, la question s'est en effet posée de savoir si la musique devait être rendue visible, comme le suggère l'article sur la *musique visible* publié dans la revue *Das Neue Frankfurt*.³⁶ Rétrospectivement, cette difficulté à représenter un objet d'art immatériel se manifeste également lorsque l'on examine les visuels de promotion. Que ce soit l'affiche officielle, l'affiche programmatique, l'annonce d'un concert de musique mécanique ou bien le guide de l'exposition, la musique est visuellement absente ou ne prend qu'une place subsidiaire : sous forme de cor de chasse ou bien avec la représentation du masque mortuaire de Ludwig van Beethoven.

III. L'exposition au service d'un enjeu politique

L'esprit de communauté cher à la ville et à son maire, comme en témoigne une lettre adressée à l'Union des peuples,³⁷ est bien davantage mis en valeur. L'affiche officielle [Fig. 1]³⁸ souligne par exemple, comme l'indique très explicitement le texte central, le caractère international de l'exposition. Cette idée est renforcée par le visuel qui représente plusieurs drapeaux du monde, réunis par un cor de chasse, symbole du rassemblement. Enfin, la mention à la fin de l'affiche de la présence d'un parc d'attraction, de la même couleur que le titre de l'exposition et qui attire donc le regard, accentue encore l'idée d'un lieu et d'une expérience commune.

Cet aspect est renforcé lors de la cérémonie d'ouverture de l'exposition qui met en scène des têtes d'affiches. Au-delà de la présence de notables bourgeois-libéraux, tel que le plus grand expert

³⁴

Bericht über den bisherigen Verlauf der internationalen Ausstellung « Musik im Leben der Völker » (juillet 1927), dans : Magistratsakte S. 1792.

³⁵

Ibid.

³⁶

Karl Holl, Sichtbare Musik, dans : *Das Neue Frankfurt* 6, 1927, 135–135, ici 135.

³⁷

Brief an das Generalsekretariat des Völkerbundes (19 mars 1927), dans : Magistratsakte S. 2587.

³⁸

L'affiche est également visible dans le catalogue de l'exposition *Zurück in die Moderne*, voir : Bettina Schmitt et Rosemarie Wesp, *Hans Leistikow (1892–1962). Zurück in die Moderne*, Regensburg 2022.



[Fig. 1]

Hans Leistikow, Affiche officielle de l'exposition *Musik im Leben der Völker*, 1927, Affiche, 114 × 85 cm, Francfort, Universitätsbibliothek J. C. Senckenberg, Zentralbibliothek, Slg. Musik, Theater, Spezialsammlung Musik, Theater.

et collectionneur de musique local Paul Hirsch,³⁹ l'exposition a également bénéficié d'une importante présence politique, des « personnalités des plus remarquables » (*hervorragendsten Persönlichkeiten*) d'après le journal *Volksstimme*,⁴⁰ qui témoigne, selon le journal *Hessische Volkszeitung*, de l'éclat de la présence internationale :⁴¹ de nombreuses personnalités politiques et d'autres hauts responsables venus de toute l'Europe étaient accueillis par 202 drapeaux longeant l'artère reliant la gare aux parcs des expositions⁴² qui, tout comme les écoles, les bâtiments administratifs et les voitures officielles,⁴³ arboraient des drapeaux représentant toutes les nations, offrant ainsi au public venu d'ailleurs une mise en scène majestueuse.⁴⁴

En conséquence, l'exposition fut très médiatisée, non seulement par la presse locale et nationale, mais également internationale comme l'atteste la présence du *New York Times* qui, impressionné par la scénographie, qualifiera l'exposition « d'américanque »⁴⁵. La forte présence d'hommes politiques est cependant vue d'un œil critique par Theodor Adorno, dans le sens même d'une valeur d'exposition qui fonctionne en miroir : d'une part, cette présence sert de publicité et se mue elle-même en attraction et d'autre part, l'art exposé sert de décorum ou d'ornement aux hommes politiques qui sont en représentation.⁴⁶ Par ailleurs, on peut également noter que parmi les 450 personnes invitées au banquet d'ouverture, ce sont essentiellement les personnalités issues de la politique, de la presse et de la finance qui dominent.⁴⁷ Le monde de la musique est quant à lui très peu représenté, ce qui nous offre une indication supplémentaire sur l'objectif de l'exposition.

