

XI. INTELLECTUALITÉ PHILOSOPHIQUE D'ADORNO ET *MUSIQUE INFORMELLE*

Adorno (1903-1969) est le second des trois philosophes contemporains (après Badiou, avant Deleuze) que nous avons inscrit au programme de ce travail.

1 – UN PROBLÈME SPÉCIFIQUE

À la différence des deux autres, sa philosophie nous pose un problème spécifique : il n'est guère possible de se rapporter en musicien (pensif) à cette philosophie selon notre principe – s'intéresser à une philosophie avant tout pour sa part qui ne traite pas de la musique – car le rôle qu'y tient la musique est décisif, central et non pas latéral ou circonstanciel.

Un philosophe compositeur

Adorno est d'abord de cette espèce rare de philosophe qui est également compositeur (tel Rousseau au XVIII^e siècle et Nietzsche au XIX^e). Certes, comme ses deux prédécesseurs, il n'a réellement composé que dans sa période de formation philosophique si bien que son catalogue est resté restreint et que son Œuvre musical s'inscrit sous le signe de l'inachevé ^A – nous verrons les fortes conséquences subjectives de ce point sur le philosophe –, mais cette activité de composition ne peut cependant être négligée, moins encore ignorée : elle contribue à inscrire la musique au cœur de sa propre intellectualité.

A. Son catalogue (parachevé en 1945) se compose de huit opus numérotés pour neuf projets inaboutis ou inachevés (concerto pour piano, trio à cordes, opéra, sonate...) : la procrastination l'emporte.

Un événement musical

« Face aux œuvres de Schoenberg d'aujourd'hui [op. 24 à 30], la critique ne sied point; avec elles, une vérité est posée. » (1927) ¹

Ensuite la philosophie proprement dite d'Adorno trouve clairement son impulsion première dans la musique, plus précisément dans l'événement *École de Vienne* (Schoenberg, Berg et Webern) qu'il a vécu comme musicien aux premières loges puisqu'il fut l'élève en composition de Berg à partir de 1925. ^A

On peut tenir que le jeune philosophe Theodor Adorno, toute formation académique acquise, a configuré le projet d'une philosophie propre sous le signe général de la question suivante : quelles sont les conséquences intra-philosophiques de la *Nouvelle musique* de l'École de Vienne ?

Ceci transparait en pleine lumière en 1948 lorsqu'Adorno intitule son premier livre de philosophie ^B *Philosophie de la nouvelle musique* et le dispose sous le principe explicite suivant :

« Une philosophie de la musique aujourd'hui ne peut être qu'une philosophie de la nouvelle musique. » [*Philosophie der Musik heute ist möglich nur als Philosophie der neuen Musik.*] ²

On peut dire que la philosophie d'Adorno va se déployer à l'ombre de deux principes emboîtés :

- Aujourd'hui, une philosophie doit être une philosophie de la musique.
- Une philosophie de la musique doit être aujourd'hui une philosophie de la *nouvelle musique*.

Une philosophie à l'école de la musique

Le projet propre d'Adorno n'est d'ailleurs pas seulement de déployer des concepts philosophiques (celui, exemplairement, de *négativité*) aptes à rendre philosophiquement raison d'une singularité musicale. Il est, plus encore, de mettre la philosophie toute entière à l'école de la musique : de mettre son propre mode d'exposition discursive, sa manière singulière de

A. Voir la correspondance, très éclairante, qui nous en reste : Theodor Adorno – Alban Berg, *Correspondance 1925-1935* (Gallimard, 2004)

B. *La dialectique de la raison* (1944) a été coécrit avec son aîné Max Horkheimer, et ses précédents volumes philosophiques relevaient de travaux académiques (thèse...).

transmettre et de convaincre, sa forme proprement littéraire à l'école de la *Nouvelle musique*.

À ce titre, pour Adorno, la philosophie doit, à l'égal de la musique,

- se mettre à composer :

« En philosophie se confirme une expérience que Schönberg 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 sens qu'elle se mette à composer. Elle 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. »³

- être lue comme on écoute de la musique :

Comment lire ? « Il faut à chaque instant prendre en considération deux maximes en apparence incompatibles : celle d'une immersion minutieuse et celle de la distance libre. »⁴

- adopter une forme parataxique ^A (*« Ce n'est que par le hiatus, par la forme, que le fond devient un contenu. [...] La grande musique est une synthèse non conceptuelle. »⁵*) ou celle de l'essai (*« L'essai touche à la logique musicale, l'art rigoureux et pourtant non conceptuel du passage. »⁶*)

- jouer de l'équivoque de ses termes :

« L'essai utilise l'équivoque [...] pour obtenir que chaque fois qu'un même mot recouvre des choses différentes elles ne soient pas tout à fait différentes, mais que l'unité du mot renvoie à une unité inhérente à la chose, si cachée soit-elle. »⁷

- être soucieuse de son « moment de l'expression »⁸,

- viser à l'« expression de l'inexprimable »⁹,

- déployer une « constellation de moments »¹⁰ :

« Le concept est un moment comme un autre dans une logique dialectique. »¹¹

ensemble de prescriptions à quoi Horkheimer, interloqué, répondait à Adorno :

« La philosophie n'est pas supposée être une symphonie ! »

A. Une sorte de rupture syntaxique consistant à juxtaposer deux entités sans marquer leur rapport de dépendance

On dira que le conditionnement de la philosophie par une singularité musicale donnée ne tient plus ici aux seuls concepts philosophiques mais qu'il s'attache plus globalement à un mode « musical » d'exposition philosophique.

Adorno a très clairement déclaré une telle intention dans sa lettre du 23 novembre 1925 à Alban Berg :

« *Mon intention la plus secrète était de procéder dans la conduite de l'écriture de cet article [sur l'opus 3 de Berg] exactement comme vous composez.* » ¹²

Une cible philosophique

Finalement, le livre qui configure la philosophie ainsi initiée et discursivement configurée est le dernier achevé ^a d'Adorno : *Dialectique négative* (1966), livre qui récapitule son entreprise proprement philosophique en ne parlant cette fois quasiment plus de musique. Ainsi le point d'arrivée de la trajectoire inscrit clairement la philosophie en soi (et non plus « pour la musique ») comme enjeu central de cette intellectualité si diverse et si exubérante. ^b

Mais, au total, la méthode qui consisterait à s'intéresser en musicien à la philosophie d'Adorno en ne prenant en compte que sa *Dialectique négative* s'avérerait intenable : elle ne rendrait pas justice de sa dynamique d'énonciation philosophique propre.

Autant il nous semble nécessaire, pour nous musiciens (pensifs), de comprendre les écrits d'Adorno comme on comprend des écrits philosophiques, autant il nous est donc requis d'inscrire sa *Dialectique négative* au cœur de nos lectures, autant par contre il serait absurde d'ignorer ses écrits philosophiques sur la musique pour ne retenir que sa philosophie « pure ».

Lire ainsi le philosophe-musicien Adorno en musicien pensif nous pose donc un problème tout à fait spécifique, qu'il nous revient alors de traiter selon une méthode spécifique, *ad hoc*.

Nous la dégagerons en rehaussant un autre trait remarquable du rapport de sa philosophie à la musique.

A. Sa *Théorie esthétique* ultérieure restera inachevée.

B. Boulez a parlé, en 1992, du « *labyrinthe Adorno* ». Nous ferons nôtre cette appellation, assumant de le parcourir selon notre propre fil d'Ariane (là où Boulez préfère visiblement ne pas s'y engager...).

