DÉPARTEMENT *PASSERELLE DES ARTS*
COLLECTIF *HISTOIRE-PHILOSOPHIE-SCIENCES*

SÉMINAIRE MUSIQUE | PHILOSOPHIE

(2004-2005)

ADORNO : *DIALECTIQUE NÉGATIVE* / RICHARD WAGNER

Alain BADIOU
&
François NICOLAS

Table des matières

F. Nicolas : Lire en musicien la dialectique négative d'Adorno ? Enjeux et méthode ***5***

Introduction

Motif I. Intellectualité musicale et philosophie

Motif II. Trois manières pour la philosophie de se rapporter à la musique

A. Sororiser musique et philosophie…

Motif III. Theodor W. Adorno, philosophe-musicien…

Repères

Motif IV. Le désir d'Adorno : une double école entre musique et philosophie

B. D'une phrase intruse, faisant symptôme du désir adornien…

Motif V. Cinq manières de formaliser « l'affinité » entre musique et philosophie

C. La résolution mytho-logique d'une contradiction musicale par le philosophe-musicien Adorno

VI. Trois dimensions de la dialectique musicale

VII. Questions intraphilosophiques

F. Nicolas : Ce que la musique de Beethoven, telle que philosophiquement interprétée par Adorno, nous apprend du négatif à l'œuvre dans la « dialectique négative » ***39***

Rappels

Le rapport d'Adorno à Beethoven

« Moments »

Questions intraphilosophiques

Annexe : Florilège « Adorno sur Beethoven »

F. Nicolas : Musique informelle & dialectique négative, ou le mythe esthétique des deux sœurs ***55***

Introduction

I. Pourquoi une musique informelle ?

II. Qu'est-ce qu'une musique informelle ?

III. La mythologie adornienne

IV. Intellectualité musicale et mythèmes

Annexe : Pierre Boulez sur Theodor W. Adorno

A. Badiou : De la dialectique négative dans sa connexion à un certain bilan de Wagner [1° partie] ***75***

A. Badiou : De la dialectique négative dans sa connexion à un certain bilan de Wagner [2° partie] ***93***

F. Nicolas : Le cas Adorno *105*

Une hypothèse liminaire

Trois correctifs

Un point de butée

Une autre manière pour la philosophie de se rapporter à la musique

Un basculement ?

Philosophème et mythème

Trois directives de lecture

A. Badiou & F. Nicolas : Journée Richard Wagner *111*

A. Badiou : Présentation philosophique 111

F. Nicolas : Introduction musicienne 112

Alain Badiou 120

F. NICOLAS : LIRE EN MUSICIEN LA *DIALECTIQUE NÉGATIVE* D'ADORNO ? ENJEUX ET MÉTHODE

(6 novembre 2004)

« Une philosophie de la musique aujourd'hui ne peut être qu'une philosophie de la musique nouvelle. »
Philosophie de la nouvelle musique

> « Ce que [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 [devenue] sœur de la musique. Ce qu'il y a de flottant est à peine traduisible par des mots. […] C'est bien plutôt cela qui est la condition préalable de la compréhension des textes philosophiques que leur propriété démonstrative. »
> *Dialectique négative*

« 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. »
Arnold Schönberg, Prismes

*

Ce séminaire, proposé aux philosophes par un musicien, porte sur un livre de philosophie écrit par un philosophe-musicien. Cette relation de ping-pong entre musique et philosophie se trouve ainsi au principe de ce séminaire. Je voudrais l'interroger aujourd'hui avant d'introduire en musicien à la *Dialectique négative*.
Pourquoi un tel séminaire « musique et philosophie », pourquoi sur ce livre d'Adorno ?

Mon exposé d'ouverture, qui vise à problématiser notre sujet, se déploiera de manière non systématique, en présentant dix moments qui se répartiront en sept motifs et trois textes d'Adorno (extraits de grands volumes des années 60, qui me semblent symptomatiques de son projet).

Voici ces dix moments [sept motifs (I-VII) et trois textes (A-C)] :

Une « *constellation de moments* »

Moment 1 (motif I) : Intellectualité musicale et philosophie 6
Moment 2 (motif II) : Trois manières pour la philosophie de se rapporter à la musique 9
Moment 3 (texte A) : Le projet de sororiser musique et philosophie (Dialectique négative, 1966) 14
Moment 4 (motif III) : Le philosophe-musicien Theodor W. Adorno 16
Moment 5 (motif IV) : Le désir d'Adorno : une double école entre musique et philosophie 20
Moment 6 (texte B) : D'un embarras du philosophe-musicien (Théorie esthétique, 1967…) 24
Moment 7 (motif V) : Cinq manières de formaliser « l'affinité » entre musique et philosophie 27
Moment 8 (texte C) : La « musique informelle » comme résolution mytho-logique (Quasi una fantasia, 1963) 30
Moment 9 (motif VI) : La dialectique musicale : trois dimensions 33
Moment 10 (motif VII) : Questions intraphilosophiques 37

En adoptant cette disposition, je ne fais somme toute que conformer mon mode d'exposition à la forme qu'Adorno lui-même préconise à la fois pour le discours et pour la musique et qu'il nomme une « constellation de moments ». Mon exposé, déployant pour son compte propre une « constellation de moments », tente donc d'accorder sa forme à son contenu et s'apparente, ce faisant, à ce que Stockhausen appelle en musique une *Moment-Form*, on aura l'occasion d'y revenir…

INTRODUCTION

Il s'agit pour moi d'un projet singulier, en quelque sorte « tordu » : celui de parler en musicien de philosophie.
Je ne suis pas philosophe quoiqu'ami de longue date de la philosophie ; je suis musicien, compositeur en l'occurrence, de cette espèce de musicien que j'appellerai musicien *pensif* plutôt que simple *artisan*.
Il importe à ce musicien pensif de soutenir la thèse que « la musique ne pense pas seule » ce qui est dire à la fois

- que la musique pense,
- qu'elle n'est pas seule à penser,
- qu'elle gagne à penser *avec* d'autres.

D'où le projet de ce séminaire « Musique et philosophie » qui est le premier volet de deux puisqu'au second semestre le séminaire « la musique ne pense pas seule » se prolongera sur un tout autre thème : « Penser la musique avec les mathématiques ? », cette fois avec Charles Alunni et l'Ircam.

Ce premier semestre sur la dialectique négative d'Adorno s'inscrit donc dans le cadre plus vaste et plus permanent d'un séminaire « Musique et philosophie » dont je voudrais d'abord esquisser le projet, tel qu'un musicien peut le concevoir.

MOTIF I. INTELLECTUALITÉ MUSICALE ET PHILOSOPHIE

Intellectualité musicale

J'appelle *intellectualité musicale* ce « dire la musique » qui consiste à projeter la pensée musicale dans la langue du musicien. D'où découle cette tâche de l'intellectualité musicale : penser en musicien le monde de la musique.
On pourrait dire également, en prenant la langue du musicien comme miroir, comme réflecteur de la pensée musicale : l'intellectualité musicale, c'est la réflexion du musicien sur la musique — on verra la proximité de cet énoncé et de certains d'Adorno —.

Précision

La réflexion de la pensée musicale dans la langue du musicien ne doit pas être confondue avec la pensée de la pensée musicale, avec une réflexivité de la pensée musicale. La pensée musicale est *à l'œuvre*, la pensée de la pensée musicale tout autant : la pensée de la pensée musicale, c'est la manière dont une œuvre assume non seulement la généalogie qu'elle s'est choisie mais également l'inflexion qu'elle y apporte. Cette réflexivité de la pensée musicale (qu'on peut comparer à la dérivée seconde de sa trajectoire généalogique) est, comme la pensée musicale elle-même (qui est quelque chose comme la dérivée d'ordre 1 de la trajectoire, c'est-à-dire sa tangente), immanente à l'œuvre et n'a nul besoin intrinsèque de la langue du musicien pour se déployer.

Remarque

Penser la musique, le monde de la musique peut se faire de façons bien différentes. Il y a une pensée mathématique de la musique (ex. *Topos of music* de G. Mazzola) —je ne suis pas sûr qu'il y ait une pensée physique de la musique : il y a plutôt une pensée physique du matériau acoustique de la musique, c'est autre chose — ; il y a une pensée philosophique de la musique (ex. Adorno !). Et il y a une pensée musicienne de la musique (ce que j'appelle *intellectualité musicale*).
Ces différentes pensées ne se recouvrent pas et il n'est même pas sûr qu'elles convergent. À ce même titre, il ne faut pas confondre les différentes théories de la musique : une théorie proprement musicienne de la musique apparaît au III° siècle av. J.-C. avec Aristoxène ; il nous faut soigneusement distinguer à partir de là les différents types de théorie « musicale » qui ne sont pas tous musiciens mais peuvent être mathématique, philosophique, sociologique, etc.

Distance critique

Adorno renouvelle heureusement la question de l'esthétique et, le faisant sous l'impulsion de la musique, réactive la question de la distance critique entre intellectualité musicale et esthétique.

Thèse

L'intellectualité musicale n'est pas une esthétique.

Démarcation : « l'art »

Une première démarcation, subjectivement capitale, me semble celle-ci : l'intellectualité musicale réfléchit la musique — c'est là sa tâche constituante — mais ne réfléchit nullement *l'art* en soi. Lorsque l'intellectualité musicale se pose la question de l'art — par exemple pour distinguer l'art musical des simples cultures musicales — , c'est toujours relatif à la musique et jamais « en soi » : l'art, pour l'intellectualité musicale, n'est pas un substantif mais un adjectif, un épithète.
L'esthétique, elle, pour transiter de la musique à la philosophie, en passe toujours — me semble-t-il : je parle en musicien, non en philosophe — par le stade de l'art, par le concept philosophique d'art, qui est tout autre chose que la catégorie musicale homonyme.
Adorno procède ainsi : il pose par exemple « la question de la possibilité de l'art » (*Théorie esthétique* 431) comme question esthétique c'est-à-dire philosophique. Disons que le concept de musique — on va voir dans quelles conditions telle ou telle philosophie est amenée à produire un tel concept — me semble toujours philosophiquement subsumé par le concept d'art. A contrario, l'intellectualité musicale est pour des raisons essentielles non productrice sur ce plan plus général. Ceci n'interdit nullement que telle ou telle intellectualité musicale se prononce sur ses rapports à tel ou tel autre art : Boulez l'a remarquablement fait à l'égard de la peinture de Klee et de la poésie de Char. Pour ma part, je l'ai tenté à l'égard de la poésie d'Hopkins et de l'architecture en général. Mais ceci ne produit nulle pensée de l'art en général, nulle esthétique à proprement parler : seulement l'explicitation de comment le musicien peut penser la musique avec la poésie, la peinture ou l'architecture.

Thèse négative

Il est de la responsabilité d'une intellectualité musicale de s'autolimiter à réfléchir la musique et de tenir que la réfléchir avec d'autres formes de pensée ne doit pas la conduire à prétendre pour autant réfléchir ces autres pensées.

Rapports de l'intellectualité musicale à la philosophie

L'intellectualité musicale n'est pas plus une inesthétique philosophique qu'elle n'est une esthétique.
L'intellectualité musicale entretient avec la philosophie des rapports diversifiés (voir mon cours cette année) dans laquelle une antiphilosophie spécifiquement musicienne joue un rôle non négligeable et même essentiel (au sens où il est de l'essence de l'intellectualité musicale que de rencontrer la question de l'antiphilosophie).

Thèse

Un des périls immanents de l'intellectualité musicale est de tourner à l'antiphilosophie (exemple canonique : Rameau à partir de 1750).
De ce point de vue Adorno joue au XX° siècle un rôle central : il a excité l'antiphilosophie de Schoenberg par ce que certains ont appelé son « jargon de l'inauthenticité »…
D'où la tâche de démêler tout cela si l'on veut déployer une intellectualité musicale de ce temps qui puisse à la fois se réclamer de Schoenberg (voir ma *Singularité Schoenberg*) et ne pas réitérer son geste antiphilosophique à propos d'Adorno.
Il s'agit donc pour le musicien de retracer, de l'intérieur même du projet musical, les zones d'échange et de « toucher » entre musique et philosophie, et, pour cela, de prendre musicalement mesure des transformations intra-philosophiques apportées par crise proprement philosophique de l'esthétique, crise dont Adorno est un acteur éminent — qu'il suffise pour cela de rappeler ce qu'il dit de l'esthétique après sa *Dialectique négative* dans sa *Théorie esthétique* :

- *Le concept d'esthétique philosophique a quelque chose de suranné. […] Depuis des décennies, les publications relatives à ce sujet régressent de façon évidente, même dans les milieux universitaires. (423) La situation particulière de l'esthétique est décourageante. (424) La misère de l'esthétique (437) Vieillissement de l'esthétique (424) L'académisme qui lui est immanent.*

Au total, il s'agit donc pour moi d'évaluer *en musicien* la philosophie d'Adorno.

Musique et philosophie

J'accorde une grande importance à la délimitation subjective des questions posées aux rapports entre « musique et philosophie ». On verra combien situer subjectivement les propos tenus à cet endroit est crucial dans le trajet singulier d'Adorno qui croise des subjectivités fort diverses : philosophe, sociologue, musicien…
Les rapports entre musique et philosophie n'ont de chance d'être féconds pour les uns et pour les autres que si les subjectivités à l'œuvre sont ici clarifiées.