Dans son discours d'ouverture, Gustav Stresemann insiste sur l'honneur et la joie de pouvoir accueillir, grâce à la musique, des

³⁹

Weber et Sellmann, *Moderne veröffentlichen*, 242.

⁴⁰

Volksstimme (17 décembre 1926), dans : *Magistratsakte S. 1792*.

⁴¹

Hessische Volkszeitung (11 juin 1927), dans : *Magistratsakte S3 T 3.322*, Francfort-sur-le-Main 1927.

⁴²

Städtisches Revisionsamt. Inventar und Materialbestand (29 février 1928), dans : *Revisionsamt 55*, Francfort-sur-le-Main 1928. Par ailleurs, l'inventaire fait également mention de 2500 guirlandes et 653 fanions. Cela témoigne des importants moyens mis en œuvre.

⁴³

Magistratsbeschluss N. 590 (08 juin 1927), dans : *Magistratsakte S. 2587*.

⁴⁴

Weber et Sellmann, *Moderne veröffentlichen*, 242.

⁴⁵

The Frankfort Festival, dans : *New York Times*, 17 juillet 1927.

⁴⁶

Theodor W. Adorno, *Frankfurter Opern- und Konzertkritiken*, dans : id., *Musikalische Schriften VI*, Francfort-sur-le-Main 2003 [1927], 9–256, ici 102.

⁴⁷

Teilnehmerliste des Eröffnungs-Festmahls, dans : *Magistratsakte S. 1792*.

diplomates et hommes d'État d'un si haut rang et d'une si grande réputation.⁴⁸ Le choix de termes mélioratifs et dithyrambiques a pour objectif de conférer à l'exposition une dimension solennelle. La musique est, selon Gustav Stresemann, l'expression d'un rêve et d'une aspiration mystérieuse, ainsi qu'une langue universelle à même de réunir les peuples, comme le suggère par ailleurs la référence à Sophocle, figure tutélaire qui fait office de repère collectif plaçant l'exposition sous le signe d'un universalisme intemporel.

Outre les politiques présents le jour de l'ouverture, les organisateurs ont ainsi également mobilisé des personnalités du passé afin de construire une continuité artificielle entre l'histoire et le présent. L'exposition a été mythologisée et ce, bien en amont, comme en attestent les publications dans la presse locale sous forme de feuillets sur différentes époques musicales ou compositeurs en lien avec la ville de Francfort,⁴⁹ se référant par exemple à Goethe – dont Francfort est la ville de naissance⁵⁰ – ainsi qu'à Ludwig van Beethoven dont on fêtait alors le centenaire de la mort. La place historique de la ville dans les transferts culturels est centrale dans la communication publicitaire.⁵¹ Cette dimension mythologisante également présente dans les discours d'ouverture et de fermeture,⁵² se poursuit ensuite lorsque le public traverse les allées de l'exposition pour y découvrir des pièces manuscrites et autres documents originaux qui sont présentés comme des documents uniques en leur genre.

La musique perd son sens premier au profit d'une synthèse abstraite de la diversité, un « pot-pourri d'images et de noms »⁵³ (*Potpourri der Bilder und Namen*), une « encyclopédie pour l'œil »⁵⁴ (*Realenzyklopädie fürs Auge*), qui, selon Theodor Adorno, est donnée à voir de manière labyrinthique et illisible du fait de la quantité d'objets exposés.⁵⁵ Pour Theodor Adorno, cette diversité est représentative du désenchantement du monde : on montre tout, mais

48

Gustav Stresemann, Rede beim Festakt zur Eröffnung der Ausstellung « Musik im Leben der Völker » in der Frankfurter Oper, retranscrit dans : *General-Anzeiger der Stadt Frankfurt a. M.* 134, 11 juin 1927, 4.