2 – UN RETOURNEMENT DES RAPPORTS ENTRE MUSIQUE ET PHILOSOPHIE

Il n'est pas vrai que la *Nouvelle musique* de l'École de Vienne n'ait opéré chez Adorno que comme condition pour une nouvelle philosophie. Il n'est pas vrai que les *raisonances* musique-philosophie n'aient chez lui opéré que dans le sens musique → philosophie.

Une part de ces *raisonances* (part qui s'avère présente depuis le début – depuis ses cours de composition avec Berg – puis croissante pour devenir prépondérante à partir du Darmstadt de la charnière des années cinquante-soixante) circule en sens inverse, de la philosophie vers la musique, selon cette fois une orientation philosophiquement *configurante* de la musique plutôt que *conditionnée* par elle.

Ainsi la philosophie d'Adorno va tendre à configurer la musique qui, à ses yeux, serait susceptible de conditionner la philosophie...

L'évolution des rapports de sa philosophie à la musique s'opère comme si le conditionnement musical sur sa philosophie s'était avéré inconstant – voir les transformations dans l'évaluation adornienne de la *Nouvelle musique* (nous allons y revenir) – et que le rétablissement de ce conditionnement passait par un programme d'origine philosophique visant à réorienter une musique ayant perdu – ou dilapidé – son aptitude à conditionner la philosophie.

Dit autrement, Adorno écrit en 1952 :

« Schoenberg s'engage passionnément pour une musique dont l'esprit n'aurait pas à rougir et qui par là même fait rougir l'esprit dominant. » ¹³

Mais, dix ans plus tard, tout se passe comme s'il considérait désormais que la *Nouvelle musique* n'était plus à même de « faire rougir l'esprit dominant » et que remettre cette légitime ambition au cœur de l'activité musicale, donc de la composition (« *Le stade de la composition [...] décide toujours de celui de la musique.* » ¹⁴), passait désormais par un programme de refonte de cette *Nouvelle musique*.

Le programme d'une *musique informelle*

Ce programme de refonte musicale et compositionnelle, Adorno l'expose en 1961 à Darmstadt sous le nom de *musique informelle* :

« Une musique informelle romprait avec [la] pratique sérielle [...] et inaugurerait une troisième voie, tant par rapport à la jungle ^A d'Erwartung que par rapport à l'architecture ^B de la Main heureuse. » ¹⁵

Cet effet en retour de la philosophie, soucieuse d'une musique insuffisamment conditionnante, s'attache à la figure scindée du *dividu* Theodor Adorno, à la fois philosophe persévérant et compositeur inconstant ^C. Il est en effet patent qu'en cette affaire, Adorno reproche en 1961 aux sériels de n'avoir pas composé la musique qu'il aurait voulu lui-même composer – tout compositeur compose pour ajouter au monde-Musique la musique qui lui semble gravement y manquer ^D – et que ce défaut d'action musicale se transforme alors chez Adorno en prescription philosophique sur la musique à faire.

L'impératif d'une *musique informelle* à venir (le titre de l'intervention d'Adorno est : **Vers une musique informelle**), impératif musical mais philosophiquement argumenté, prend un tour qui va s'avérer *philosophémisant* en raison exacte du fait que le *dividu* Theodor A. n'assume guère un partage musique-philosophie que pourtant il ne cesse de creuser en intensifiant d'un côté sa philosophie et reportant *ad libitum* de l'autre ses ambitions compositionnelles. La prescription philosophique va venir ainsi se substituer (sous la forme alors nécessaire du philosophème) à l'abandon subjectif de la tâche compositionnelle.

3 – UN ABANDON DÉNIÉ DE LA COMPOSITION

« Le courage me manque. » (1931) ¹⁶

Qu'Adorno ait toujours affiché de légitimes ambitions compositionnelles s'atteste dans sa correspondance avec Berg :

« Composer est tout de même, pour moi la seule réalité intellectuelle décisive. » (28 juin 1926) ¹⁷

« Je crois pouvoir réaliser ce que je pense de manière plus probante en le composant qu'au travers de toutes les analystes théoriques ; une mesure honnête,

A. L'expressionnisme donc

B. Soit, cette fois, le constructivisme

C. Ce que Boulez, en 1969, appelait « les discrepancies d'une individualité qui voit ses dons diverger »...

D. « Pourquoi faut-il aussi que je compose ? Pour briser l'étau peut-être [...] Peu ici compose. Tout le contraire, m'y décompose. » Henri Michaux (1949 ; *Passages*)

pour peu qu'elle soit composée avec justesse, rend, il est vrai, tout discours sur la musique superflu. » (14 mai 1928) ¹⁸

Où l'on pressent que, pour le jeune Adorno, composer aurait dû permettre d'économiser le labeur d'une intellectualité qui finalement ne s'imposera chez lui (sous une forme philosophique plutôt que musicale) qu'à partir du moment où le programme compositionnel ambitionné ne sera plus tenu !

L'ambition adornienne d'une musique atonale qui ne soit pas corsetée dans le paradigme constructiviste du dodécaphonisme – ambition qui réapparaîtra ultimement sous le nom de *musique informelle* – est en effet déjà là dès les années vingt :

« Je ne considère pas la technique dodécaphonique comme la seule forme possible d'atonalité; je crois au contraire qu'on peut faire de la musique de manière extrêmement sensée indépendamment de toute condition de ce genre, et j'espère, dans un temps pas trop éloigné, pouvoir en apporter moi-même la preuve. » (Lettre à Krenek d'avril 1929) ¹⁹

Ces exigences ne font que rehausser l'impuissance compositionnelle dans laquelle Adorno va s'enfoncer dans les années trente :

« J'arriverai un jour à composer bien mieux que je n'ai pu le faire jusqu'ici. [...] Mes rêves en matière de composition, je ne les ai pas réalisés aujourd'hui. [...] Le compositeur que je suis se trouve, pour le dire gentiment, en crise ou, pour le dire moins gentiment, en pleine stagnation. Voilà deux ans et demi que je n'ai plus rien produit d'important. Or, avant que je ne me sois de nouveau démontré à moi-même de façon probante que je suis un compositeur, je ne puis exiger des autres qu'ils le croient. Je ne saurais vous dire à quel point ces choses me pèsent, me gâchent l'existence, me remplissent de haine à l'égard de l'université qui me vole mon temps. [...] Car il est, bien évidemment, ridicule de mettre cela sur le dos de l'université. [...] je ne me considère comme rien d'autre que comme un compositeur. [...] Je n'ai d'autre centre d'intérêt que celui-là, je n'ai de joie à rien sinon à composer. [...] Je vois de plus en plus clairement comment l'on doit composer et comment l'on ne peut pas composer – seulement, le courage me manque. » (Lettre à Berg du 23 septembre 1931) ²⁰

Le mot décisif est lâché : « *Le courage me manque* » ; Amfortas a laissé tomber la lance de la composition par manque du courage nécessaire pour persévérer. L'impératif compositionnel entraperçu par un Adorno désœuvré constitue l'*intension* latente de sa « philosophie de la musique ».

Cette intensification va réapparaître, philosophiquement transfigurée, en 1961, sous le nom enfin trouvé de *musique informelle*.

4 – VERS UNE MUSIQUE INFORMELLE (1961)

Tel va être notre fil d'Ariane pour parcourir «*le labyrinthe Adorno*» (Boulez) : partir de ce texte symptomal de 1961 – *Vers une musique informelle* – pour en dégager la portée d'ensemble en matière de conception adornienne de rapports entre musique et philosophie, en matière d'intellectualité adornienne de la musique.

Relevons la singularité de notre question : comprendre, en musicien, ce qu'Adorno nous dit philosophiquement de la musique implique d'élucider, en musicien, de quelle manière la philosophie se trouve ici engagée (sous un autre jour, bien sûr, que son tour académique habituel : «*Le concept d'esthétique philosophique a quelque chose de suranné. [...] L'académisme lui est immanent.*» ²¹).