Le *dividu* musicien

Disons que la ligne de partage entre subjectivité musicienne et subjectivité philosophique passe à l'intérieur de moi-même. Ce point de partage, je pense, est général : tout musicien est moins un individu (totalité insécable) qu'un *dividu* qui passe son temps à entrer et sortir du monde de la musique, qui se trouve partagé entre les différents mondes qu'il ne cessent de parcourir : celui de la musique bien sûr, mais aussi celui de ses amours, celui des mathématiques qu'il peut également parcourir, sans oublier le *chaosmos* général dans lequel ces différents mondes découpent des régions de consistance.
Autant dire que la subjectivité musicale ne saurait être pour ce *dividu* musicien ce qu'elle est pour l'œuvre musicale : le seul point absolu d'existence. Le musicien que je suis continue d'exister quand il ne fait pas de la musique — il existe par exemple devant vous, lors même qu'il n'est pas ici en train de faire de la musique — ; il est susceptible d'être également philosophe, mathématicien, amoureux et militant.
Interroger les rapports « musique et philosophie » ne visent pas à recoller les morceaux de ce *dividu*, à tenter de reconstituer un individu, une sorte d'honnête homme. Autant dire que le statut de la copule « et » dans le syntagme « musique et philosophie » est à mettre à la question, et bien sûr notre séminaire s'employera à cela en examinant en particulier comment Adorno propose de le concevoir.

Rapports d'un musicien à la philosophie ?

Pourquoi alors se soucier de philosophie quand on est musicien pensif ? Plus généralement, en quel sens une intellectualité musicale éprouve-t-elle la nécessité de se rapporter à la philosophie et de quelle manière le fait-elle ?
Je ne m'étendrai pas trop sur ce point qui est l'objet spécifique de mon cours cette année à l'Ens.

Trois modalités

Indiquons simplement trois composantes de cet intérêt proprement musicien pour la philosophie.

Contemporanéité

Disons d'abord que ce peut être pour prendre mesure de ce que veut dire qu'être *contemporain*, c'est-à-dire de ce qu'est un temps présent commun aux différentes pensées œuvrantes. Par exemple, s'il s'agit pour le musicien de produire une musique contemporaine, encore faut-il pour lui que le contemporain puisse être distingué du pur et simple actuel, et en ce point, le musicien pensif rencontrera nécessairement la philosophie dont le travail propre, selon Alain Badiou, peut être précisément caractérisé comme identification conceptuelle de ce présent.
Ou encore : s'il s'agit dans l'intellectualité musicale de penser la musique *avec* d'autres disciplines de pensée, la philosophie interviendra pour aider le musicien à caractériser ce que veut ici dire le « avec ».

Catégorisation

L'intellectualité musicale peut également se rapporter à la philosophie pour nourrir son travail de catégorisation : « dire la musique », qui n'est pas « parler de musique » — en « causer » — passe par la production d'un réseau de catégories apte à saisir le mouvement même de la pensée musicale — cette pensée à l'œuvre, qui n'est pas en mots mais en sons, qui relève d'un autre ordre que celui du langage —. Le musicien pensif, d'Aristoxène de Tarente jusqu'à aujourd'hui, nourrit son déploiement des catégories musicales de concepts philosophiques, que le transfert entre les deux espaces de pensée s'opère alors par simple métaphore, par analogie ou par fiction plus théorique — je reviendrai tout à l'heure sur ces différences —.

Logique du dire

Le musicien pensif, soucieux de « dire la musique » dans la langue de son temps, peut enfin se tourner vers la philosophie pour comprendre ce que « dire » veut dire à son époque, un peu comme le projet d'Aristoxène de Tarente de constituer la première théorie proprement musicienne de la musique implique qu'il cherche chez Aristote les attributs contemporains de ce qu'est une théorie…
Se loge ici l'intérêt philosophique particulier du musicien pour les « méthodes » que lui fournissent telle ou telle philosophie (celle d'Aristote pour Aristoxène, celle de Descartes pour Rameau…) soit ce qu'on pourrait appeler des logiques discursives de connaissance (exposition et exploration)…

Le musicien pensif a donc différentes raisons subjectives tout à fait propres de s'intéresser à ce qui se passe en philosophie, singulièrement en cette philosophie que le musicien intuitionne comme pouvant lui être « contemporaine ».

Remarquons ici que le musicien pensif n'a ici nulle raison de se cantonner à ce que la philosophie peut dire ou ne pas dire de la musique : son point d'intérêt propre n'est pas ici spécifiquement ce que la philosophie énonce sur la musique — les raisons proprement musiciennes indiquées précédemment suggèrent que le musicien n'a pas plus de raisons immanentes de s'intéresser à ce que la philosophie peut dire de la musique qu'il n'en a de s'intéresser à ce que les mathématiques, l'économie, la politique disent de la musique —. Le musicien, en quête d'une conception du contemporain, d'une vision « moderne » de ce que « dire » veut dire, va se tourner vers la philosophie qui se tient sur la brèche du temps, qui opère sur le front du présent et qui, le plus souvent, ne traite guère de la musique. Autant dire que le musicien pensif, se tournant pour les raisons indiquées précédemment vers la philosophie, n'y cherche pas un point de vue sur la musique, moins encore une parole de maître sur ce que lui-même travaille pour son compte de musicien.
Il va d'ailleurs de soi que se rapporter en musicien à la philosophie d'un Aristote, ou d'un Spinoza, ou d'un Pascal, ou d'un Heidegger, ou d'un Badiou ne saurait se déployer sous le signe de leurs écrits philosophiques sur la musique puisqu'ils sont (jusqu'à présent…) quasi-inexistants !

En un sens, le musicien se rapportant à ces philosophies est comme protégé du péril de la tutelle philosophique par le silence de ces philosophies sur la musique (on sait combien les arts plastiques peuvent, à l'inverse, être encombrées d'une glose philosophisante).

MOTIF II. TROIS MANIÈRES POUR LA PHILOSOPHIE DE SE RAPPORTER À LA MUSIQUE

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

Je voudrais brosser un rapide tableau des différentes manières dont la philosophie se rapporte à la musique. j'en distinguerai quatre.

0. Les philosophies silencieuses sur la musique

On a vu le premier cas, ou cas 0 : une philosophie peut tout simplement faire silence sur la musique. Une philosophie n'est pas une encyclopédie et elle n'a nullement pour projet propre de parler de tout.

Effets émancipateurs sur le musicien pensif

Si le musicien pensif s'y rapporte alors, ce sera donc en toute gratuité : non pas narcissiquement pour y trouver une image rehaussée de son art mais pour y éprouver une consistance proprement philosophique de pensée.

1. L'essai philosophique sur la musique

Dans un genre mineur, il y a ensuite ce que j'appellerai *l'essai* philosophique sur la musique.
L'exemple le plus probant de cette manière nous est donné par Jankélévitch dont les livres sur la musique regorgent de notations qui sont peut-être d'autant plus stimulantes pour le musicien qu'elles se veulent philosophiquement « presque-rien »…

Adorno

On pourra se demander ici si les écrits sur la musique du premier Adorno, sa *Philosophie de la nouvelle musique* par exemple, ne relèvent pas en vérité de ce genre philosophiquement mineur mais cette fois repensé à la lumière même des thèses de la *Dialectique négative*.
Voir ainsi de lui *L'Essai comme forme* (1954-1958) [1] où il revendique la forme *essai* comme permettant à la philosophie à la fois de s'apparenter à la forme d'une création artistique et de mieux exprimer la non-identité. Plus encore, Adorno accorde la forme de l'essai à celle de la musique :
« L'essai touche à la logique musicale, l'art rigoureux et pourtant non conceptuel du passage. » [2]
Lien intrinsèque, pour Adorno, entre l'essai comme forme et la dialectique négative : le refus du système, la non-identité, la logique du fragment…

Effets en retour *aphilosophiques* sur le musicien pensif

Quel effet en retour ont ces essais philosophiques sur le musicien qui en prend connaissance ? Le musicien pensif lit ses ouvrages, je pense, comme s'ils n'étaient pas vraiment des ouvrages de philosophie mais plutôt comme des réflexions sur la musique venant d'un amateur de musique, un peu comme on peut également lire aujourd'hui les ouvrages sur la musique d'un Pierre-Jean Jouve ou d'un Éric Rohmer.
C'est ainsi d'ailleurs que les musiciens lisent spontanément les livres d'Adorno sur Wagner, Mahler, Berg, Beethoven… On remarquera que ceci est une grave erreur si ces livres, précisément, ne sont pas des essais mais bien, pour partie d'entre eux du moins, proprement des livres philosophiques et non pas musicologiques (il est vrai qu'Adorno, sur ce point de démarcation, n'est pas en général d'une grande clarté — voir ainsi la distance méprisante avec laquelle Schoenberg repoussait le travail intellectuel d'Adorno —).
Mon hypothèse est précisément qu'il faut lire ces livres comme des livres philosophiques, ne serait-ce que pour les comprendre et ne pas se méprendre sur le sens des mots qui y sont au travail. Le péril est ici, comme en d'autres circonstances, celui de l'homonymie qui fait indûment confondre catégories musicales et concepts philosophiques : si l'on veut éviter les contresens et les mésinterprétations musiciennes, il faut donc prendre mesure attentive de ce que les mots « musique », « art », « perception », « monde », etc. n'ont pas le même sens dans la philosophie et dans l'intellectualité musicale.

2. Les philosophies définissant la musique

[1] in *Notes sur la littérature*, Flammarion, 1984
[2] p. 27

Pour aborder un versant philosophiquement plus déployé, il y a ensuite les philosophies qui entreprennent de définir la musique, en produisant un concept proprement philosophique de ce qu'est, selon elles, la musique. Les exemples sont bien connus ; en voici trois :

- St Augustin : « *La musique est la science du bien moduler* » [1] et « *du bien se mouvoir* »[2].
- Leibniz ensuite : « *La musique est un exercice d'arithmétique inconscient dans lequel l'esprit ne sait pas qu'il compte* » [3].
- Schopenhauer enfin : « *La musique est un exercice de métaphysique inconscient dans lequel l'esprit ne sait pas qu'il fait de la philosophie* » [4].

Adorno

Adorno, lui, pose qu'« il est impossible de dire ce qu'est au juste la musique. » (*Musique informelle*). Ainsi, me semble-t-il, il s'établit philosophiquement à l'écart de cette orientation définitionnelle. [5]
« J'ai la conviction que les mots d'ordre ont encore toute leur valeur, comme au temps d'Apollinaire. 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. » (*Quasi* 294)
« Il est impossible de dire ce qu'est au juste la musique. […] Toute utopie esthétique revêt aujourd'hui cette forme : faire des choses dont nous ne savons pas ce qu'elles sont. » (*Quasi* 340)

Effets en retour *antiphilosophiques* sur le musicien pensif

Le musicien pensif se trouve encombré par de telles définitions philosophiques où il ne retrouve bien sûr pas ce que pour lui « musique » veut dire.
Le musicien va se trouver d'autant plus rétif face à de telles entreprises définitionnelles que pour lui la musique est proprement ce qui n'a pas de définition recevable. Ce point tient essentiellement à ceci : le musicien se délimite comme celui qui fait de la musique (pas d'autre caractérisation recevable du musicien, qui à ce titre est fait par la musique, par le monde de la musique plutôt qu'il ne la construit : le musicien fait *de* la musique mais il ne fait pas la musique, il est fait par elle…). Or on ne saurait définir un monde de l'intérieur de lui-même. En l'occurrence on ne saurait donc définir la musique de l'intérieur d'une subjectivité musicale. Bien sûr, le musicien, comme je l'ai dit, est un *dividu* qui entre et sort du monde de la musique, pratique que l'œuvre musicale, elle, ne saurait avoir. Le musicien a donc de nombreuses occasions de voir le monde de la musique de l'extérieur — c'est d'ailleurs bien ce que je suis en train de faire ici même avec vous — mais, et c'est là le point essentiel sur lequel il convient qu'il ne cède pas, cet examen pour partie extérieur ne doit pas le conduire à définir la musique car cet examen doit rester en subjectivité celui d'un musicien.
Autant dire que le regard pour partie extérieur du musicien sur la musique et sur le monde de la musique ne saurait à ce simple titre être le même que celui du philosophe.
Autant dire que le parti pris philosophique — bien sûr légitime du point de l'intérieur de la philosophie — consistant à produire un concept propre de la musique, au mieux rencontre l'indifférence polie du musicien, au pire éveille chez lui une antiphilosophie spécifiquement musicienne où l'homonymie entre concept philosophique et catégorie musicale joue d'ailleurs un rôle pernicieux.
Le symptôme de cette antiphilosophie proprement musicienne se donnera dans ces tentatives, rares mais existantes, de rivaliser avec la philosophie dans ce travail de définition et donc dans l'ambition de quelques musiciens de donner leur propre définition de la musique.
L'exemple canonique de ce parti pris peut être trouvé à notre époque chez André Boucourechliev : pour Boucourechliev en effet, « *la musique est un système de différences qui structure le temps sous la catégorie du sonore.* » [6]
Il y aurait lieu à ce titre de se demander si le tournant anti-Descartes pris par l'intellectualité musicale de Rameau à partir de 1750 n'a pas également pour symptôme l'apparition d'une pulsion définitionnelle…

3. Les philosophies évaluant une singularité musicale

« Face aux œuvres de Schoenberg d'aujourd'hui [op. 24 à 30], la critique ne sied point ; avec elles, une vérité est posée. » (1927, Bio, 114)

---

[1] « Musica est scientia bene modulandi » (*De Musica* Livre I, c. II.2)
[2] « Musica est scientia bene movendi » (*De Musica* Livre I, c. III.4)
[3] « Musica est exercitium arithmeticæ occultum nescientis se numerare animi »
[4] « Musica est exercitium metaphisices occultum nescientis se philosophare animi »
[5] On trouve bien chez lui une définition philosophique explicite de la musique (*la musique est la logique de la synthèse sans jugement*) mais elle se trouve dans ses notes non publiées sur Beethoven sans qu'il en ait fait, à ma connaissance d'usage public.
[6] *Le langage musical*, p. 21

Il y a enfin une troisième manière philosophique de se rapporter à la musique qui, pour nous musiciens, s'avère la plus stimulante : il s'agit cette fois de ces philosophies qui vont déployer leur propre entreprise sous le signe d'un évènement musical dont elles considèrent qu'il les conditionne. Tel est le cas d'Adorno, mais il est loin d'être le seul. Il y a ainsi, parmi les grands philosophes, au moins un philosophe par siècle — depuis l'ère moderne — à avoir ainsi déployé sa philosophie à la lumière de la musique.