49

Hansjakob Ziemer, *Die Moderne hören. Das Konzert als urbanes Forum 1890–1940*, Francfort-sur-le-Main 2008, 253.

50

Voir par exemple : Schlussworte des Herrn Oberbürgermeisters (28 août 1927), dans : Magistratsakte S. 2587.

51

Holl, Frankfurt und die neue Musik, 243.

52

Schlussworte des Herrn Oberbürgermeisters.

53

Adorno, Frankfurter Opern- und Konzertkritiken, 113.

54

Ibid.

55

Ibid.

dans un élan positiviste, on s'attarde uniquement sur l'objectivité de l'objet, sans chercher à connaître sa nature intrinsèque.⁵⁶ Les objets exposés sont en ce sens des « choses mortes »⁵⁷ (*tote Dinge*), des reliques d'une époque révolue, et selon Theodor Adorno, l'exposition est pour ainsi dire un absolu qui est présenté comme achevé.⁵⁸

L'avant-propos du guide de l'exposition insiste en effet sur le fait que cette dernière est si riche et variée qu'il est *absolument* nécessaire de faire appel à une visite guidée⁵⁹ et le journal *Frankfurter Zeitung* note que l'exposition donne trop à voir.⁶⁰ Face à une telle opulence⁶¹ Theodor Adorno estime que l'événement en lui-même est plus important que les objets présentés.⁶² La dimension instructive et technique d'un point de vue musicologique d'un instrument, d'une partition ou d'un traité théorique passe en arrière-plan au profit d'une fonction plus cérémonielle : les objets sont présents non pas pour leur usage premier, mais pour ce qu'ils symbolisent et ce qu'ils apportent en éclat à l'événement.

C'est à la charge de l'architecte de répondre à la fois à la nouvelle contrainte de la massification d'objets exposés, et de trouver une forme propice et en adéquation avec le projet promotionnel *Das Neue Frankfurt*. L'architecte en charge de la scénographie de l'espace d'exposition, Martin Elsässer, explique dans un article paru dans le magazine local *Das Neue Frankfurt* sa démarche : s'inspirant du concept des grandes expositions universelles⁶³ ainsi que de l'imposante architecture constructiviste russe,⁶⁴ la grande salle des fêtes trônant au milieu du parc des expositions a été entièrement repensée afin de correspondre à une architecture propre à la Nouvelle Objectivité alors en vogue. Les grandes pièces étaient subdivisées et réduites, les murs peints de couleurs claires afin de rendre les piè-

56

Adorno, *Die stabilisierte Musik* [1928], 722.

57

Id., *Frankfurter Opern- und Konzertkritiken*, 114.

58

Ibid.

59

Max Bartsch, *Führer durch die Ausstellung Musik im Leben der Völker*, Francfort-sur-le-Main 1927, 3.

60

Musik ohne Instrumente, dans : *Frankfurter Zeitung* (date exacte inconnue), dans : Magistratsakte S3 T 3.322.

61

Adorno, *Frankfurter Opern- und Konzertkritiken*, 114.

62

Ibid., 115.

63

Weber et Sellmann, *Moderne veröffentlichen*, 238.

64

Ibid., 242.

ces plus organiques, c'est-à-dire lumineuses et homogènes,⁶⁵ tout en demeurant très sobres. L'objectif de cette mise en scène est double : elle est tout d'abord représentative de l'idée que les commissaires d'exposition se font de la musique, un art objectif et systématique ;⁶⁶ puis la scénographie et le parcours d'exposition sont – à nouveau – propices à créer un esprit de communauté, la succession des différentes pièces consacrées aux différents pays exposant s'orientant par rapport à la volonté de l'époque de mettre en scène un élan international auquel correspond l'idée du citoyen du monde.⁶⁷