La rencontre de deux propositions

La proposition adornienne de *musique informelle* faite à Darmstadt en 1961 est strictement contemporaine de la proposition boulézienne consignée dans *Penser la musique aujourd'hui*. Ces deux propositions – l'une d'un philosophe, l'autre d'un musicien – partagent la même conviction subjective d'un moment crucial de la « nouvelle musique » mais vont configurer des perspectives radicalement différentes : le musicien pensif va dessiner les contours musicaux d'une composition s'emparant radicalement et systématiquement des intuitions sérielles ; le philosophe va esquisser les vertus philosophiques d'une musique promettant de s'échapper (enfin !) de l'ornière constructiviste (dodécaphonique puis sériele).

L'enchaînement (1960-1961) de deux textes

Attachons-nous à mettre tout ceci à plat selon nos propres catégories en sorte de mieux faire ressortir ce qui, de l'énonciation adornienne, diffère de celle d'une intellectualité musicale et relève d'une énonciation proprement philosophique.

Il nous faut pour cela comprendre la proposition faite en 1961 de *musique informelle* comme répondant à un problème posé par Adorno l'année précédente (1960) dans son texte « *Musique et nouvelle musique* »²².

5 – UNE ANTINOMIE CONSTITUTIVE

Adorno identifie une antinomie constitutive de la *nouvelle musique* entre sa dimension constructiviste (portant à son paroxysme ce qu'Adorno appelle « *la rationalité* »^A) et son débouché musical naturel en termes de temps écoutable :

« On pourrait se demander si la rationalité intégrale à laquelle tend la musique est simplement compatible avec la dimension du temps ; si ce pouvoir de l'équivalent et du quantitatif que représente la rationalité ne nie pas au fond le non-équivalent et le qualitatif dont la dimension du temps est inséparable. »²³

« Il se pourrait que la musique sérielle et post-sérielle soit faite pour être perçue d'une manière complètement différente – si tant est qu'on puisse jamais dire qu'une musique est faite pour être perçue de telle ou telle manière. Dans l'écoute traditionnelle, le déploiement de la musique, conformément à l'ordre du temps, se fait en allant des parties vers le tout. Un tel déploiement est devenu problématique. »²⁴

Remarquons que la conscience d'une telle antinomie, chez Adorno, est originaire :

« Je me retrouve à chaque fois devant cette antinomie : une composition qui ne reprendrait pas la technique dodécaphonique manque de rigueur constructive et de contrainte, mais la technique dodécaphonique limite incroyablement l'imagination constructive et invoque toujours le danger du blocage. » (Lettre à Alban Berg du 11 mars 1935)²⁵

Soit l'idée que le sérialisme généralisé^B bute sur le caractère non constructible du temps musical :

« La principale aporie du sérialisme vient de ce qu'on a ramené hauteurs et durées au dénominateur commun du temps. Or le facteur temporel objectif présent dans tous les paramètres et l'expérience temporelle vivante du phénomène ne se confondent pas. Le concept de "temps" est utilisé ici de façon équivoque : il recouvre aussi bien le « temps espace » que le « temps durée » – le temps

A. Une manière, disons, de rabattre unilatéralement le rationnel sur le calculable...

B. Visant à étendre la combinatoire des hauteurs aux durées, puis aux intensités, puis aux timbres

physiquement mesurable, quasi spatial, et le temps vécu. Leur incompatibilité, telle que Bergson l'a mise en lumière, est un fait acquis. » ²⁶

Résumons tout ceci dans nos propres catégories : la construction [*rationalisation*] musicale prend, à partir de 1923, le dessus sur l'expression (qui était au poste de commandement dans la musique atonale) pour devenir, à partir du sérialisme, un véritable constructivisme. Si cette dynamique a eu pour vertu de marginaliser un expressionnisme post-romantique, elle a par contre buté sur son impuissance à composer un temps musical (donc écoutable) à partir de la durée.

6 – LES DEUX EXTRÉMITÉS DE LA NOUVELLE MUSIQUE

Comment sortir la musique – donc la *nouvelle musique* – d'une telle ornière ?

Pour cela, Adorno va attraper la *nouvelle musique* par ses deux extrémités : en réexaminant son premier basculement atonalité/dodécaphonisme du point du thématisme, et en différenciant son point d'arrivée – le sérialisme terminal – selon une polarité interne qui va recouvrir celle de Boulez et de Stockhausen. En quelque sorte, Adorno va scinder la *nouvelle musique* en ses deux bords : du côté de son origine (autour de la question athématique), du côté de son aboutissement (autour de la question de la continuité du temps musical).

Au départ, atonalité et athématisme

L'athématisme distingue la première séquence atonale de la *nouvelle musique* de ses séquences ultérieures ^A. Si la *nouvelle musique* s'initie bien « *autour de 1910* », son tournant dans « *les années vingt* » est pour Adorno décisif :

« On a vu s'ouvrir une première fois, autour de 1910, la perspective d'une pareille "musique informelle". Cette date n'est pas indifférente, en tant que séparation d'avec les années vingt, sollicitées depuis outre mesure. » ²⁷

Pour Adorno, la séparation se joue sur la question thématique ; la musique atonale déployait en effet un athématisme conséquent :

A. Très grossièrement posé, la *nouvelle musique* peut être ainsi périodisée : 1908-1923 : période atonale ; 1926-1951 : période dodécaphonique ; 1951-1968 : période sérielle.

« Il n'y a dans [la dernière pièce op. 16 de Schoenberg] aucune unité thématique au sens habituel. Ici, déjà, la simple technique d'écriture devient constitutive de la forme. »²⁸

« Dans Erwartung, le travail thématique et motivique est manifestement apparu à Schönberg [...] comme extérieur au flux spontané de la musique, comme une "manipulation". »²⁹

quand la *nouvelle musique* a par la suite progressivement restauré le thématisme :

— Schoenberg n'a cessé d'hésiter :

« Toute la production [de Schoenberg], à partir de l'opus 10, oscille entre les deux extrêmes du thématisme intégral et de l'athématisme. »³⁰

« La production de Schoenberg [...] se meut entre deux extrêmes : des compositions entièrement organiques, comme Erwartung, ou au contraire tout à fait inorganiques, comme la Suite pour piano op. 25. Peut-être ne pouvait-on encore imaginer alors de passer de l'un à l'autre en le poussant à sa limite. »³¹

— Webern a « intensifié l'écriture thématique et motivique »³² jusqu'à déboucher sur un « panthématisme webernien »³³.

— Le sérialisme, enfin, a pris le parti de généraliser le thématisme :

« La musique sérielle est née elle-même de la généralisation du thématisme, c'est-à-dire de l'extension du principe thématique au temps et au timbre. Écriture sérielle et écriture thématique ont toutes deux le même telos : celui d'une organisation totale. Peut-être la différence est-elle à formuler ainsi : la composition sérielle, dans son ensemble, pense l'unité comme un fait, qui est immédiatement présent, même s'il demeure caché. Dans l'écriture thématique, par contre, l'unité se définit toujours comme quelque chose qui devient, et par là même se révèle. »³⁴

Pourquoi un tel tournant ?

Point crucial dans l'argumentaire adornien : pourquoi un tel tournant de la *nouvelle musique* en matière de thématisme, tournant ici représenté comme inconstance et retour en arrière ?