- Au 17° siècle, Descartes entame son travail philosophique d'un *Compendium Musicæ* tentant de saisir philosophiquement la nouveauté musicale générée par la création d'un solfège, d'une écriture spécifiquement musicale, dotant la musique d'une nouvelle forme de consistance [1].
- Au 18° siècle, Rousseau s'efforce d'évaluer philosophiquement les conséquences de la mélodie italienne qui supplante l'antique contrepoint et l'ancienne polyphonie.
  Remarque : *le Devin du village* à l'Ens…
- Au 19° siècle, Nietzsche fonde son entreprise philosophique sur la conviction que la musique de Wagner délivre la figure de pensée dont son temps a besoin.
- Au 20° siècle enfin, Adorno s'inscrit dans cette généalogie puisqu'il propose de prendre philosophiquement mesure du surgissement musical de l'École de Vienne, nous essaierons de voir comment.

Remarquons que depuis le 18° siècle, c'est-à-dire depuis l'apparition de l'intellectualité musicale proprement dite (je soutiens que Rameau est ici le fondateur), s'ouvre ainsi une généalogie de philosophes compositeurs dont les grands noms sont les précédents : Rousseau, Nietzsche, Adorno.

Dans tous ces cas, Descartes compris, l'évaluation philosophique d'une nouveauté musicale s'articule à la production d'une nouveauté philosophique, soit localement — un nouveau concept philosophique par exemple —, soit plus globalement — une nouvelle conception de la philosophie —. Ainsi :

- Descartes prend appui sur son *Abrégé de musique* pour élaborer sa nouvelle conception de la *méthode* philosophique.
- Il s'agit pour Rousseau de s'appuyer sur la musique pour penser comment la nouvelle figure philosophico-politique du sujet doit se rapporter à la Nature.
- Nietzsche de son côté s'adosse à la musique de son temps pour élaborer la figure philosophique de Dionysos puis le concept de volonté de puissance, la musique confirmant ainsi la possibilité d'un dépassement du nihilisme [2].
- Pour Adorno enfin, prendre mesure philosophique de ce qui se passe en musique au début du XX° siècle implique de réexaminer philosophiquement la dialectique en sorte de dégager le nouveau concept d'une *dialectique négative*. Telle est du moins l'hypothèse de lecture de cet ouvrage que je vous propose.

Remarquons que ces différentes approches ne débouchent pas ipso facto sur une définition philosophique de la musique, ne conduisent nullement à un concept général de la musique :

- Ainsi Descartes se contente, en tête de son *Compendium*, de cette caractérisation de la musique : « sa fin est de plaire, et d'émouvoir en nous des passions variées » [3].
- Rousseau, lui, use de cette caractérisation non moins banale : « Musique, *s.f.* Art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille. » [4]
- Quant à Nietzsche, à ma connaissance, il n'éprouve pas le besoin de formuler de semblables définitions scolaires et aphilosophiques.
- Adorno, on l'a vu, pose qu'« il est impossible de dire ce qu'est au juste la musique. » (*Musique informelle*)

Il semble donc bien que l'évaluation philosophique d'une singularité musicale locale (interne au monde de la musique) dispense alors la philosophie considérée de conceptualiser la singularité globale de la musique (cette fois comme monde).

Effets en retour sur le musicien pensif

Ces philosophies s'arrimant à la musique en un point événementiel posent au musicien pensif, à l'intellectualité musicale donc, de nouvelles questions qui constituent une sorte d'effet en retour de la philosophie sur la musique et vont composer un conditionnement réciproque

- Cet effet en retour est bien sûr décalé. Qu'il suffise, pour en prendre mesure, de voir comment il faut

---

[1] Cf. lors du Samedi d'Entretemps consacré le 15 mars 2003 à la lecture du livre de Brigitte Van Wymeersch *Descartes et l'évolution de l'esthétique musicale* (Mardaga, 1999) mon intervention : « *Comment le monde de la musique enjoint la philosophie* » :
www.entretemps.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Descartes.html

[2] Voir sur ce point le récent livre de Marc Crépon : *Nietzsche. L'art et la politique de l'avenir* (PUF, 2003). Livre stimulant quoiqu'on puisse rester réservé sur la place qui y est accordée au thème de la promesse.

[3] « *Finis, ut delectet, variosque in nobis moveat affectus.* » (*Compendium musicæ*)

[4] *Dictionnaire de musique*

sauter un siècle pour trouver trace proprement musicienne de la nouvelle « méthode » cartésienne, et se reporter à Rameau écrivant : « *La musique est une science qui doit avoir des règles certaines ; ces règles doivent être tirées d'un principe évident, et ce principe ne peut guère nous être connu sans le secours des mathématiques.* » [1]. Il s'agit là clairement pour Rameau d'élaborer une rationalité de la musique qui soit à hauteur des nouvelles exigences cartésiennes en matière de raison.

- Concernant Rousseau, ce dernier s'est chargé peut-on dire à la fois des tâches philosophiques et de leur effet en retour sur la musique ce qui a sans doute contribué quelque peu à détourner les musiciens de s'intéresser à sa philosophie. Mais je pense qu'il y aurait lieu de réexaminer cette question d'une possible influence rousseauiste sur la musique en allant voir du côté des musiciens contemporains pratiquant, tels François-Bernard Mâche, « les modèles naturels » ?
- En ce qui concerne Nietzsche, l'examen de l'influence en retour de sa philosophie sur l'intellectualité musicale mériterait une étude qui, à ma connaissance, n'a pas encore été menée. Pour trouver effet en retour véritable de Nietzsche sur la musique, il faut sans doute aller voir du côté d'un Jean Baraqué, qui se situe un siècle plus tard (somme toute comme Rameau par rapport à Descartes).
- Quant à Adorno, ce sera précisément un effet possible de ce séminaire que de clarifier si sa prescription en matière de musique informelle — manière somme toute pour Adorno d'assurer les deux faces du conditionnement réciproque entre musique et philosophie — a ou non quelque pertinence pour les musiciens pensifs. Je me contenterai d'indiquer aujourd'hui qu'un Brian Ferneyhough a par exemple choisit récemment d'inscrire son propos compositionnel sous ce chef de la musique informelle…

L'origine musicale de l'effet en retour est oubliée

En première hypothèse, il me semble alors possible de formuler sur ces effets en retour l'(hypo-)thèse suivante : quand une création philosophique (méthode, concept, conception philosophiques…) a été initiée par évaluation d'une singularité musicale, son éventuel effet en retour sur la musique est dissocié de la singularité musicale qui a stimulé la création philosophique en question.

- Ainsi la théorie ramiste de la musique n'a nul besoin de faire jouer un rôle spécifique au solfège et à l'écriture musicale pour se constituer comme cartésienne.
- Ainsi Barraqué peut s'interroger sur la projection possible de la pensée nietzschéenne sur la musique sans aucunement se référer pour cela à Wagner, et moins encore à Bizet [2].
- Quant à Adorno, s'il est trop tôt, comme on l'a dit, pour déceler quelque effet en retour de sa dialectique négative sur les musiciens, on pourrait pronostiquer qu'une éventuelle « musique informelle » verrait le jour moins chez des héritiers du sérialisme que dans de tout autres horizons de pensée musicale, n'ayant d'ailleurs pas nécessairement grand-chose à voir avec ce qu'on a coutume d'appeler en France « musique contemporaine »…

Bref, l'effet en retour sur la musique suppose un effacement de l'occasion musicale première, l'oubli de l'origine musicale (mais pas nécessairement sa forclusion [3]).

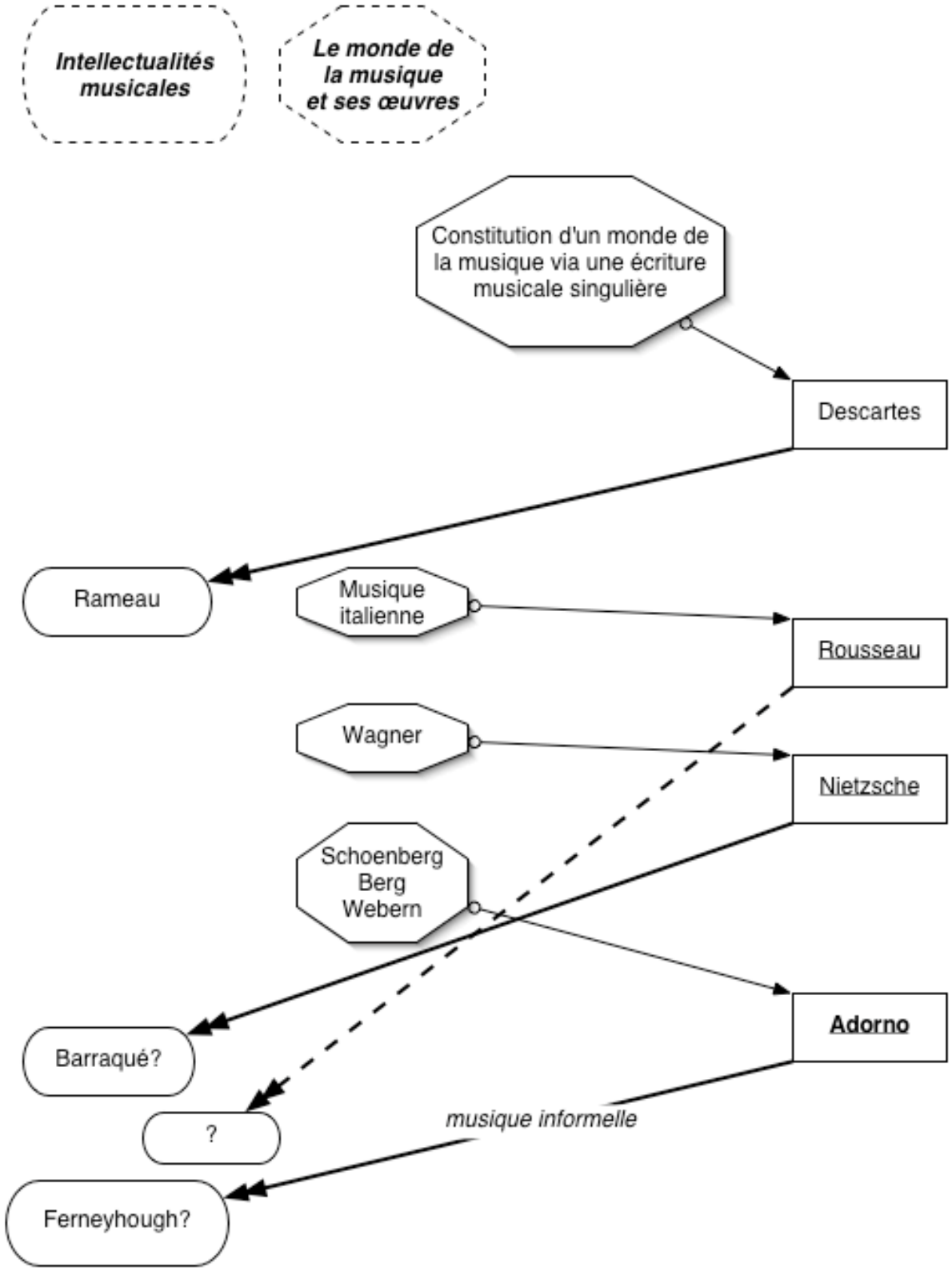
L'effet en retour porte sur l'intellectualité musicale

Seconde caractéristique : l'effet en retour porte sur l'intellectualité musicale, guère sur les œuvres musicales proprement dite. L'effet en retour se fait sur le musicien quand le premier effet de conditionnement philosophique par la musique venait de la musique elle-même, du monde de la musique et de ses œuvres. On a donc un zig-zag décalé que je figurerai ainsi :

[1] *Traité de l'harmonie réduite à son principe naturel*

[2] On sait que la question compositionnelle pour Barraqué était celle d'un dilemme « Beethoven ou Debussy ».

[3] L'oubli de l'oubli ne semble pas ici nécessaire, quand l'oubli l'est. À ce titre, il resterait en droit toujours possible de réactiver musicalement la condition musicale première : par exemple il pourrait y avoir sens musical à réactiver aujourd'hui le flambeau ramiste-cartésien en vue de repenser un solfège tendant à se fossiliser.