Selon Theodor Adorno, la valeur d'usage d'une partition ou bien d'un instrument de musique est uniquement un succédané d'une volonté politique et sociale de rassembler un public autour d'un idéal sociétal.⁶⁸ Lorsque l'on expose, la valeur de l'objet exposé est altérée, devient valeur d'exposition dont l'objectif est de fédérer autour d'un moment culturel artificiellement modelé. Ainsi, le rituel, en tant que magie effectivement en acte, s'est effacé au profit de l'espace d'exposition canalisé et ritualisé et le rôle de la musique dans le processus sociétal est, selon Theodor Adorno, celui de la marchandise : elle ne sert plus l'usage, mais se soumet comme toutes les autres marchandises à la contrainte de l'échange d'unités abstraites et sa valeur d'usage se subordonne à la pression de l'échange,⁶⁹ c'est-à-dire que la confrontation de l'objet exposé avec son public prime sur son utilisation. La musique n'est plus *en puissance*, mais uniquement *en acte*.

IV. L'aura en procès. Exposition et divertissement

La magie, ou, pour reprendre la terminologie de Walter Benjamin, l'aura, s'est ainsi déplacée : en étant exposée, la musique ne constitue plus la construction d'une temporalité qui mêle passé, présent et futur.⁷⁰ En acceptant les qualités de la marchandise, elle n'est plus qu'un objet du présent : l'exposer la rend statique et son usage est uniquement immédiat, propre au moment de l'exposition. Elle n'est plus intemporelle *a priori*, mais, tout comme la marchandise, elle est chargée artificiellement d'une dimension culturelle créée pour l'oc-

⁶⁵

Martin Elsässer, Die Architektonische Gestaltung, dans : *Das Neue Frankfurt* 6, 1927, 134.

⁶⁶

Holl, Sichtbare Musik, 135.

⁶⁷

Weber et Sellmann, *Moderne veröffentlichen*, 238.

⁶⁸

Adorno, Frankfurter Opern- und Konzertkritiken, 113.

⁶⁹

Id., Zur gesellschaftlichen Lage der Musik, dans : *Musikalische Schriften* V, 729-777, ici 729.

⁷⁰

Markus Ophälders, Der Kultwert des Ausstellungswertes und die Zeitlichkeit musealer Gegenstände, dans : *Paragrana* 26/1, 2017, 131-140, ici 137.

casion. L'architecte Martin Elsässer, en charge du projet *Le Nouveau Francfort*, est également connu pour être l'architecte de nombreuses églises en Allemagne.⁷¹ En mêlant modernité et sacré, l'exposition possède sa propre symbolique secrète qu'il s'agit pour le public de déchiffrer.⁷² Le parcours se construit ainsi non seulement comme un divertissement, mais également comme une procession, comme le souligne par ailleurs le maire de Francfort dans son discours de clôture : il parle de l'exposition comme d'un autel de la musique.⁷³

Cette magie se dégage par ailleurs lors des performances proposées dans le cadre de l'exposition, comme la présentation par Léon Thérémine de son instrument éponyme. L'affiche publicitaire qui annonce la performance de Léon Thérémine insiste sur la manière dont le thérémine est joué grâce aux mouvements libres des mains dans la salle, suggérant ainsi l'expérience d'un moment magique où le corps devient lui-même instrument, est capable de produire des sons en se mouvant, sans toucher l'instrument à proprement parler. Les journaux qualifient cet acte de magique et estiment que le conte est devenu réalité.⁷⁴ Le thérémine est ainsi propice à créer ce que Theodor Adorno nomme le pouvoir visible de l'exposition, c'est-à-dire : un rêve éveillé.⁷⁵