« Les raisons qui ont empêché le développement de ce qu'Alois Haba appelait il y a plus de trente ans le "style de la liberté" ne sont nullement, comme Schoenberg a pu le penser, d'ordre purement musical, mais bien plutôt d'ordre sociologique et idéologique. »³⁵

La thèse ici soutenue par Adorno est symptomatique : l'évolution compositionnelle (néfaste selon Adorno ^{A)} relèverait pour lui non de causes internes (musicales) mais d'une défaillance « idéologique », autant dire de déterminations mobilisant directement la philosophie. Ainsi, pour l'Adorno de 1961, ce serait la philosophie qui, dès les années vingt, aurait manqué à la composition musicale, bien plus que l'inverse...

À l'arrivée, un temps rationalisé

À la charnière des années cinquante-soixante, la *nouvelle musique* ne se contente pas de buter sur son antinomie constitutive (rationalisation/ temps) ; elle entreprend de la réduire en la nouvelle figure d'un temps intégralement rationalisé.

Stockhausen

Adorno exhause ici la figure de Stockhausen :

« Stockhausen, dans son travail théorique "*Wie die Zeit vergeht*", qui est sans doute le texte le plus important qu'on ait écrit sur ce problème [du temps], examine... » ³⁶

La nouvelle tentative sérielle de rationaliser le temps musical (plus intégralement que par une simple combinatoire des seules durées musicales traditionnelles), tentative préfigurée dans l'intellectualité musicale de Stockhausen par son article *Wie die Zeit vergeht* [Comment le temps passe] de 1956, va se matérialiser compositionnellement dans une nouvelle figure de la *nouvelle musique* : la *musique électronique*.

« Un point au moins me paraît acquis : l'électronique converge avec l'évolution même de la musique. Nul besoin, pour expliquer cela, de supposer l'existence d'une harmonie préétablie : la domination rationnelle du matériau musical naturel et la rationalité de la production de sons électroniques relèvent finalement du même principe fondamental. Le compositeur dispose, au moins tendanciellement, d'un continuum des hauteurs, des intensités, des durées, mais non, jusqu'à présent, d'un continuum des timbres. Ceux-ci restent au contraire [...] relativement indépendants les uns des autres, et avec des trous. C'est là une conséquence de leur origine anarchique ; aucune échelle de timbres n'est encore comparable à celle des intervalles ou des intensités. À ce manque, que

A. N'aborde pas dans ce livre la discussion musicienne de ce point : notre objectif est ici de dégager la méthode propre à l'intellectualité adornienne plutôt que de discuter musicalement de ses thèses et « résultats »...

tout musicien connaît, l'électronique promet de remédier. Elle est un aspect de la tendance de la nouvelle musique vers une continuité intégrale de toutes les dimensions; Stockhausen a expressément érigé cela en programme. »³⁷

Mais cet effort de la *nouvelle musique* pour dépasser son antinomie native en renouant électroniquement ses deux rives annonce la saturation de cette *nouvelle musique* :

*« Le fait que les extrêmes – l'émancipation de la volonté d'expression d'un côté, de l'autre la musique électronique, qui semble exclure toute intervention subjective du compositeur de la même façon qu'elle exclut l'interprète –, le fait que ces extrêmes se touchent confirme la tendance à l'unité. Cette tendance engage à liquider tout de même, en fin de compte, la notion de "nouvelle musique", non parce que la nouvelle musique prendrait un caractère plus universel, celui d'une musica perennis, mais parce qu'elle est devenue la seule musique. »*³⁸

Ainsi la saturation du sérialisme par le temps intégralement rationalisé de Stockhausen prépare le terrain pour un nouvel avenir : celui de la *musique informelle*.

7 – QU'EST-CE QUE LA MUSIQUE INFORMELLE ?

Qu'est-ce que cette *musique informelle* ?

Deux traits

Elle s'avance sous deux traits musicaux :

– elle ressuscite la musique atonale préconstructiviste :

*« Parler de musique atonale reste, aujourd'hui encore, plus juste que la croyance affirmative et dogmatique selon laquelle on aurait trouvé dans les séries cette "nouvelle sécurité" dont le caractère suspect s'est depuis fait jour en philosophie. »*³⁹

Remarquons à nouveau que le discernement musical est attribué par Adorno... à la philosophie !

– et elle réactive sa dimension athématique :

*« Le déroulement de la musique doit réaliser ce que réalisait dans le passé le travail thématique, même si les moyens dont il se servait – l'identité, la variation, l'unité de surface assurée par les motifs – sont impitoyablement écartés. Ce n'est qu'entre des énoncés musicaux aussi prégnants que l'étaient autrefois les figures de la musique thématique que peut devenir sensible cette tension dans laquelle s'actualise musicalement la conscience temporelle. »*⁴⁰

Il n'est cependant pas question de revenir en 1910 :

« Une musique informelle aurait à se confronter avec l'idée d'une liberté radicale. Il n'est pas question, cependant, de revenir au style de 1910.

*On ne peut pas revenir sur le progrès qui a été fait dans la domination du matériau, même si le résultat – la musique écrite – n'a pas, lui, progressé. »*⁴¹

Il s'agit en fait de passer de l'atonal à l'asériel :

*« C'est dans cet esprit que quelqu'un qui n'est pas le plus jeune entreprend de parler de l'une des notions les plus exposées, celle d'une musique informelle, ou [...] d'une musique "asérielle". »*⁴²

Le philosophème du « thème »

Remarquons : ce que « thème » signifie ici pour Adorno ne va guère de soi et tend à relever du philosophème plutôt que de la catégorie proprement musicale.

Le thème, en effet, est caractérisé chez Adorno comme objet musical saisi dans une logique d'identité :

*« Le principe du travail thématique, grâce auquel le cours du temps abstrait se concrétise dans la substance musicale, revient toujours à introduire la différence dans le Même. »*⁴³

Où l'on voit que pour Adorno, il s'agit de thématisme plus encore que de thème, et que ce thématisme est intellectuellement philosophisé (« *la différence avec le Même* » – noter la majuscule) plutôt que musicalisé :

*« Toute musique articulée suppose ce retour extrêmement formel du Même ; l'identité dans la non-identité est son principe vital. »*⁴⁴

Le thème est, pour Adorno, ce qui porte le stigmate de l'identité à soi, là où sa philosophie ne cesse de promouvoir la vertu d'une dialectique négative, dénudant les illusions de l'identification et récusant toute reconstitution identificatoire (la principale critique qu'Adorno adresse à Beethoven est ainsi de réexposer sa thématique une fois son développement parachevé^A).

A. « La réexposition dans Beethoven demeure au sens profond aussi problématique esthétiquement que la thèse de l'identité dans Hegel, à savoir de façon profondément paradoxale, chez tous les deux, abstraite, mécanique. » (Beethoven. *The Philosophy of Music* ; Polity, 1998 ; p. 17) « La symétrie statique des réexpositions menaçait déjà chez Beethoven de désavouer l'exigence dynamique. » (Mahler ; éd. de Minuit, 1976 ; p. 98)

Pas plus de place, dans la conception adornienne, pour une réexposition thématique qu'il n'y en a, dans sa philosophie, pour une négation de la négation.

Le thématisme se trouve ainsi rejeté au nom d'un principe philosophique et non pas musical, ce qui, du point de l'intellectualité musicale, contribue à donner à cette prescription adornienne la forme d'un philosophème.

Une indétermination musicale

Cette proposition de *musique informelle*, qui s'avance à Darmstadt comme interne à la dynamique subjective de la *nouvelle musique* (« Je ne voudrais pas tirer de mon appartenance à l'École de Vienne de Schönberg la prétention de l'initié. »⁴⁵), va cependant très vite buter sur son caractère musicalement indéterminé.