Où l'on voit donc réfuter le diagnostic hégélien qui déclarait que la musique, comme l'art en général, n'intéressait plus l'Esprit :
« 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. » (*Prismes* [1])

*

[1] Article *Arnold Schönberg*, p. 128

D'où

A. SORORISER MUSIQUE ET PHILOSOPHIE…

« La cohérence de ses recherches philosophiques [celles de l'auteur du livre, c'est-à-dire celles d'Adorno] avec ses recherches théoriques sur la musique »
(*Jargon de l'authenticité*, 38)

Dialectique négative

La philosophie n'est ni science ni ce en quoi le positivisme voudrait la dégrader avec un oxymoron stupide, une poésie spéculative, mais une forme aussi médiatisée face à ce qui est différent d'elle qu'elle en est détachée. Mais ce qu'elle 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*. Ce qu'il y a de flottant est à peine traduisible par des mots ; c'est ce qui peut avoir fait que les philosophes glissèrent là-dessus, hormis peut-être Nietzsche. C'est bien plutôt cela qui est la condition préalable de la compréhension des textes philosophiques que leur propriété démonstrative. Cela a pu apparaître historiquement et peut à nouveau retomber dans le silence, comme cela menace la musique. (138)	Philosophie ist weder Wissenschaft noch, wozu der Positivismus mit einem albernen Oxymoron sie degradieren möchte, Gedankendichtung, sondern eine zu dem von ihr Verschiedenen ebenso vermittelte wie davon abgehobene Form. Ihr Schwebendes aber ist nichts anderes als der Ausdruck des Unausdrückbaren an ihr selber. *Darin wahrhaft ist sie der Musik verschwistert*. Kaum ist das Schwebende recht in Worte zu bringen ; das mag verursacht haben, daß die Philosophen, außer etwa Nietzsche, darüber hinweggleiten. Eher ist es die Voraussetzung zum Verständnis philosophischer Texte als ihre bündige Eigenschaft. Es mag geschichtlich entsprungen sein und auch wieder verstummen, wie der Musik es droht. (115-116)
Première partie (*Rapport à l'ontologie*) ; chapitre II (*Être et existence*) ; *Expression de l'inexprimable*	*Erster Teil* : Verhältnis zur Ontologie ; *II*. Sein und Existenz ; Ausdruck des Unausdrückbaren
Petite bibliothèque Payot (2003), p. 138	*Suhrkamp Taschenbuch* (1973), p. 115

La philosophie fait face à ce qui est différent d'elle et qui en est détaché. Adorno donne ici deux exemples : la science, et la musique.
À ce titre, les textes philosophiques ne sont compréhensibles qu'à y saisir le travail d'expression de l'inexprimable, qui se déploie au péril du silence.
La philosophie s'avère ainsi sœur de la musique : par le projet d'exprimer l'inexprimable et par le péril du silence qui en découle.

Le point spécifique qui m'intéresse ici est la phrase en italique qui indique que la philosophie « est [devenue] sœur de la musique » plutôt que simplement « est la sœur de la musique » : *"Sie ist der Musik verschwistert"* et non pas *"Sie ist Schwister der Musik"*
Il ne s'agit donc pas ici exactement d'un constat, d'un état de fait de toute éternité dont on prendrait acte mais de quelque chose qui est advenu (comme on dirait : « elle est devenue ma belle-sœur ou ma demi-sœur » après telle opération matrimoniale).
Je traduirai donc plus précisément ainsi : « En ceci, elle est vraiment [devenue] sœur de la musique ».

Quel est l'enjeu de cette nuance ?
Il s'agit, pour Adorno, de sororiser musique et philosophie (comme on dit fraterniser, ou affilier) et non pas de prendre acte d'une affiliation bien établie.
Son projet propre est cette sororisation, qui n'est pas à proprement parler une suture (ne serait-ce qu'en raison de la symétrie du rapport entre sœurs, là où la suture philosophique n'est pas une relation symétrique : le positivisme suture la philosophie à un certain régime de la science, mais ne suture pas pour autant, à l'inverse, le développement scientifique aux exigences philosophiques).

Pourquoi cette promotion ?
Il s'agit là, me semble-t-il, du projet propre d'Adorno, projet plus philosophique que musicien, projet dont le nom « esthétique » va porter l'ambivalence.

Une hypothèse ici : Adorno ne voudrait-il pas pouvoir compter trois : {musique, philosophie et esthétique} en sorte que l'esthétique, telle qu'il l'entend, « médiatise » le rapport musique/philosophie.
Qu'est-ce alors que cette esthétique se glissant entre deux sœurs ? Mieux : qu'est-ce que cette esthétique sororisant musique et philosophie ? De quelle zone de toucher Adorno a-t-il besoin entre musique et philosophie pour pouvoir y loger son esthétique ?

À tout le moins, Adorno nous dit clairement ceci : pour comprendre un texte philosophique, il faut pouvoir y entendre ce qu'il y a d'intention d'exprimer l'inexprimable, et qu'en ce point, une oreille familière de la musique (sœur de l'oreille musicale) est conseillée.
Pourquoi cela ? Parce que pour Adorno, la musique, singulièrement « la nouvelle musique » — celle qui a été engagée par l'École de Vienne — est précisément au labeur d'une expression de son inexprimable propre.
Par exemple :
« Pour la première fois, la chaleur schoenbergienne se change en l'extrême froideur dont l'expression tient à l'inexpressif. […] Une musique guidée par l'expression pure et sans fioriture développe une susceptibilité irritée contre tout ce qui pourrait porter atteinte à cette pureté, contre toute familiarité à l'égard de l'auditeur ou de l'auditeur à son égard, contre l'identification et l'empathie. La logique du principe d'expression implique le moment de sa négation, cette forme négative de la vérité qui change l'amour en force de protestation inflexible. » (*Arnold Schoenberg* [1], dans *Prismes*, p. 137)
« Il n'existe qu'une seule technique dodécaphonique « négative » et celle-ci représente le cas limite purement rationnel de la dissolution de la tonalité (et ce, même au cas où un évènement tonal se produirait dans un environnement dodécaphonique, car, alors, en tant qu'évènement tonal contingent, il répondrait précisément à une nécessité constructive de la seule série !). Il n'existe pas de dodécaphonisme positif qui garantisse de prolonger la musique dans l'objectivité. » Lettre à Berg du 19 août 1926 (112-113)

[1] Texte écrit à la mort de Schoenberg en 1951

MOTIF III. THEODOR W. ADORNO, PHILOSOPHE-MUSICIEN…

« Composer est tout de même, pour moi la seule réalité intellectuelle décisive. »
Lettre à Berg du 28 juin 1926 (*Correspondance*, 98)

« 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, pour peu qu'elle soit composée avec justesse, rend, il est vrai, tout discours sur la musique superflu. »
Lettre à Berg du 14 mai 1928 (*Correspondance* 173)

« Moi compositeur qui jusque-là n'ai encore rien composé »
Lettre à Berg du 17 août 1928 (*Correspondance* 185)

« 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 (*Biographie*, 121)

« 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 (*Correspondance* 257-259)

« Le stade de la composition […] décide toujours de celui de la musique. »
Philosophie de la nouvelle musique (7)

REPÈRES

Biographie

1903-1969

1925 : cours de composition auprès d'Alban Berg (mort en 1935)
1934-1949 : exil
- 1934-1938 : Oxford
- 1938-1949 : États-Unis
  (1943 : nationalité américaine)

1950-1969 : RFA
(1955 : reprise de la nationalité allemande)

Œuvres musicales

Date	Titre	Opus	Création	Durée
1920	6 études pour quatuor à cordes		1921	14’
1921	Quatuor à cordes (4 mouvements)		1923	15’
1921-1922	Premier trio à cordes		1994	
1922	Second trio à cordes (en un seul mouvement)			
1923	3 pièces pour piano		1981	
1925-	4 poèmes de Stefan George pour voix et piano	**1**		
1925-1926	2 pièces pour quatuor à cordes	**2**		13’
1925-1928	4 lieder pour mezzo-soprano et piano	**3**		
1925	Mouvement (pour un trio à cordes inachevé)		1929	
1925-1928	6 courtes pièces pour orchestre	**4**		
1926 ?	7 chansons populaires françaises arrangées pour une voix et piano			
-1941	6 poèmes de Georg Trakl	**5**		
1926-	6 bagatelles pour voix et piano	**6**		
-1944	4 lieder d’après des poèmes de Stefan George pour voix et piano	**7**	1951	
1923 / 1945	3 chœurs pour voix de femmes d’après des poèmes de Theodor Däubler	**8**		
1933	2 chants (pour le projet d’opéra *Le Trésor de L’Indien Joe*) : — *Chant d’entrée de Huck* — *Chant funèbre pour le chat*			

Adorno n’achèvera plus aucune œuvre après 40 ans…
Compositions inachevées (9, soit plus que les 8 opus numérotés…) :

- Concerto pour piano
- Lieder de chambre
- Musique d’accompagnement pour *La Voix humaine* de Cocteau
- Pièces pour piano
- Opéra *Le Trésor de l’Indien Joe*
- 3 grandes pièces pour orchestre
- 3° mouvement des *2 pièces pour quatuor à cordes*
- Trio à cordes
- Sonate pour piano

Textes de références

- Essai sur Wagner : 1937-1938
- Philosophie de la nouvelle musique : 1940-1948
- Musique de cinéma (avec Hanns Eisler) : 1944

o La dialectique de la raison (avec Mark Horkheimer) : 1947
- Arnold Schönberg (*Prismes*) : 1951

o L’essai comme forme (*Notes sur la littérature*) : 1954-1958
- Alban Berg : 1955-1968
- Mahler : 1960
- Discussion à la radio entre Adorno et Stockhausen (*Contrechamps*, n° 9) : 1960
- Musique et nouvelle musique (*Quasi una fantasia* - 1963) : 1960
- Musique informelle (*Quasi una fantasia* - 1963) : 1961

o Skoteinos ou comment lire (*Trois études sur Hegel*) : autour de 1963
o Parataxe (*Notes sur la littérature*) : 1963
o Réponse à la question : qu’est-ce qui est allemand ? (*Modèles critiques*) : 1965
o **Dialectique négative** : 1966
o Jargon de l’authenticité : 1967
o Théorie esthétique (inachevée) : 1961-…

*

Je voudrais maintenant musicalement contextualiser le livre *Dialectique négative* d'Adorno.
Je rappelle quelques grands repères chronologiques.

- 1908 : Second quatuor à cordes en fa #, op. 10) de Schoenberg se concluant par la première pièce atonale (sur un poème de George).
- Suit la grande période dite « atonale » de Schoenberg puis de ses deux élèves Berg et Webern.
- 1923 : première œuvre dodécaphonique (cinq pièces pour piano op. 23)
    - 1925 : Adorno, qui a 22 ans, contacte Berg pour étudlier avec lui la composition.
- 1933 : exil de Schoenberg aux États-Unis (Los Angeles). Berg reste en Allemagne et mourra de maladie en 1935. Webern reste jusqu'à la fin de la guerre et mourra accidentellement en 1945.
    - 1934 : exil d'Adorno, d'abord en Angleterre (Oxford) puis aux États-Unis (New Yok puis Los Angeles)
- 1951 : Mort de Schoenberg. Article « Schoenberg est mort » de Boulez qui déclare le sérialisme (*Structures I* : 1951-1952)
- 1966 : *Dialectique négative*
- 1968 : Achèvement du « moment sériel » :
    - Stockhausen prend un virage à la fois compositionnel et idéologique : il en vient à une forme de simplification de son matériau (cf. sensation d'épuisement par rapport au point culminant *Gruppen*) en même temps qu'il bascule dans une figure inspirée qu'il présente comme révélation cosmique… Il est resté depuis dans cette orientation.
    - Boulez prend du recul par rapport à la composition et se déploie principalement comme chef d'orchestre (depuis 1963) puis, suite à ses démêlés avec Malraux (1966), comme organisateur de nouvelles institutions (création de l'Ircam en 1977). Il renouera avec une ambition compositionnelle plus tard (dans les années 70 et au début des années 80 avec *Répons*).
    - Berio compose *Sinfonia*, œuvre manifeste d'un certain post-modernisme musical.
    - Pousseur propose un retour théorique à Rameau et à des principes harmoniques que le sérialisme avait récusés en même temps qu'il modifie le style de sa musique dans le sens d'une simplification de ses figures et de ses parcours harmoniques.

  De façons très différentes, les musiques de Stockhausen, Berio et Pousseur prennent ainsi un tournant stylistique en faveur d'un réaccord de l'écriture aux données perceptives : quand dans le sérialisme l'écriture prétendait dicter sa loi à la perception, ces trois compositeurs vont, chacun à sa manière propre, retourner l'unité des contraires et mettre la perception au poste de commandement et lui faire dicter sa loi à l'écriture. Cette transformation stylistique s'accompagne d'importantes modifications du dispositif idéologico-théorique des trois : Berio assume désormais ce que j'appellerai une anti-intellectualité musicale, prolongeant ainsi une généalogie incluant les noms de Chopin et de Debussy.

  Remarquer qu'Adorno suggère — pour d'autres raisons — l'existence d'une telle généalogie dans le passage suivant :

- *« On n'a pas cessé de voir des compositeurs — jusqu'à Schubert, Chopin, Debussy, Richard Strauss — être entraînés à des gestes de conciliation, aux dépens de l'intégrité de la facture. » (Musique et nouvelle musique, Prismes, 282)*
- 1969 : Mort d'Adorno, sa *Théorie esthétique* inachevée.