Theodor Adorno, présent lors de la représentation, sera si marqué par l'aspect inouï de cet instrument, qu'il le prendra en exemple dix ans plus tard afin d'en déterminer le choc qui se produit, dans la mesure où les sons que produit l'instrument s'approchent du son d'une voix chantée.⁷⁶ On peut ici faire le lien avec le cinéma parlant, qui apparaît quelques mois plus tard, et la fascination hypnotique des spectateurs et spectatrices découvrant des personnes physiquement absentes mais dont la voix agit comme référent du réel et donne ainsi la sensation d'être *en présence*, attribuant à cette parenthèse, qui est celle de l'exposition, une corporalité. Les objets exposés empruntent en ce sens aux marchandises leur prétention qualitative d'être immédiatement accessibles et disponibles, mais au-delà de satisfaire un besoin matériel, ils formalisent une expérience qui a pour fonction d'amuser et d'intensifier le plaisir. La musique qui se mue en marchandise culturelle est modelée de sorte qu'elle puisse être expérimentée.

⁷¹

Voir Elisabeth Spitzbart, *Martin Elsaesser. Kirchenbauten, Pfarr- u. Gemeindehäuser*, Tübingen 2014.

⁷²

Adorno, *Frankfurter Opern- und Konzertkritiken*, 113.

⁷³

Schlussworte des Herrn Oberbürgermeisters.

⁷⁴

Musik ohne Instrumente.

⁷⁵

Adorno, *Frankfurter Opern- und Konzertkritiken*, 114.

⁷⁶

Id., *Memorandum: Music in Radio*, dans : Paul F. Lazarsfeld, *Papers 1930-1976*, Columbia University, Rare Book and Manuscript Library, Serie I, Box 26, 1-161, ici 153.

L'esthétisation du présent et l'expérience empirique de la musique ont pour conséquence que le public n'est plus attentif au cheminement, dans les allées de l'exposition d'une part, mais aussi, de manière plus dialectique, entre ce qui a été et ce qui sera. Il s'agirait en somme d'une spiritualité de l'immédiat qui mythifie l'instant, et la fusion entre culture et divertissement doit alors se comprendre non seulement comme une forme de dépravation de la culture, mais également et surtout comme une spiritualisation de l'amusement. Le divertissement est donc en apparence la promesse d'un usage concret – ici il s'agira d'une promesse de bonheur ou de plaisir – qui est mise en scène par sa forme théâtrale afin de séduire le consommateur. Ce qui touche l'homme ce n'est pas tant l'être des objets que les objets en action. En ce sens, l'objet se transforme en pure forme (action) sans contenu (être).

Le spectacle produit par l'exposition a finalement ceci d'aliénant, qu'il permet au public, grâce à l'expérience qu'il met en scène, de se construire sa propre histoire, une histoire intérieure, qui lui paraît plus juste, plus vraie que *l'histoire* à proprement parler. Or, Theodor Adorno note que vis-à-vis de l'histoire qui est uniquement vécue de manière empirique, le monde extérieur est quant à lui laissé pour compte, n'est pas mis en perspective par les objets.⁷⁷ C'est là tout le paradoxe de l'exposition qui, en mobilisant de nombreux objets à valeur anamnétiques (au sens liturgique du terme, mais également dans le sens du souvenir et de la mémoire), a, selon Theodor Adorno, pour conséquence la disparition de l'histoire :⁷⁸ lorsque l'on traverse les allées d'une exposition, on est face à un sujet sans objet, c'est-à-dire un public auquel la vérité historique apparaît uniquement dans le reflet de sa propre intériorité.⁷⁹

Guillaume Beringer : diplômé de l'École Normale Supérieure de Lyon en Études Germaniques ainsi qu'en Histoire à l'université Paris-Sorbonne, doctorant en Études Germaniques à l'université Sorbonne Nouvelle. Son sujet de thèse porte sur la généalogie de l'industrie de la culture de Hegel à Adorno. Depuis 2020, Professeur titulaire en CPGE ECG au Lycée Saint-Louis de Gonzague à Paris ainsi qu'examinateur aux oraux d'admission au concours de la BCE.

⁷⁷

Adorno, *Die stabilisierte Musik* [1928], 725.

⁷⁸

Id., *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, Francfort-sur-le-Main 2020 [1933], 54.

⁷⁹

Ibid., 62.