Il n'est certes pas question pour Adorno de définir la *musique informelle* à venir :

« Il ne s'agit pas ici de définir, à la manière positiviste, ce qu'est une musique "informelle". Si ce terme désigne réellement une tendance, quelque chose qui évolue, il se moque de toute définition. »⁴⁶

mais les déterminations proprement musicales de la *musique informelle* s'effacent bien vite devant une logique proprement philosophique (c'est bien d'ailleurs ce qui fera que cette proposition ne sera pas entendue par les musiciens pensifs alors rassemblés à Darmstadt) ; on l'a déjà vu à l'égard du thème : Adorno place la *musique informelle* sous le signe de l'athématisme pour des raisons ouvertement idéologico-philosophiques : « L'effort du compositeur pour reconnaître et pour assumer la non-identité »⁴⁷ ; on le retrouve dans les autres caractéristiques esquissées de la *musique informelle* à venir :

– La *musique informelle* romprait avec la dimension paramétrique, inhérente au constructivisme sériel :

« Une musique informelle romprait avec la pratique sérielle consistant à tout ramener aux paramètres du son isolé, pour ensuite reconstruire le tout. »⁴⁸

« La tâche d'une musique informelle serait de dépasser positivement ces aspects de rationalité aujourd'hui contrefaits. »⁴⁹

Comment ? Qu'est-ce à dire *musicalement* ? Adorno ne s'en occupe guère...

– La *musique informelle* n'en reviendrait pas pour autant à l'expressionnisme antérieur :

« Autant la musique, ou l'art en général, est impensable sans la subjectivité, autant il est impérieux pour elle de se débarrasser de cette expression subjective, nécessairement affirmative, que l'expressionnisme avait héritée directement du néo-romantisme. »⁵⁰

Elle assumerait ce faisant une inexpression... restant expressive :

« L'inexpression, en tant que négation de l'expression, reste elle-même expressive. »⁵¹

La directive musicale, pour le moins, n'est guère transparente.

Une « inexpression expressive » ?

Risquons une interprétation plus musicale de ce philosophème : l'expressivité de l'inexpression indique que le processus expressif maintenu dans la *musique informelle* (l'enjeu est que cette musique recueille l'expressivité musicale mise à l'écart par le constructivisme sériel ^A) ne doit pas se réifier en un geste musical susceptible d'être conçu comme l'expression *de ceci ou de cela*. Il s'agirait donc de promouvoir une expressivité musicale qui ne tiendrait plus à l'accumulation de gestes dits expressifs (relevant pour Adorno d'une rhétorique convenue, de type néo-romantique) mais qui, somme toute, pourrait s'entendre comme celle de la figure (au sens cette fois ferneyhoughien du terme ^B).

Quel avenir ?

Une fois ceci posé – la musique devra régénérer l'athématisme, rompre avec une paramétrisation constructiviste et se mettre sous la loi d'une inexpression expressive – qui reste éminemment disposé sous la loi du négatif (dialectique négative oblige!), qui plus est d'un négatif d'ordre philosophique plutôt que musical (on l'a vu pour le thème, on le verrait tout autant pour ce qu'Adorno appelle « expression » qui relève chez lui d'une notion

A. Tel est du moins l'hypothèse adornienne, qui n'est nullement la nôtre : voir, par exemple, ce que nous avons dit (I. vi. 9) quant à l'expression éclatante d'une violence dans *Structures II* de Boulez...

B. Voir II. v. 3

philosophique, non d'une catégorie musicale), qu'est-ce que tout ceci configure musicalement en matière de *musique informelle à venir* ?

Une avalanche de philosophèmes

Toutes les autres déterminations de cette « musique » vont procéder d'une avalanche de philosophèmes :

— La musique ne saurait relever (nous ne pouvons que nous en réjouir) d'une communication (« *La communication a partie liée avec l'industrie culturelle, pour qui importe l'effet produit.* »⁵²) d'un message (« *Cet infâme dénominateur commun qu'on appelle le "message"* »⁵³) à des récepteurs (« *La réception n'est pas son but.* »⁵⁴).

— La musique ne saurait relever (là encore, nous nous en félicitons) d'une catégorie positiviste d'exactitude venant se substituer à celle de *teneur de vérité* :

« *La catégorie d'exactitude, par laquelle on a voulu remplacer dans l'œuvre d'art celle de vérité, n'est pas la clef de tous les problèmes.* »⁵⁵

— La musique assumera une logique du rêve :

« *Des concepts comme ceux de logique ou même de causalité, dont se servent nécessairement les amateurs d'ordre, mais dont la conception d'une musique informelle ne peut pas non plus faire table rase, n'interviennent dans l'œuvre d'art que sous une forme modifiée, et non littéralement. Logique et causalité ne laissent pas d'y jouer un rôle, mais plutôt comme elles le font dans les rêves.* »⁵⁶

— La musique rehaussera la liberté du musicien dans une musique affranchie de tout impératif exogène d'identité et de toute tutelle naturalisante :

« *Vue sous l'angle du sujet compositionnel, une musique informelle serait celle qui, au lieu de tomber sous la coupe de la peur de la liberté, se délivrerait de cette peur en la réfléchissant et en l'irradiant. Elle saurait faire le départ entre le chaos et la mauvaise conscience de la liberté.* »⁵⁷

« *La musique informelle pourrait acquérir une flexibilité rythmique dont on n'a, jusqu'à présent encore, aucune idée. Dans cette dimension comme dans toutes les autres, elle serait une image de la liberté.* »⁵⁸

« *J'entends par "musique informelle" une musique qui se serait affranchie de toutes les formes abstraites et figées qui lui étaient imposées du dehors mais qui, tout en n'étant soumise à aucune loi extérieure étrangère à sa propre logique, se constituerait néanmoins avec une nécessité objective dans le phénomène lui-même.* »⁵⁹

« Un compositeur qui invente de nouvelles techniques et qui cherche à les justifier sera facilement tenté de les “naturaliser”, de les traiter comme si elles étaient directement soumises aux lois du monde physique. [...] Il est un point sur lequel l’impulsion de Cage rejoint celle d’une musique informelle : la protestation contre une complicité aveugle de la musique avec la domination de la nature. » ⁶⁰

Au total, Adorno a bien conscience ce faisant de « délimiter l’horizon d’un concept » ⁶¹, bref d’une Idée philosophique (ou philosophisante) d’une musique à venir plutôt que d’une nouvelle conception musicienne matérialisée dans de nouvelles catégories musicales.

Autant dire que son programme de *musique informelle* n’aura guère de prises directes sur Darmstadt.

8 – EFFETS DE CETTE PROPOSITION SUR LES MUSICIENS

Deux compositeurs se sont, bien plus tard, expliqués de cette proposition adornienne de *musique informelle*.

Lecture par Boulez

Voici comment Boulez, vingt ans plus tard, prendra position :

« Quand il écrit “Vers une musique informelle”, c’est encore le compositeur qui parle, d’une autre génération, d’une autre formation, d’une autre culture, presque. Il le sait, il ne s’en cache pas ; il ne peut pas participer à cette évolution qui se produit sous ses yeux, mais il la comprend, tâche de l’éloigner des écueils qu’il voit mieux, peut-être, que les acteurs de cette évolution. Certes, il rapporte les problèmes à ceux qu’il a connus, mais il a une intelligence suffisamment aiguë de la situation pour voir les dangers là où ils sont réellement. Il lui suffit pour cela de généraliser, de transposer. Il voit difficilement l’orientation future de la créativité, mais il observe les manques, les carences, met en garde, en auditeur extrêmement attentif et intelligent, contre le divorce entre intention et perception. Son professionnalisme l’aide puissamment à extrapoler son expérience passée au service d’une évolution dont il rêve, sans se départir de son attachement fondamental à sa propre période de formation, qui délimite et limite son horizon. Il est émouvant, quand on relit ce texte, d’y percevoir en filigrane une sorte de renoncement personnel en même temps qu’une générosité dans des recommandations désintéressées : voilà ce que vous pourriez faire, ou plutôt voilà ce que vous pourriez éviter... » ⁶²

Boulez pointe deux traits subjectifs essentiels de la proposition adornienne : elle est négative plutôt qu’affirmative (il s’agit d’éviter ceci plutôt

que de faire cela); elle procède d'un renoncement personnel plutôt que d'une puissance renouvelée (Adorno parle en compositeur qui depuis longtemps ne compose plus).