Au total, et pour grossièrement fixer les idées, on périodisera ainsi la nouvelle musique dont il va s'agir chez Adorno :

- 1908-1923 : période atonale (centre de gravité : 1913)
- 1923-1951 : période dodécaphonique (concentrée autour de la décade 1924-1933)
- 1951-1968 : période sérielle (points culminants : 1953, pour la rigueur, puis 1962 pour la flexibilité)

Adorno est un philosophe-musicien, comme avant lui (un par siècle !) Rousseau et Nietzsche.
Un philosophe-musicien, comme on va le voir, ce n'est pas un musicien philosophe, comme par exemple aujourd'hui Hugues Dufourt. Quelle est la subjectivité propre d'un tel philosophe-musicien, quels sont ses enjeux de pensée spécifiques ? C'est ce que je voudrais maintenant problématiser.

Il faut remarquer que l'enthousiasme d'Adorno pour la « nouvelle musique » — puisque tel est le nom qui a prévalu en Allemagne pour l'orientation musicale de l'École de Vienne (Adorno le commente dans son article de 1960 *Musique et nouvelle musique* qu'on trouve dans le recueil *Prismes*) — vient en vérité de la période atonale.
Il a assisté de l'intérieur à la naissance puis au développement de la période dodécaphonique — il déclare en septembre 1961 à Darmstadt : « Je ne voudrais pas tirer de mon appartenance à l'École de Vienne de

Schönberg la prétention de l'initié », dénégation patente dont on perçoit qu'elle l'affirme en vérité comme quatrième mousquetaire-compositeur… —.
Adorno a toujours témoigné de réserves, et même de sévérité, à l'égard de ce qu'on pourrait appeler un certain constructivisme dodécaphonique et a fortiori sériel.
Adorno a composé son œuvre musicale au cœur de cette séquence dodécaphonique (entre 1925 et 1933).
Quand le sérialisme va apparaître (*Mode de valeurs et d'intensités* de Messiaen : 1949, *Structures I* de Boulez : 1951-1952), Adorno ne compose plus. Il avait tenté de renouer avec la composition dans l'exil américain. Il ne le fera plus du tout à partir de son retour en RFA, tout en continuant régulièrement de déclarer son désir de le faire…

*

Mon hypothèse de travail : la *Dialectique négative* est le bilan philosophique fait par Adorno de ce que j'appellerai « l'évènement atonal » puis de son assèchement progressif dans la voie prise d'une construction dodécaphonique puis sérielle.
Point remarquable : ce bilan philosophique sert d'arrière à une proposition d'ordre cette fois musicale : la « musique informelle » qu'Adorno va faire en 1961 aux fameux cours d'été de Darmstadt. La « musique informelle » constitue la proposition d'Adorno pour, en quelque sorte, « ressusciter » ce qui s'était passé à Vienne autour de 1913.
Cette proposition musicale interroge, bien sûr, le musicien, bien autrement que les propositions musicales de Rousseau (*Le Devin du village* : vous pourrez en juger prochainement à l'Ens puisque l'œuvre devrait y être monté cette année) et de Nietzsche (Bizet…).
Il y a donc à la fois un intérêt intrinsèque à interroger la démarche adornienne de pensée mais également un intérêt proprement musicien, spécifiquement aujourd'hui.
Pourquoi ?
Mon hypothèse est qu'il y a sens à reprendre aujourd'hui un certain nombre de questions engagées dans la période grosso modo des années 50 et 60 (pour nous musiciens, la séquence plus précise de 1951 à 1968. Peut-être d'ailleurs que la nécessité de réexaminer les questions ouvertes par cette époque en différenciant ce qui d'elles est encore ouvert et non saturé par la séquence qui a suivi (surtout depuis le milieu des années 70) n'est pas réduite à la musique…
Au cœur de cette séquence musicale se situe l'œuvre de Stockhausen, plus encore que celle de Boulez (on aura l'occasion d'en reparler à l'occasion du prochain colloque international coorganisé avec l'Ircam en mars 2005 à l'occasion de la sortie de deux livres rassemblant les derniers écrits du compositeur).
À bien y regarder, Stockhausen fut d'ailleurs un interlocuteur-référent décisif pour Adorno, bien plus, je pense, que ne le fut Boulez.
Quelque chose de la dynamique de pensée de cette séquence 1951-1968 s'est ensuite dissoute. Reprendre tout cela via Adorno et sa proposition singulière de musique informelle permet de réinterroger cette période sous un angle *oblique* au sérialisme proprement dit.
Mon hypothèse sur le XX° siècle musical est que, contrairement à ce qu'avait déclaré Boulez en 1951, Schoenberg n'est pas mort. Je pense partager en vérité cette conviction avec Adorno. Dans un livre intitulé « La singularité Schoenberg », j'ai proposé de nommer ce qui avait été ouvert en musique sous le nom *Schoenberg* comme « style diagonal de pensée musicale ». Adorno parle, lui, de « musique informelle », et cette dénomination se trouve depuis reprise par un compositeur comme Brian Ferneyhough (voir sa conférence de Royaumont en 1994). Quel rapport entre ces deux conceptions ? Plus largement, comment concevoir nos tâches musicales et compositionnelles aujourd'hui sous l'hypothèse de propositions schonberguiennes restées implicites, suggérées plus qu'explicitement formulées et dont il faut suivre la piste au travers de la séquence 1951-1968 ?
Comme en cette affaire, les questions de logique et par là de dialectique musicales ont une grande importance, on pressent que les remaniements proprement philosophiques du concept de dialectique ne peuvent laisser le musicien pensif indifférent, surtout s'ils viennent du philosophe-musicien du XX° siècle.
Tel est ainsi pour moi l'enjeu musical d'un lecture de *Dialectique négative* s'il est vrai qu'il faut comprendre philosophiquement Adorno pour pouvoir le comprendre musicalement.
Ceci implique pour le musicien un labeur philosophique auquel il n'est pas habitué mais qu'il lui faut mener, aidé d'amis philosophes qui auront par ailleurs certainement d'autres raisons proprement philosophiques de s'y intéresser.

MOTIF IV. LE DÉSIR D'ADORNO : UNE DOUBLE ÉCOLE ENTRE MUSIQUE ET PHILOSOPHIE

Une philosophie qui se mette à l'école de la musique…

- Une philosophie soucieuse du « moment de l'expression »
- Une philosophie qui vise à « exprimer l'inexprimable »
- Une philosophie qui compose
- Une philosophie qu'on lise comme on écoute la musique
- Un texte philosophique dont la forme « parataxique » s'accorde à celle de la musique
- Un texte philosophique en « forme d'essai » qui s'apparente ainsi à la musique
- Une philosophie qui joue de « l'équivoque » de ses termes comme la musique joue de l'ambivalence de ses objets
- Une philosophie qui déploie « une constellation de moments »

<table>
<tr><th></th><th>PHILOSOPHIE</th><th>MUSIQUE</th></tr>
<tr><td>Une philosophie soucieuse du <u>MOMENT DE L'EXPRESSION</u></td><td>Là où la philosophie renonce au moment de l'expression et au devoir de l'exposition, elle est assimilée à la science. (Dialectique négative 29)

La dialectique serait la tentative de sauver le moment rhétorique. (Dialectique négative 75)</td><td rowspan="2">« Une musique guidée par l'expression pure et sans fioriture développe une susceptibilité irritée contre tout ce qui pourrait porter atteinte à cette pureté, contre toute familiarité à l'égard de l'auditeur ou de l'auditeur à son égard, contre l'identification et l'empathie. La logique du principe d'expression implique le moment de sa négation, cette forme négative de la vérité qui change l'amour en force de protestation inflexible. » (Prismes, 137)
« Pour la première fois, la chaleur schoenbergienne se change en l'extrême froideur dont l'expression tient à l'inexpressif. » (Prismes, 137)</td></tr>
<tr><td>Une philosophie qui vise à <u>EXPRIMER L'INEXPRIMABLE</u></td><td>Expression de l'inexprimable (Dialectique négative 136)
L'impulsion philosophique d'exprimer l'inexprimable (Dialectique négative 137)
Ce que 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 [devenue] sœur de la musique. (Dialectique négative 138)</td></tr>
<tr><td>Une philosophie qui <u>COMPOSE</u></td><td>« 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 ». (Dialectique négative 47-48)</td><td></td></tr>
<tr><td>Une philosophie qu'on <u>LISE</u> comme on écoute la musique</td><td>Comment lire ? : « deux maximes en apparence incompatibles : celle d'une immersion minutieuse et celle de la distance libre » (Hegel, 10)
« Le lecteur doit se laisser porter par le flux. […] Il lui faut cependant, d'un autre côté, développer une sorte de ralenti intellectuel, retenir le tempo sur les passages nébuleux, de manière qu'il ne s'évaporent pas, mais se laissent découvrir dans leur mouvement même. » (Hegel,11)</td><td>« La musique de Schoenberg réclame dès l'abord une participation active et concentrée ; une attention aiguë à la diversité des événements simultanés ; une renonciation aux béquilles habituelles d'une écoute qui sait toujours d'avance ce qui va se passer ; une perception intense de l'événement singulier, spécifique, et la capacité de saisir avec précision les éléments qui changent souvent à l'intérieur d'un champ infime, et</td></tr>
</table>

		leur histoire unique. » (*Prismes*, 127-128) [La musique de Schoenberg] « demande à l'auditeur de participer spontanément au mouvement interne de la composition ; au lieu d'une contemplation pure et simple, elle sollicite en quelque sorte une attitude pratique. » (*Prismes*, 132)
Un texte philosophique dont la forme PARATAXIQUE s'accorde à celle de la musique	[Cf. une écriture non linéaire, de la dissonance : hiatus et césure, dissociation, juxtaposition d'éléments non liés, décrochages syntaxiques, dénivellations de construction, sens lacunaire, rapprochements non construits qui opèrent par leur seul choc. Dispositif par association (couplage), à l'opposé d'un dispositif par argumentation (relevant de la pensée du système)…	Chez Schoenberg, « le contraste, supplanté au XIX° siècle par la transition, devient un élément formateur imposé par une sensibilité polarisée dans ses extrêmes. » (*Prismes*, 132) « À juger d'après le texte du fragment, *Moïse et Aaron* aurait échoué en tant qu'opéra achevé; inachevé, il compte parmi les grandes œuvres fragmentaires de la musique. » (*Prismes*, 149) « Elles s'approchent du fragment dont l'ombre accompagna l'art de Schönberg pendant toute sa vie. » (*Prismes*, 150)
Un texte philosophique dont la forme d'ESSAI l'apparente à celle de la musique	*L'essai comme forme* (florilège) [*Notes sur la littérature*] L'essai tire la pleine conséquence de la critique du système. Sa disposition propre nie le système. Son accent sur le partiel face à la totalité, son caractère fragmentaire L'essayiste ne vise pas une construction close, inductive ou déductive. Sa faiblesse témoigne précisément de la non-identité, qu'il a pour tâche d'exprimer. Il se libère de la contrainte de l'identité. La conscience de la non-identité de la présentation et de la chose le contraint à un effort sans limites. L'essai abolit le concept traditionnel de méthode. La forme de l'essai part du plus complexe et non du plus simple [comme chez Descartes]. L'essai oblige à penser dès le premier pas la chose dans sa vraie complexité. L'essai se débarrasse de l'illusion d'un monde simple. La loi formelle la plus profonde de l'essai est l'hérésie, la désobéissance aux règles orthodoxes de la pensée. Il cherche les contenus de vérité, qui sont eux-mêmes des contenus historiques. La conception romantique selon laquelle le fragment est une œuvre qui, au lieu d'être intégralement achevée, avance vers l'infini en se réfléchissant elle-même. L'essai doit être agencé de telle manière qu'il puisse à tout moment s'interrompre. La discontinuité est essentielle à l'essai. L'essai ne conclut pas. D'où le sentiment qu'on pourrait continuer ainsi indéfiniment	Voir *Musique informelle*

	selon son caprice. L'essai se révolte contre l'idée d'œuvre majeure. Sa totalité, l'unité d'une forme entièrement construite en elle-même, est celle de ce qui n'est pas total. L'essai est à la fois plus ouvert et plus fermé qu'il ne plaît à la pensée traditionnelle. L'essai absorbe les théories. Comme dans la musique autonome… L'essai touche à la logique musicale, l'art rigoureux et pourtant non conceptuel du passage.	
Une philosophie qui joue de <u>L'ÉQUIVOQUE</u> de ses termes comme la musique joue de l'ambivalence de ses objets	« 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. » (*L'essai comme forme,* 27) « À celui qui lui reprocherait de vouloir séduire dans le champ philosophique, sociologique et esthétique, sans distinguer les catégories selon leur provenance et sans les traiter autant que possible séparément, à celui-là l'auteur pourrait répondre que cette exigence est projetée sur les objets à partir du besoin d'ordre propre à la science classificatoire, laquelle, inversement, proclame que ce sont ces objets qui l'érigent. » (*L'essai comme forme,* 37)	Cf. « ce qui donne le vertige », « le vertige comme indice de vérité » (*Dialectique négative* 45-47)
Une philosophie qui déploie une <u>CONSTELLATION DE MOMENTS</u>	Dialectiser un concept, le « désensorceller » (*Dialectique négative* 23), c'est le concevoir comme moment : « Le concept est un moment comme un autre dans une logique dialectique. » (*Dialectique négative* 22) et non pas comme étiquette positiviste : « Le positivisme pour lequel les concepts ne sont que des jetons interchangeables, contingents, […] a extirpé la vérité. » (*Dialectique négative* 110) « La résistance de la philosophie nécessite le déploiement. Même la musique, et certainement tout art, ne trouve pas l'impulsion qui anime la première mesure réalisée aussitôt mais seulement dans le développement articulé. Bien qu'elle soit apparence en tant que totalité, elle critique l'apparence par la totalité, apparence de la présence du contenu ici et maintenant. Une telle médiation ne convient pas moins à la philosophie. » (*Dialectique négative* 27-28)	Cf. *Moment-Form* de Stockhausen Voir les liens entre moments, fragmentation et musique informelle Voir le moment du déploiement par l'œuvre de sa vérité : « La tâche d'une interprétation philosophique des œuvres d'art ne peut pas être de produire leur identité au moyen du concept, de les absorber en lui ; l'œuvre se déploie à travers l'interprétation dans sa vérité. » (*Dialectique négative* 24)