Le parti musical que tire Boulez de l'intellectualité adornienne s'opère au fil d'une renomination – caractéristique cette fois de l'intellectualité musicale boulezienne – qui voit l'antinomie adornienne reformulée en un « *divorce entre intention et perception* ». Ce parti l'a conduit, précisément dans les années quatre-vingt où il rédigeait ce texte sur Adorno, à théoriser un retour à ce thématisme qui pouvait seul, à ses yeux, réinstaller la musique sur son assise perceptive (là où le sérialisme antérieur soutenait que « l'oreille va suivre, *doit* suivre » ⁶³). ^A

et par Brian Ferneyhough...

À ma connaissance, le seul compositeur à s'être ensuite référé ouvertement à cette proposition de *musique informelle* est Brian Ferneyhough. On en trouvera trace dans deux de ses conférences : l'une à Royaumont en septembre 1994, l'autre à Londres en 1998.

Dans la seconde ⁶⁴, Brian Ferneyhough indique :

« Je me sens très étranger à une ambition qui se fixerait pour but de composer de la "musique informelle" en suivant les déclarations (qui plus est assez vagues) d'Adorno à ce sujet. » ⁶⁵

« J'ai cherché à me confronter, pour la reformuler, à cette pseudo-dichotomie, au cœur des préoccupations d'Adorno, entre des formes d'ordre (sérielles ou autres) et des moyens prétendument plus subjectifs ou spontanés de fixer du sens musical. » ⁶⁶

D'où l'idée (musicale, cette fois) d'une « *nouvelle musique informelle* » ^B qui mettrait en œuvre la « *pseudo-dichotomie entre axiomatique et informel* » (c'est ainsi que Brian Ferneyhough reformule, pour son propre compte, l'antinomie adornienne) selon sa propre dialectique de la *figure* et des *gestes* (dont on rappelle, cette fois dans notre lexique, qu'elle tend à composer l'*intension* sans figer les *inspects*) ^C.

A. Notons au passage l'humour involontaire de Boulez, célébrant le « *professionnalisme d'Adorno* » au lieu même où ce dernier ironisait sur « *le fétichisme du métier chez Boulez* » (*Quasi una fantasia*, op. cit. p. 279).

B. Paradoxe fusion de *nouvelle musique* et de *musique informelle*...

C. Voir II. v. 3

9 – QUELLE INTELLECTUALITÉ ADORNIENNE ?

Au total, de quel type d'intellectualité cette proposition adornienne d'une *musique informelle* relève-t-elle ?

Tel est l'enjeu de notre lecture de ce texte crucial d'Adorno, texte dont il faut rappeler qu'il a débouché chez Adorno non pas sur une réactivation d'une composition ensablée depuis vingt ans mais bien plutôt sur un renouvellement de ses tâches proprement philosophiques, renouvellement qui va le conduire d'abord à rédiger son grand ouvrage philosophique (*Dialectique négative*, 1966) puis à le compléter de cette *Théorie esthétique* (philosophique !) sur la nécessité de laquelle son article de 1961 concluait :

« Tout cela rend nécessaire, l'expérience esthétique vivante étant des plus démunies, une théorie esthétique ; un entretien avec Boulez ^A a montré que nous étions d'accord sur ce point. » ⁶⁷

L'intellectualité adornienne n'est pas musicologique !

Nous voudrions ici nous opposer à une thèse concernant l'intellectualité adornienne de la musique qui la thématise comme une intellectualité indémêlablement philosophisante et musicologisante, l'indémêlabilité se scellant alors sous le terme ambivalent d'*esthétique*.

Cette thèse est elle-même d'énonciation musicologique, nullement philosophique : ce sont des musicologues, d'obédience littéraire et de sensibilité historienne et sociologisante, qui la formulent et qui, ce faisant, tendent à subsumer sous la dénomination « musicologie » toute musicographie éclairée et instruite.

On peut constater, au demeurant, que la philosophie adornienne de la musique s'avère essentiellement une philosophie pour musicologues : les philosophes – entendus au sens deleuzien du terme (les créateurs de concepts ^B) – n'éprouvent guère le besoin de s'y confronter ^C, et les musiciens

A. Rappelons que Boulez, en ce même Darmstadt, annonçait le tournant de son intellectualité musicale vers sa propre dimension esthétique : voir son article *Nécessité d'une orientation esthétique* de 1963 (sur ce tournant, voir notre chapitre III. vii)

B. À distinguer donc du professeur de philosophie et du « philosophe » des médias...

C. L'École de Francfort, à ce titre, apparaît comme une école sociologique bien plus que philosophique. Remarquons que lorsqu'Alain Badiou, à notre sollicitation, est intervenu sur Adorno (Ens, 8 et 22 janvier 2005), il a inscrit son propos sous la déclaration liminaire

(pensifs ^A) s'avèrent plus encombrés de cette intellectualité adornienne qu'ils ne peuvent l'être d'une philosophie, d'une musicologie ou d'une intellectualité musicale données.

On tiendra donc ici que l'énoncé « *la musicologie d'Adorno n'est en rien séparable de sa philosophie* » (Jean-Paul Olive ⁶⁸) s'attache à une énonciation proprement musicologique, qui introduit d'ailleurs à l'énoncé précédent par celui-ci : « *Une musicologie s'ampute elle-même si elle ne vise pas à s'ouvrir au débat philosophique* » pour mieux le prolonger ainsi : « *Toutes deux relèvent d'une théorie critique dans laquelle art et culture ne peuvent être compris sans leur enracinement dans l'histoire, la société et la politique.* »

Autant dire qu'une musicologie soucieuse d'enraciner historiquement et socialement la musique s'arrime immanquablement à un refus de séparer la dimension proprement philosophique du discours adornien pour mieux exhausser les vertus d'une circulation incessante des mots et notions au sein d'un logos indistinct et brumeux...

Une polarité constitutive

Notre orientation se déploie sur ce point à l'opposé de cette indistinction volontaire : elle se refuse à effacer la tension philosophe/musicien du *dividu* Theodor A., à confondre les différents régimes de consistance discursive à l'œuvre dans un amas de textes dont rien n'autorise à le traiter comme un grand Œuvre méta-consistant.

Identifier les tensions internes au texte adornien implique d'assumer une ferme distinction entre différents régimes de consistance discursive : *a minima* entre consistances discursives propres à la philosophie, à l'intellectualité musicale et à la musicologie ^B. Si « *le labyrinthe Adorno* » est explorable sans s'y enfermer sans recours ^C, c'est en y traçant de claires

suivante : « *Mon intérêt subjectif le plus important dans cette affaire est la question de Wagner aujourd'hui.* » (www.entretiens.asso.fr/Adorno/Badiou)

A. Il va de soi que le musicien artisan est indifférent à l'intellectualité d'Adorno, comme à tout autre...

B. On met ici de côté la question de la sociologie et de la psychologie, deux régions discursives auxquelles les écrits d'Adorno se sont également frottés (de manière, il faut bien le dire, à notre sens assez stériles...).