Une musique qui contredise la prévision hégélienne de « la mort de l'art »

La « nouvelle musique » contredit le diagnostic d'une musique n'intéressant plus l'Esprit : « 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. » (*Prismes* [1])

De la « nouvelle musique » (École de Vienne) à la « musique informelle »… (*Quasi una fantasia* : 1960-1961)

Une musique qui résiste au concept philosophique

Le moment du non-identique comme moment de ce qui ne se réduit pas à son concept, et la musique comme lieu éminent du non-identique…

Cependant une musique qui a esthétiquement besoin de la philosophie

Les œuvres d'art « font surgir des formes de l'esprit par lesquelles [leur] devenir s'accomplit, comme par exemple le commentaire et la critique. Mais ces formes demeurent défaillantes tant qu'elles n'atteignent pas le contenu de vérité des œuvres. Elles n'en sont capables qu'en s'affinant jusqu'à devenir esthétiques. Le contenu de vérité d'une œuvre a besoin de la philosophie. » (*Théorie esthétique*)

*

D'où le texte suivant

[1] Article *Arnold Schönberg*, p. 128

B. D'UNE PHRASE INTRUSE, FAISANT SYMPTÔME DU DÉSIR ADORNIEN…

« J'en suis arrivé à la conclusion certaine que vous êtes appelé à produire le meilleur dans une compréhension de la musique des plus profondes […] et que vous allez le réaliser sous la forme de grands ouvrages philosophiques. Mais votre activité musicale (je veux dire votre travail de composition), dans laquelle je place de grands espoirs, ne risque-t-elle pas de tourner trop court trop tôt, c'est là une crainte qui me saisit à chaque fois que je pense à vous. […] Un jour, vous aurez à choisir entre Kant et Beethoven. »
Lettre d'Alban Berg à Adorno du 28 janvier 1926 (*Correspondance*, p. 77)

Théorie esthétique : Introduction première

L'art n'a pas à se faire prescrire des normes par l'esthétique lorsqu'il est mis en cause, mais à développer dans l'esthétique la force de la réflexion qu'il ne pourrait accomplir seul. Des termes comme *matériau*, *forme* et *structure* qui viennent si souvent sous la plume des artistes contemporains, possèdent dans leur emploi courant quelque chose qui sonne creux ; l'une des fonctions de l'esthétique relevant de la pratique artistique consiste à les en débarrasser. Cette fonction est avant tout exigée par le déploiement des œuvres. Si elles ne sont pas atemporellement identiques à elles-mêmes, mais deviennent ce qu'elles sont parce que leur être propre est un devenir, elles font surgir des formes de l'esprit par lesquelles ce devenir s'accomplit, comme par exemple le commentaire et la critique. Mais ces formes demeurent défaillantes tant qu'elles n'atteignent pas le contenu de vérité des œuvres. Elles n'en sont capables qu'en s'affinant jusqu'à devenir esthétiques. Le contenu de vérité d'une œuvre a besoin de la philosophie. *C'est en lui seul**e** que la philosophie converge avec l'art ou s'éteint en lui*. La voie qui y conduit est celle de l'immanence réfléchie des œuvres et non pas l'application extérieure de philosophèmes. Le contenu de vérité des œuvres doit être strictement distingué de toute philosophie investie en elles, soit par l'auteur, soit par le théoricien ; il est bien probable que les deux ont été incompatibles depuis bientôt deux cents ans. [1]	Nicht ist es das Bedürfnis der Kunst, von der Ästhetik dort Normen sich vorschreiben zu lassen, wo sie sich irritiert findet: wohl jedoch, an der Ästhetik die Kraft der Reflexion zu bilden, die sie allein von sich aus kaum zu vollbringen vermag. Worte wie Material, Form, Gestaltung, die den zeitgenössischen Künstlern leicht in die Feder fließen, haben in ihrem gängigen Gebrauch etwas Phrasenhaftes; davon sie zu kurieren ist eine kunstpraktische Funktion von Ästhetik. Vor allem aber ist sie gefordert von der Entfaltung der Werke. Sind sie nicht zeitlos sich selbst gleich, sondern werden zu dem, was sie sind, weil ihr eigenes Sein ein Werden ist, so zitieren sie Formen des Geistes herbei, durch welche jenes Werden sich vollzieht, wie Kommentar und Kritik. Sie bleiben aber schwächlich, solange sie nicht den Wahrheitsgehalt der Werke erreichen. Dazu werden sie fähig nur, indem sie zur Ästhetik sich schärfen. Der Wahrheitsgehalt eines Werkes bedarf der Philosophie. *In ihm erst konvergiert diese mit der Kunst oder erlischt in ihr.* Die Bahn dorthin ist die der reflektierten Immanenz der Werke, nicht die auswendige Applikation von Philosophemen. Streng muß der Wahrheitsgehalt der Werke von jeglicher in sie, sei's vom Autor, sei's vom Theoretiker hineingepumpten Philosophie unterschieden werden; zu argwöhnen ist, dass beides seit bald zweihundert Jahren unvereinbar wurde.
Trad. Marc Jimenez, Klincksieck, 1989, p. 434-435	Suhrkamp Taschenbuch, 1970, p. 507

Mon interprétation va porter sur la phrase en italique qui se trouve curieusement insérée dans ce passage.

Notons d'abord le lapsus de la traduction ("seul***e***" au lieu de "seul") : comme le « problème » porte à mon sens sur une transitivité subrepticement glissée entre contenu de vérité (masculin) et philosophie (féminin), ce lapsus semble indiquer que le traducteur s'est lui-même trouvé pris dans le symptôme adornien

[1] Ici Adorno renvoie en note de bas de page à ce passage de *Parataxe* (texte sur Hölderlin de 1963 – cf. *Notes sur la littérature*, p. 311) où il écrit : « *Les poèmes et la philosophie ont la même finalité : le contenu de vérité. C'est à lui que mène cette contradiction : que toute œuvre exige d'être comprise uniquement à partir d'elle-même et qu'aucune ne peut l'être. Comme le "Coin du Hardt", aucune œuvre n'est entièrement explicitée par la couche matérielle que requiert l'étape de la compréhension du sens, alors que les étapes ultérieures ébranlent le sens. C'est la voie de la négation déterminée du sens qui mène alors au contenu de vérité*. ».
« Depuis bientôt deux cent ans » doit donc s'entendre ainsi : depuis Hölderlin…

qu'il s'agit ici de dégager.

Traduction plus fidèle du passage crucial : « 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.* »
Ce qui m'intéresse en ce passage (et qui a à voir avec la distinction entre intellectualité musicale et esthétique adornienne), c'est qu'à mon sens les deux phrases d'Adorno ne "collent" pas tout à fait bien, ne s'accordent pas et que la seconde est intruse dans tout le paragraphe.

Que dit ce paragraphe ? Paraphrasons.

- Que l'art n'a pas à être normé de l'extérieur par l'esthétique mais qu'il doit trouver dans l'esthétique la force de se réfléchir.
  Que veut dire que l'art « trouve une force dans l'esthétique » ?
- Que des termes comme *matériau* et *forme* (qui, au passage, sont les catégories centrales de l'esthétique adornienne) sont creux quand ils sont utilisés couramment par les artistes et que l'esthétique doit les en débarrasser.
  En quel sens l'esthétique va-t-elle débarrasser les artistes de ces catégories ? En en déqualifiant tout usage ou en se les appropriant à son usage exclusif, donc après avoir déqualifié leur seul usage « courant » et naïf ? Il s'agit sans doute de la seconde possibilité : ces termes sont des concepts esthétiques qui ne sauraient relever d'un « emploi courant » par les artistes contemporains…
- Cette fonction de l'esthétique consistant à débarrasser les artistes de termes creux (c'est-à-dire sonnant creux « dans leur emploi courant ») est convoquée par le déploiement immanent même des œuvres car celles-ci n'existent qu'en devenant et c'est en devenant que ces œuvres font surgir des « formes de l'esprit » telles que commentaires et critiques.
- Or ces commentaires et critiques (qui, en l'état de ce que pose ici Adorno, peuvent relever des œuvres seules, pas nécessairement d'une intellectualité musicale, donc d'un discours du musicien : somme toute, la meilleure critique d'une œuvre et son meilleur commentaire viennent d'une autre œuvre) resteront stériles s'ils n'atteignent pas le contenu de vérité des œuvres en question. Pour cela, ces commentaires et critiques devront s'aiguiser jusqu'à devenir une esthétique.
  Ensuite, le propos bascule et semble indiquer que commentaires et critiques relèvent désormais du musicien et non plus des œuvres musicales :
- À ce titre, atteindre le contenu de vérité d'une œuvre requiert la philosophie.
  Je saute ici la phrase symptomale : le propos s'enchaîne parfaitement.
- Mais cette convocation de la philosophie (pour atteindre le contenu de vérité de l'œuvre) reste immanente à la musique (de l'ordre de la réflexion musicale) et ne relève pas d'une application extérieure de philosophèmes.
- Et le contenu de vérité ainsi visé ne doit pas être compris comme étant une sorte de philosophie dissimulée dans l'œuvre qu'il s'agirait de mettre au jour.
  D'où une certaine difficulté à comprendre comment doit travailler ici la philosophie pour atteindre un contenu de vérité qui ne relève pas d'elle…

Le point sur lequel je veux attirer l'attention est donc cette phrase, à mon sens curieusement insérée au cœur d'un développement, difficile mais linéaire.
Pourquoi glisser ici cet énoncé : « Ce n'est qu'à partir de ce contenu de vérité que la philosophie converge avec l'art ou s'abîme en lui. » ?

Qu'est-ce que cette phrase a d'abord de curieux ?
Ceci, me semble-t-il : elle renverse la subjectivation, la faisant porter ici du côté du philosophe, jusque-là requis par le musicien mais pas forcément convaincu de l'intérêt pour lui de tout cela.
L'énoncé ne pose pas, comme on pourrait s'y attendre : « Ce n'est que par ce contenu de vérité que la musique peut converger avec la philosophie », énoncé où la musique (ou le musicien) garderait l'initiative subjective, mais il retourne la polarisation subjective et relève l'intérêt que cette opération a (doit avoir !) pour la philosophie elle-même. En effet, il s'agit ici que la philosophie converge avec l'art, et non l'inverse comme il aurait découlé de ce qui précède (si la convergence est bien une opération objectivement symétrique, elle ne l'est pas forcément subjectivement). Plus encore, Adorno accuse la charge subjective pour la philosophie puisqu'en cette convergence, elle semble « jouer gros » : elle risque, à rater cette convergence, de s'éteindre en matière d'art : la tâche d'atteindre le contenu de vérité des œuvres d'art n'est donc pas seulement prescrite à la philosophie de l'extérieur d'elle — par l'art — mais elle apparaît ici comme la condition *sine qua non* pour que la philosophie ait rapport à l'art — on pourrait pourtant imaginer que la philosophie se rapporte de manière immanente à l'art pour de tout autres raisons, par exemple pour définir conceptuellement l'art, ou tel ou tel art, à des fins philosophiques propres — et selon d'autres voies que celles d'épingler le contenu de vérité des œuvres en général.

Pourquoi alors cette phrase ?
Mon hypothèse est celle-ci : Theodor A. rappelle ici symptomalement l'énonciation proprement philosophique latente de tout ce paragraphe. Il déploie son propos « comme si » toute la nécessité venait de l'art, de son mouvement immanent de réflexion, et il aboutit ainsi à son point de désir véritable : que l'art sollicite de manière immanente la philosophie. Mais, en vérité, il ne fait là que déployer son désir de philosophe en le dissimulant sous l'aspect d'une nécessité proprement musicale et/ou musicienne.
La phrase, insert mal « collé » à celle qui la précède et celle qui la suit, rappelle inopinément de quoi il retourne en vérité pour Theodor : il en va de la possibilité même pour la philosophie de se rapporter ou non à l'art. Il en va ce faisant pour lui, me semble-t-il, de la possibilité que s'accordent en vérité musique et philosophie, c'est-à-dire que fraternisent en lui, Theodor, le philosophe et le musicien — sa récente biographie permettrait de retrouver ce fil conducteur tout au long de sa vie —. Le désir de Theodor est que musique et philosophie soient sœurs, pas exactement sœurs siamoises — ce serait une manière de suturer la philosophie à la musique, ce qui n'est pas, je crois, le propos d'Adorno — mais de ces sœurs qui peuvent vibrer de concert, résonner en harmonie. Il s'agit pour lui de rendre non seulement compatibles, non seulement conciliables mais plus encore « convergents » et concordants deux désirs qui font le *dividu* Theodor.
Comme dit Adorno, « *Hegel et Kant furent les derniers qui, pour parler franc, purent écrire une grande esthétique sans rien comprendre à l'art*. » (*Théorie esthétique* 425). Adorno, qui comprenait intimement l'art et plus intimement encore la musique, n'a pas eu le temps d'achever la grande esthétique qu'il avait entrepris d'écrire — et son esthétique, au demeurant, n'avait nullement le même sens et enjeu que celle de Hegel et de Kant, il s'en explique longuement — mais il indiquait là, en cette phrase comme inscrite malgré lui, phrase qui avait échappé à l'enchaînement du paragraphe, qu'être aujourd'hui philosophe et comprendre quelque chose à l'art autorisait à écrire une grande esthétique mais impliquait non seulement de remanier ce que « grande esthétique » voulait dire mais aussi de trouver une nouvelle manière de croiser subjectivité de philosophe et subjectivité musicienne.