C. Les « spécialistes » d'Adorno semblent condamnés à commenter indéfiniment les commentaires sur Adorno...

distinctions (quitte, ensuite, à les dialectiser plus finement) que le musicien pensif pourra s'y repérer et y trouver appui pour sa propre intellectualité musicale.

Intellectualités musicale & philosophique

Nous posons donc que l'intellectualité adornienne de la musique est partagée entre d'un côté une intellectualité philosophique déployée, soutenue, persévérante et aboutie, et de l'autre une intellectualité musicale (nullement musicologique! ^A) plus potentielle qu'effective, une intellectualité musicale qui s'avère très tôt avortée pour des raisons subjectives propres au *dividu* Theodor A. (celles qui l'ont conduit à céder sur sa position de musicien artisan, en l'occurrence de *working composer*). Notons, au passage, qu'Adorno n'a nullement inscrit ses écrits sur la musique sous le signe d'une quelconque musicologie ce qui suffirait à consolider notre point de vue : il n'y a pas de musicologie adornienne!

L'énonciation de ses écrits sur la musique oscille explicitement entre une position de philosophe et une position de compositeur. Cette oscillation est – on l'a vu – constitutive du texte adornien sur la musique; elle se prolonge jusqu'à la fin puisqu'Adorno dans les années soixante met toujours un point d'honneur pathétique à se présenter comme compositeur lors même qu'il ne produit plus de musique depuis vingt ans...

Assez vite, cette oscillation nous semble en vérité relever de la *représentation* : le *dividu* Theodor A. met en scène une oscillation philosophe/compositeur quand l'énonciation effective a depuis longtemps tranché en faveur de la philosophie – c'est précisément ce qui a rendu ses écrits suspects à Schoenberg et énigmatiques à Berg – . L'écrit adornien est ainsi, dès l'origine, marqué par une discordance entre son énonciation philosophique et sa représentation par Adorno comme énonciation intra-musicale et d'*intension* musicale.

A. L'existence d'une intellectualité proprement musicologique n'est qu'exceptionnelle (voir, en IV. v, celle de Célestin Deliège). La musicologie est une discipline universitaire. Elle peut être l'affaire de professeurs cultivés mais, en tant que tel, le discours du professeur relève de ce que Lacan appelait « le discours universitaire », nullement d'une intellectualité.

Un déni

Il y a en effet, au principe de l'énonciation adornienne sur la musique, un déni fondateur qui va traverser tous ses écrits puisqu'on le retrouvera, tel quel, au détour de sa *Dialectique négative* de 1966.

Ce déni est le suivant : dénier que le *deux* de la musique et de la philosophie fasse vraiment *deux* en soutenant qu'il relève en vérité d'une variante sororale du même puisque musique et philosophie constituent... deux sœurs !

10 – UNE MYTHOLOGIQUE ADORNIENNE

L'énoncé explicite se trouve dans *Dialectique négative* :

« Ce qu'elle [la philosophie] a de flottant n'est rien d'autre que l'expression de l'inexprimable ^ qu'elle comporte en elle-même. En ceci, elle est vraiment la sœur de la musique. » ⁶⁹

Le nom est ici donné, quarante ans après que la chose ait commencé d'opérer (conduisant ainsi Berg à lui adresser sa fameuse sommation : « *Un jour, vous aurez à choisir entre Kant et Beethoven !* » ⁷⁰) : la philosophie est sœur de la musique, ce qui garantit alors avantageusement « la cohérence de ses recherches philosophiques [celles d'Adorno] avec ses recherches théoriques sur la musique » ⁷¹ !

Le texte allemand de *Dialectique négative* dit, en vérité, un peu plus que ce que la traduction ici utilisée nous restitue. Adorno écrit en effet : « *Sie [Philosophie] ist der Musik verschwister* » ^b soit, plus littéralement : « *La philosophie est vraiment devenue sœur de la philosophie* » (il s'agit donc du résultat d'un processus plutôt que d'un état natif) ; soit encore : thématiser l'*intension* philosophique comme expression de l'inexprimable autorise de la sororiser à la musique – le désir propre d'Adorno est ici transparent !

Remarque

On retrouvera ce même désir ultérieurement, dans sa *Théorie esthétique*, sous forme cette fois plus symptomale, dans un curieux repli du

A. Rappelons-nous : pour Adorno, dans la *nouvelle musique*, « l'expression tient à l'inexprimable » (Prismes, op. cit. p. 137). C'est ainsi la musique qui éduque le lecteur du texte philosophique à y entendre « l'expression de l'inexprimable »...

B. Et non pas « *Sie ist Schwester der Musik* ».

texte : « *Der Wahrheitsgehalt eines Werkes bedarf der Philosophie. In ihm erst konvergiert diese mit der Kunst oder erlischt in ihr.* »⁷² que Marc Jimenez traduit ainsi : « *Le contenu de vérité d'une œuvre a besoin de la philosophie. C'est en lui seule [sic] que la philosophie converge avec l'art ou s'éteint en lui.* »⁷³ mais qu'il nous semble préférable de lire ainsi : « *Pour atteindre le contenu de vérité d'une œuvre, il est besoin de la philosophie. Ce n'est qu'à partir de [ce contenu de vérité] que [la philosophie] converge avec l'art ou s'abîme en lui.* »

L'étonnant tient ici à la phrase : « *Ce n'est qu'à partir de [ce contenu de vérité] que [la philosophie] converge avec l'art ou s'abîme en lui* » là où le cours naturel du texte aurait plutôt conduit à écrire : « *Ce n'est que par ce contenu de vérité que la musique peut converger avec la philosophie.* » La torsion singulière de l'insert se donne dans un renversement inattendu de la subjectivation qui, brusquement, bascule du musicien (celui qui prend en charge le contenu de vérité de l'œuvre musicale) vers le philosophe (qui s'attache à la faire converger vers la musique).

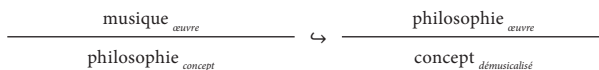
Autant dire que ce retournement inopiné fait symptôme d'une énonciation philosophique attachée à orienter la philosophie en vue de sa convergence avec la musique.

Appelons cela *le mythe adornien des deux sœurs*.

Le mythe adornien des deux sœurs

Pourquoi « mythe » ? Parce que l'oscillation adornienne entre deux types de rapport entre musique et philosophie (d'un côté la musique, *via* une singularité – l'École de Vienne, ou la *nouvelle musique* – conditionne la philosophie, et d'un autre côté, la philosophie configure la musique à venir) prend ici la forme d'une conciliation, d'une convergence, d'une réduction de « l'abîme » sous le signe d'une affinité sororale.

La logique à l'œuvre dans ce mythe esthétique des deux sœurs peut être ainsi inscrite ^A :



A. Voir à nouveau la formule canonique du mythe de Claude Lévi-Strauss...

Soit : les problèmes qu'une musique à l'œuvre pose à une philosophie au labeur du concept se tempèrent par la mise en rapport d'une philosophie à l'école de la teneur de vérité de l'œuvre et d'un concept du démusicalisé, autant dire d'une théorie esthétique.

La dimension mythologique de la musique informelle

À relire sous cet angle du mythologique la proposition adornienne d'une *musique informelle*, celle-ci délivre alors son chiffre subjectif véritable.

Redisons pour cela quatre énoncés-clefs d'Adorno en vue de leur interprétation selon cette logique :

[1] « On pourrait se demander si la rationalité intégrale à laquelle tend la musique est simplement compatible avec la dimension du temps. » ⁷⁴

[2] « À ce manque, que tout musicien connaît, l'électronique promet de remédier. Elle est un aspect de la tendance de la nouvelle musique vers une continuité intégrale de toutes les dimensions. » ⁷⁵

[3] « Le fait que ces extrêmes se touchent confirme la tendance à l'unité. Cette tendance [...] réalise, par son Idée, une promesse qui était contenue idéellement dans toute musique traditionnelle. » ⁷⁶

[4] « La tâche d'une musique informelle serait de dépasser positivement ces aspects de rationalité aujourd'hui contrefaits. » ⁷⁷

En [1], Adorno pose un problème de compatibilité (« antinomie ») entre rationalisation intégrale menée par le sérialisme et temps musical dans la nouvelle musique dont il est ici question.

Il indique deux promesses pour la musique à venir :

– l'une, en [2], venant de la musique électronique, et portée par Stockhausen,

– l'autre, en [4], qui pourrait venir d'une musique informelle émancipant l'expression,

et il relève en [3] que, ces deux extrêmes se touchant, la perspective de l'unité est bien à l'horizon.

Ainsi le problème posé par une incompatibilité trouve une promesse de résolution dans une musique à venir apte à unir deux extrêmes. Adorno « solutionne » ainsi un rapport disjonctif hérité de « la nouvelle musique »

par la promesse d'une musique conjoignant deux tendances identifiables ; soit le schème suivant :

$$[3] : \frac{\text{Forme intégralement rationalisée (du sérialisme)}}{\text{Temps musical (de la nouvelle musique)}} \quad [= (1)] \hookrightarrow \frac{[2] \text{ Temps intégralement rationalisé (de Stockhausen)}}{[4] \text{ Musique informelle (d'Adorno)}}$$

Ainsi, avec sa proposition de *musique informelle*, Adorno propose [3] de réduire une disjonction problématique [1] par la promesse d'une conjonction à venir (entre [2] et [4]).

On peut réécrire de manière condensée la transformation précédente en sorte de mieux formaliser le *mythe adornien de la musique informelle* :

$$\frac{\text{forme}_{\text{Rationalisation}}}{\text{temps}_{\text{Musique}}} \hookrightarrow \frac{\text{temps}_{\text{Rationalisation}}}{\text{musique}_{\text{Forme-1}}}$$

Le mythème est ainsi le suivant : le problème qu'une forme intégralement construite pose au temps musical se trouve réduit par le nouveau rapport du temps intégralement construit de Stockhausen à une *musique informelle*.

11 – EN CONCLUSION...

On comprend, au total, pourquoi le type d'intellectualité musicale qui est à l'œuvre dans notre présent livre ne trouve guère de bénéfice à se disposer à l'ombre de la philosophie d'Adorno (comme elle en trouve par contre à se confronter aux philosophies de Badiou ou de Deleuze).

Ce point tient à deux caractéristiques majeures de la philosophie d'Adorno : la musique y occupe une place centrale (nous avons relevé l'embarras de l'intellectualité musicale – et *a contrario* l'appétence d'une certaine musicologie – devant un tel type de philosophie, grosse de nombreux philosophèmes), et cette place s'avère le lieu d'une béance d'énonciation propice aux réductions mythologiques.

Le paradoxe est qu'une telle philosophie, ayant eu pour ressort subjectif important la dénonciation des mythes inhérents au scientisme (au rationalisme et au positivisme contemporains) comme au fascisme, se constitue localement sous le signe d'un nouveau mythe, d'une nature cette fois esthétique : celui des deux sœurs, conduisant la philosophie adornienne à promettre la *musique informelle* comme gage de sororité.

Un principe pour l'intellectualité musicale

Dégageons de tout ceci une loi que nous avons déjà évoquée à l'occasion du rapport de Wagner à Schopenhauer : le *philosophème*, particulièrement proliférant dès qu'un discours s'avance comme « philosophie de ceci ou de cela » (ici « philosophie de la musique »), tend à s'incorporer dans une intellectualité donnée (artistique, scientifique, politique ou amoureuse – ici musicale) comme *mythème*.

D'où ce principe : une intellectualité musicale doit assumer l'autodétermination de ses catégories musicales propres. Il lui revient en la matière de s'autoriser d'elle-même, plutôt que de tel concept philosophique.



NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Références

1. cité dans *Adorno, une biographie* de Stefan Müller-Doohm (Gallimard, 2004), p. 114
2. *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, 1962 ; p. 20
3. *Dialectique négative*, op. cit., p. 47-48
4. *Trois études sur Hegel*, Payot, 1979 ; p. 94
5. *arataxe (Sur les derniers poèmes de Hölderlin)*, in Hölderlin : *Hymnes, élégies et autres poèmes* (Garnier-Flammarion, 1983 ; p. 157-159)
6. *L'essai comme forme*, in *Notes sur la littérature*, Flammarion, 1984 ; p. 27
7. *L'essai*, op. cit., p. 27
8. *Dialectique négative*, Petite bibliothèque Payot, 1978 ; p. 29
9. *Dialectique négative*, op. cit., p. 136
10. *Dialectique négative*, op. cit., p. 132
11. *Dialectique négative*, op. cit., p. 22
12. *Correspondance Adorno-Berg*, op. cit., p. 56
13. *Arnold Schönberg*, 1952 ; in *Prismes* (Payot, 1986 ; p. 128)
14. *Philosophie de la nouvelle musique*, op. cit., p. 7
15. *Vers une musique informelle*, 1961 ; in *Quasi una fantasia* (Gallimard, 1982 ; p. 319 et 330)
16. *Correspondance Adorno-Berg*, op. cit., p. 259
17. *Correspondance Adorno-Berg*, op. cit., p. 98
18. *Correspondance Adorno-Berg*, op. cit., p. 173

19. cité dans Adorno, *une biographie*, op. cit., p. 121
20. *Correspondance Adorno-Berg*, op. cit., p. 257-259
21. *Théorie esthétique* (Klincksieck, 1989 ; p. 423-424)
22. in *Quasi una fantasia*, op. cit.,
23. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 280
24. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 293
25. *Correspondance Adorno-Berg*, op. cit., p. 301
26. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 331
27. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 295
28. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 311
29. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 315
30. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 299
31. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 328
32. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 310
33. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 310
34. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 315
35. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 296
36. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 293
37. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 287
38. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 288
39. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 275
40. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 332
41. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 298
42. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 294
43. *Quasi una fantasia*, op. cit., note 1 p. 305
44. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 305
45. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 292
46. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 294
47. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 308
48. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 319
49. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 337
50. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 301
51. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 320
52. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 338
53. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 277
54. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 285

55. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 314
56. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 313
57. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 313
58. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 340
59. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 294
60. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 333
61. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 294
62. Adorno, Revue d'esthétique (n° 8 – 1985 ; p. 28)
63. *L'écriture du musicien : le regard du sourd ?* (mai 1981)
64. La « musique informelle » (à partir d'une lecture d'Adorno), in Brian Ferneyhough (Cahier Ircam, 1999)
65. op. cit., p. 109
66. op. cit., p. 110
67. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 339
68. Jean-Paul Olive : *Un son désenchanté* (Klincksieck, 2008 ; p. 205)
69. *Dialectique négative*, op. cit., p. 138
70. Lettre d'Alban Berg à Adorno du 28 janvier 1926 (*Correspondance*, op. cit., p. 77)
71. Juin 1967, in *Jargon de l'authenticité* (Payot, 1989 ; p. 38)
72. Suhrkamp Taschenbuch, 1970, p. 507
73. *Théorie esthétique*, op. cit., p. 434-435
74. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 280
75. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 287
76. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 288
77. *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 337