Quel est l'intérêt pour nous, musiciens pensifs et non pas philosophes-musiciens, de tout cela ?
Cela touche à la délicate ligne de partage entre intellectualité musicale et esthétique adornienne, qui n'est pas cet vieille esthétique académique que fustige Adorno dans cette même *Théorie esthétique* : « Le concept d'esthétique philosophique a quelque chose de suranné. » (423) « La situation particulière de l'esthétique est décourageante. » (424) « La misère de l'esthétique » (437) « Vieillissement de l'esthétique […] L'académisme qui lui est immanent » (424)…
Si l'esthétique adornienne n'est pas cette esthétique fossilisée et stérile, si elle tente de se tenir au plus près de la réflexion musicale sans se substituer à elle, si elle jouxte la réflexion musicienne sans prétendre venir de l'extérieur lui donner le « la » de la pensée juste et profonde, comment alors se tient-elle entre ce qui constitue aujourd'hui les deux versants de ce séminaire : l'intellectualité musicale du musicien et l'inesthétique philosophique du philosophe ?

Si cette petite analyse symptomale a un intérêt, ce serait de suivre au plus près le tracé d'une ligne de partage des eaux qui semble se présenter pour Theodor comme une blessure qui ne cicatrise pas.

MOTIF V. CINQ MANIÈRES DE FORMALISER « L'AFFINITÉ » ENTRE MUSIQUE ET PHILOSOPHIE

Je voudrais compléter mon approche en présentant rapidement 5 manières formelles pour le musicien de rapporter musique et philosophie. J'essaierai, dans chaque cas, d'indiquer comment Adorno s'inscrit dans ces manières, dans ce qu'il appelle « l'affinité » (« L'affinité de la philosophie avec l'art » *Dialectique négative* 25) et qui n'est pas une imitation (« Ce que l'art et la philosophie ont en commun, ils ne l'ont pas dans la forme ou la démarche de leur mise en forme, mais dans un comportement qui leur interdit la pseudomorphose. À travers leur opposition tous deux restent fidèles à leur propre contenu ; l'art en résistant à ses interprétations ; la philosophie en ne se cramponnant à aucun immédiat. » *Dialectique négative* 26), ce qui au passage indique qu'Adorno ne vise pas exactement à suturer la philosophie à l'art.

Cinq manières de rapporter deux domaines x et y (philosophie et musique)

Métaphore

Logique du « comme » entre deux termes. Elle consiste à poser très simplement K≡C, ici

$$a_x \equiv b_y$$

Chez Adorno

Quasi une fantasia !
Dialectique négative p. 27 :

$$\text{déploiement}_{\,philosophie} \equiv \text{développement}_{\,musique}$$

« *Comme* dans la grande musique » (*Dialectique négative* 139)
« "Elle est comme une nécessité." (Hegel) : le "comme", indication de la nature seulement métaphorique d'une telle nécessité » (*Dialectique négative* 396)

« Le lecteur doit se laisser porter par le flux. […] Il lui faut cependant, d'un autre côté, développer une sorte de ralenti intellectuel, retenir le tempo sur les passages nébuleux, de manière qu'il ne s'évaporent pas, mais se laissent découvrir dans leur mouvement même. » (*Jargon*, 11)

Le risque du philosophème

Le risque me semble ici celui du philosophème, c'est-à-dire de l'énoncé musicien qui se déguise en énoncé philosophique (ou l'inverse !). Le risque me semble ici maximal lorsque ce discours musicien use de mots qui sont exemplairement ceux de la philosophie, qui sont des concepts sans usage véritable comme catégories musicales. Pour en donner deux exemples, qui attesteront d'ailleurs d'une imprudence significative de ma part dans leur maniement, je citerai les mots de « sujet » et de « vérité » qui sont des concepts philosophiques centraux, sans usage autonome possible de l'intérieur de l'intellectualité musicale.
Adorno fait jouer un rôle positif à ce risque dans l'essai : « 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. » [1]

Analogie

Le « comme » porte ici sur deux rapports. La comparaison porte cette fois sur un rapport entre deux termes (ou plus), non sur un seul d'entre eux. L'analogie posera ainsi

$$\frac{K_1}{K_2} \equiv \frac{C_1}{C_2}$$

ou

$$\frac{a_x}{b_x} \equiv \frac{a_y}{b_y}$$

Chez Adorno

Dialectique négative p. 27 :

$$\frac{\text{apparence philosophie}}{\text{totalité philosophie}} \equiv \frac{\text{apparence}_{\,musique}}{\text{totalité}_{\,musique}}$$

[1] *L'essai comme forme*, p. 27

Fiction (théorique)

Logique du « comme si » et non plus simplement du « comme » de la métaphore ou de l'analogie.

$$\frac{a_x}{b_y} \equiv \frac{c_x}{d_y} \quad [\equiv\{\alpha \dot{\rightarrow} \beta\}]$$

avec x=formalisation et y=i_{-1} (interprétation inversée) : $a_x=c_x=\alpha$ et $b_y=d_y=\beta$

Exemples

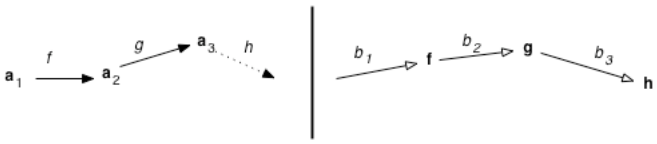
• Les trois affects philosophiques de base chez Spinoza et la triade musicale du chromatique, du majeur et du mineur…
• Les trois conceptions mathématiques de l'intégration et les trois types d'audition musicale…

Chez Adorno

?

Dualité

Cf. renversement, inversion…



Cf. forme et fond pour Nietzsche : est fond pour l'artiste e ce qui est forme pour le reste du monde, et inversement…

Chez Adorno

?

Mytho-logique

Formule canonique du mythe de Claude Lévi-Strauss

« Tout mythe (considéré comme l'ensemble de ses variantes) est réductible à une relation canonique du type :

$$F_x(a) : F_y(b) \cong F_x(b) : F_{a^{-1}}(y)$$

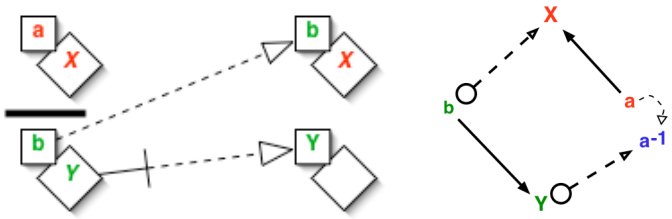
dans laquelle, deux termes *a* et *b* étant donnés simultanément ainsi que deux fonctions *x* et *y*, on pose qu'une relation d'équivalence existe entre deux situations, définies respectivement par une inversion des *termes* et des *relations*, sous deux conditions :
1° qu'un des termes soit remplacé par son contraire (dans l'expression ci-dessus *a* et a^{-1}) ;
2° qu'une inversion corrélative se produise entre la *valeur de fonction* et la *valeur de terme* de deux éléments (ci-dessus *y* et *a*). » [1]

Je réécrirai la formule ainsi :

$$\frac{\mathbf{a}_X}{\mathbf{b}_Y} \equiv \frac{\mathbf{b}_X}{\mathbf{y}_{A^{-1}}}$$

On lira ainsi cette formule :
le problème que ***a*** en tant que valant ***X*** pose à ***b*** (qui porte la valeur ***Y***) se résout mytho-logiquement par le mouvement où
b va assumer la valeur problématique ***X*** en sorte que
Y (objectivé en ***y***) puisse matérialiser une nouvelle valeur A^{-1} qui neutralise le terme problématique initial ***a***.

[1] *Anthropologie structurale* (252-253)



Noter alors deux choses :

- les deux composantes positives (*b* et *Y*) bougent et deviennent « agents » quand les deux négatives (*a* et *X*) deviennent « valeurs » ;
- concernant ces deux composantes « négatives », *X* reste immobile quand *a* supporte la plus importante des modifications de tous les termes ; en vérité il subit trois modifications : l'une de place, l'autre de position logique (d'objet, il devient valeur), de sens (il est contrarié en a^{-1}).

Dans cette formule canonique du mythe, on retrouve métaphore (entre a et b), analogie (entre deux rapports, ou même entre deux rapports de deux rapports si l'on interprète a_x comme étant lui-même un rapport entre a et x) et dualité (entre a et y) mais nouées selon une frappe singulière.

Musique *et* philosophie…

Deux interprétations mythologiques du « et » dans le syntagme « musique *et* philosophie » :

L'anti-philosophie musicienne

$$\frac{\text{philosophie}_{\,Pensée}}{\text{musique}_{\,Art}} \equiv \frac{\text{musique}_{\,Pensée}}{\text{art}_{\,Antiphilosophie}}$$

La contradiction qu'apporte la philosophie comme pensée à la musique comme art est (mytho-logiquement) résolue par le musicien via l'affirmation d'une musique comme pensée et d'un art porteur d'une valeur anti-philosophique.

La préoccupation du style dans le rapport de la philosophie à la musique

Noter la dissymétrie du traitement mythologique d'un problème.
Si l'on considère le même « problème » par son autre versant inverse, on aura une tout autre « résolution » mythologique :

$$\frac{\text{musique}_{\,Art}}{\text{philosophie}_{\,Pensée}} \equiv \frac{\text{philosophie}_{\,Art}}{\text{pensée}_{\,Musique^{-1}}}$$

Pour le philosophe, le problème que la musique comme art apporte à la philosophie conçue comme pensée se résout (mytho-logiquement) par une philosophie soucieuse de valeur artistique (voir son propre style *poétique*…) en même temps que faisant preuve d'une pensée déprise de la « logique » musicale (voir ici le style démonstratif de la même philosophie, prenant modèle cette fois sur la science).

$$\frac{a_x}{b_y} \equiv \frac{b_x}{y_{a^{-1}}}$$

Chez Adorno

Interprétation mytho-logique de la proposition de « musique informelle »…
D'où le texte suivant

C. LA RÉSOLUTION MYTHO-LOGIQUE D'UNE CONTRADICTION MUSICALE PAR LE PHILOSOPHE-MUSICIEN ADORNO

« 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 (*Correspondance*, p. 301)

Adorno, dans un texte de 1960, consacré à « la nouvelle musique » [1], écrit ceci :

[1] « 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 séparable. » (*Quasi une fantasia* 280 [2])

[2] « 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 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. Il semble néanmoins, selon certaines déclarations du sixième numéro de *Die Reihe* [3], que le continuum de couleurs électroniques ne coïncide pas avec celui de tous les timbres possibles, autrement dit qu'il n'inclue pas, comme on pourrait le penser, les timbres vocaux et instrumentaux non électroniques, mais implique au contraire, par rapport à eux, une certaine sélection. » (*Quasi une fantasia* 287)

Le « programme » supposé de Stockhausen — instaurer un continuum des timbres en sorte de créer une continuité intégrale de toutes les dimensions musicales — est évidemment intenable, pour des raisons à la fois physico-mathématiques (l'espace des timbres n'est pas de la même dimension 1 que les autres paramètres musicaux) et musicales (le désir musicien de Stockhausen n'est nullement d'effacer le discret et les coupures…).
La « promesse » de l'électronique n'en est donc que plus d'ordre mythologique…
Une forme éminente de « continuum » proposé par Stockhausen concerne le temps : cf. *…wie die Zeit vergeht…* (…comment passe le temps) ; *Die Reihe*, n°3 (1957), soit un temps intégralement rationalisé…

[3] « 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. Elle réalise, par son Idée, une promesse qui était contenue idéellement dans toute musique traditionnelle. » (*Quasi une fantasia* 288)

[4] Il écrira en 1961 un texte intitulé « Vers une musique informelle », texte immédiatement consécutif dans *Quasi une fantasia* : « La tâche d'une musique informelle serait de dépasser positivement ces aspects de rationalité aujourd'hui contrefaits. » (*Quasi une fantasia* 337)

---

[1] Celle-ci – voir *Philosophie de la nouvelle musique* — est la musique de l'École de Vienne puis du sérialisme.
[2] Musique et nouvelle musique, 1960
[3] Adorno renvoie visiblement à l'article de Stockhausen *Musique et paroles* publié dans ce numéro de 1960, article où Stockhausen, commentant son travail sur *Gesang der Jüngliche* (œuvre qu'Adorno cite dans son texte un peu plus loin), écrivait : « *Il n'aurait pas été possible d'achever la fusion désirée avec les sources sonores discontinues telles que, par exemple, les sources instrumentales (particulièrement en matière de "timbre").* »
Voir aussi *Musique informelle* où l'on voit bien qu'Adorno pense au Stockhausen de « *Wie die Zeit…* » quand il traite, à cette époque, du temps : « *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]* » (293)

Là encore, Adorno énonce une promesse et par là bâtit le mythe d'une musique informelle à venir…

*

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 devant venir (après la « nouvelle musique ») :
— [2] l'une venant de la musique électronique, et portée par Stockhausen,
— [4] l'autre qu'il formule lui-même (la musique informelle permettra d'émanciper l'expression),
[3] et il relève que, ces deux extrêmes se touchant, la tendance à l'unité est 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 qui soit un rapport conjonctif entre deux tendances identifiables, soit le schème suivant :

[3] :	Forme intégralement rationalisée (du sérialisme)	[= (1)] ≡	[2] Temps intégralement rationalisé (de Stockhausen)
	Temps musical (de la nouvelle musique)		[4] Musique informelle (d'Adorno)

On lira dans ce schème l'armature logique de ce que Claude Lévi-Strauss, dans *Anthropologie structurale* [1], propose comme *formule canonique du mythe* :

$$F_x(a) : F_y(b) \cong F_x(b) : F_{a^{-1}}(y)$$

qui, réécrite ainsi

$$\frac{\mathbf{a}_X}{\mathbf{b}_Y} \equiv \frac{\mathbf{b}_X}{\mathbf{y}_{A^{-1}}}$$

donne ici :

$$\frac{\text{forme } \textit{Rationalisation}}{\text{temps } \textit{Musique}} \equiv \frac{\text{temps } \textit{Rationalisation}}{\text{musique } \textit{Forme}^{-1}}$$

soit
qui, réécrite ainsi

$$\frac{\mathbf{f}_R}{\mathbf{t}_M} \equiv \frac{\mathbf{t}_R}{\mathbf{m}_{F^{-1}}}$$

Soit la thèse suivante : non seulement, avec sa proposition de musique informelle, Adorno bâtit un nouveau mythe musicien, mais, plus encore, il articule pour ce faire une logique proprement mythique qui propose [3] de réduire une disjonction problématique [1] par la promesse d'une conjonction à venir (entre [2] et [4])… [2]

*

La part centrale jouée ici par les philosophèmes (« rationalité intégrale », « équivalent /non-équivalent », « qualitatif / quantitatif », « matériau »…) souligne qu'il s'agit ici d'un projet de philosophe plutôt que de musicien — disons, pour être précis, d'un philosophe-musicien —.
D'où les questions suivantes, adressées à la philosophie :

- Dans quelles conditions une philosophie se disposant sous condition de la musique (ou, peut-être, de l'art…) en vient-elle à résoudre mytho-logiquement des problèmes principalement musicaux ?
- Toute philosophie prétendant philosophiquement résoudre des problèmes spécifiquement musicaux le fait-elle mytho-logiquement ?
- Ce trait ne serait-il pertinent que pour les philosophies qui, se voulant « sœur » de la musique (et par là récusant tant l'indifférence que la suture à la musique), projettent de l'aider à s'orienter dans ses tâches propres ?

Note sur la formule canonique du mythe de Claude Lévi-Strauss

« Tout mythe (considéré comme l'ensemble de ses variantes) est réductible à une relation canonique du type :

$$F_x(a) : F_y(b) \cong F_x(b) : F_{a^{-1}}(y)$$

[1] p. 252-253
[2] Noter l'intérêt d'Adorno pour le mythe d'Ulysse, longuement analysé dans sa *Dialectique de la raison* (voir *Digression I : Ulysse, ou mythe et Raison*) écrit avec Max Horkheimer.
Plus essentiellement, les deux auteurs soutiennent dans ce livre le principe d'une secrète accointance entre mythe et Raison…

dans laquelle, deux termes *a* et *b* étant donnés simultanément ainsi que deux fonctions *x* et *y*, on pose qu'une relation d'équivalence existe entre deux situations, définies respectivement par une inversion des *termes* et des *relations*, sous deux conditions :
1° qu'un des termes soit remplacé par son contraire (dans l'expression ci-dessus *a* et a^{-1}) ;
2° qu'une inversion corrélative se produise entre la *valeur de fonction* et la *valeur de terme* de deux éléments (ci-dessus *y* et *a*). » [1]

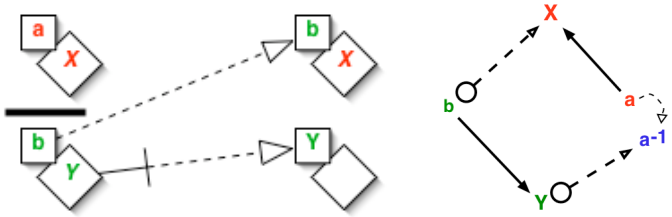
Je réécrirai la formule ainsi :

$$\frac{a_X}{b_Y} = \frac{b_X}{y_{A^{-1}}}$$

On lira ainsi cette formule :
le problème que ***a*** en tant que valant ***X*** pose à ***b*** (qui porte la valeur ***Y***) se résout mytho-logiquement par le mouvement où

b va assumer la valeur problématique ***X*** en sorte que

Y (objectivé en ***y***) puisse matérialiser une nouvelle valeur A^{-1} qui neutralise le terme problématique initial ***a***.



Noter alors deux choses :

- les deux composantes positives (*b* et *Y*) bougent et deviennent « agents » quand les deux négatives (*a* et *X*) deviennent « valeurs » ;
- concernant ces deux composantes « négatives », *X* reste immobile quand *a* supporte la plus importante des modifications de tous les termes ; en vérité il subit trois modifications : l'une de place, l'autre de position logique (d'objet, il devient valeur), de sens (il est contrarié en a^{-1}).

Dans cette formule canonique du mythe, on retrouve métaphore (entre a et b), analogie (entre deux rapports, ou même entre deux rapports de deux rapports si l'on interprète a_x comme étant lui-même un rapport entre a et x) et dualité (entre a et y) mais nouées selon une frappe singulière.

*

Quelques éléments maintenant pour éclairer musicalement la suite de notre séminaire.

[1] *Anthropologie structurale* (252-253)

VI. TROIS DIMENSIONS DE LA DIALECTIQUE MUSICALE

Dialectique musicale ? Vaste question. Tentons d'y mettre un peu d'ordre et distinction pour mieux situer les enjeux d'une *dialectique négative* en matière de dialectique musicale.

La dialectique en musique se déploie selon trois dimensions :
- une dialectique du son,
- une dialectique du discours,
- une dialectique de l'œuvre, ou plutôt *à l'œuvre*.

soit
1. une dialectique sonore,
2. une dialectique discursive,
3. une dialectique stratégique.

Dialectique sonore, ou acoustique (à la base de la musique)

Celle du matériau sonore, celle du matériau musical en tant qu'il est sonore : dialectique du son comme flux, comme devenir : l'être du son est son devenir…
Cette dialectique générale du son comme flux est musicalement spécifiée par le fait que la musique configure ses sons : cf. Berlioz
Un bruit devient son musical quand il est musicalement instrumentalisé (au sens de l'instrument de musique) : ce n'est pas là affaire technique, démarcation purement acoustique, mais mise en situation musicale du son.
Le son est musicalisé en étant instrumentalisé, c'est-à-dire que le son va être musicalisé en devenant la trace d'une corps à corps.
D'où une dialectique sonore spécifique à la musique : entre les deux corps (unité des contraires que nomme le syntagme « corps à corps »), entre la trace et ce corps à corps (ou unité contradictoire de deux corps).
Ceci se donne très concrètement dans la matérialité suivante :
- une dialectique des transitoires : unité des contraires entre attaque-entretien-extinction ;
- une dialectique source-lieu : unité des contraires entre une source et son lieu de déploiement.

Cette facette de la dialectique musicale relève de la physique — de l'acoustique — ; elle relève des étants naturels (physiques).
Il y a, à ce titre, quelque chose comme une dialectique de l'être et de l'être-là, de l'être et de l'apparaître, de l'être et de l'étant : un instrument de musique n'apparaîtra musicalement, n'existera que pour autant qu'il « sonne » c'est-à-dire fonctionne comme source, et l'intensité de son existence sonore pour la musique se mesurera à son intensité sonore (ce qu'on « mesure », transcendantalement, par l'écriture musicale en lettres *f*, *p*, etc.).

En résumé, la musique met en jeu, à ce niveau acoustique, quatre unités des contraires :
1. **celle d'un corps à corps** entre deux corps de « natures » différentes : un instrument et un corps physiologique ; le nom de cette unité sera « corps musical » ; le nom de sa médiation propre est « toucher », un toucher interne au corps musical entre le musicien et son instrument.
2. **celle d'une source et de son lieu** ; le nom de cette unité sera « trace » ; la musique joue donc de la trace d'un toucher, et écouter la musique, c'est différencier la trace d'un toucher…
3. **celle des transitoires** de la trace sonore projetée par le corps musical : attaques / entretien / extinction
4. **celle de la perception et de l'écriture musicales** (comme mesure de l'intensité d'existence sonore) ; cette unité se trouve aujourd'hui sans médiation, quand le système tonal et le thématisme jouaient précédemment ce rôle.

La dialectique discursive (du morceau de musique)

C'est tout autre chose : c'est une dialectique du discours, donc de quelque chose qui convoque, peu ou prou, un sujet. Cela concerne la logique musicale proprement dite au sens non de la logique des êtres sonores dans la musique, mais la logique du discours musical ; ou la logique de la musique comme discours et non plus comme matériau acoustique.
Qu'en musique la logique puisse être nommée *dialectique* s'illustrera des trois principes suivants :

Trois principes logico-dialectiques

On peut d'abord contraposer aux trois grands principes logiques d'Aristote trois principes caractéristiques

de la dialectique musicale.

Identité versus différenciation

Là où la logique mathématique prescrit le *principe d'identité* (A, deux fois posé, est identique à lui-même en ses différentes occurrences), le principe de logique musicale, qu'on pourrait dire *principe de différenciation*, pose ceci : tout terme musical posé deux fois supporte, par le fait même, une altérité. Soit : aucun terme n'est, posé deux fois, identique à lui-même. Ou encore : en musique, répéter, c'est ipso facto altérer.

Non contradiction* versus *négation contrainte

Là où la logique mathématique prescrit le *principe de non-contradiction* (je ne peux poser à la fois A et non-A sauf à verser dans l'inconsistance), la musique contraposerait un principe que j'appellerai *principe de négation contrainte* : tout objet musical *posé* doit se *composer* avec son contraire, c'est-à-dire se composer en devenir.

Tiers exclu* versus *tiers obligé

Là où la logique mathématique prescrit le *principe du tiers exclu* (entre A et non-A il me faut choisir car il n'y a pas de position tierce), la composition musicale poserait un *principe du tiers obligé* : tout terme musical posé doit se composer avec un autre terme qui est autre que la négation en devenir du premier, terme neutre [1] puisqu'il n'est « ni l'un, ni l'autre ». [2]

Logique classique	**Altération dialectique**
Principe d'identité	*Principe de différenciation*
A = A	**A ≠ A(')**
Principe de non contradiction	*Principe de négation contrainte*
Non (A *et* non-A)	**A ⇒ (A *et* non-A)**
Principe de tiers exclu	*Principe du tiers obligé*
A *ou* non-A	**A ⇒ (A *et* B)** avec B ≠ A *et* B ≠ non-A

Dialectique stratégique (*à l'œuvre*)

Il s'agit cette fois de stratégie compositionnelle, d'enjeux spécifiques relevant de l'art musical, d'un projet subjectif porté par l'œuvre, d'une *intension* apte à configurer un *inspect*…

La logique du discours musical vaut pour les pièces de musique, pour les morceaux de musique, y compris pour les chansonnettes. Celle dont je vais parler ici touche spécifiquement aux œuvres, à ce qui distingue une œuvre musicale d'une simple pièce de musique car l'œuvre porte un projet propre, inscrit dans une généalogie décidée, assumée et inscrivant en retour un nouveau tour de cette généalogie.

Qu'en musique cette stratégie puisse se dire *dialectique* peut se voir à ceci : chaque situation musicale concrète a historiquement fixé un enjeu dialectique singulier aux pièces de musique qui s'y inscrivaient.

Exemple de quatre enjeux dialectiques

1. Pour la fugue baroque, l'enjeu dialectique était celui d'une *scission* de son unique sujet (en un contre-sujet et une réponse) :

$$\text{Sujet} \Rightarrow \frac{\text{Contre-Sujet}}{\text{Réponse}}$$

[1] en un sens étymologique : *ne-utrum*

[2] En tous ces sens *composer* musicalement serait *poser ensemble* trois termes : un terme musical premier, sa négation (son autre) et encore un Autre terme et ce serait également composer l'altération de cette triade au fil de ses réitérations.

2. Pour la sonate classique, l'enjeu dialectique était celui d'une *résolution* des deux forces opposées mises en œuvre [1].
3. Pour l'opéra romantique de Wagner, l'enjeu dialectique était celui d'une *transition* entre les multiples entités qui le peuplaient.
4. Pour la pièce sérielle de Boulez, l'enjeu dialectique était celui d'un *renversement* des places [2].
Soit quatre modalités dialectiques de l'unité

1. Fugue *baroque* (J.-S. Bach) : ***Scission***
2. Sonate *classique* (Haydn…) : ***Résolution***
3. Œuvre *romantique* (Wagner) : ***Transition***
4. Œuvre *sérielle* (Boulez) : ***Renversement***

Dialectique du même

Ma proposition compositionnelle propre serait de mettre à l'œuvre une dialectique d'un autre type. Présentons-la succinctement.
Si musicaliser des entités, c'est essentiellement les varier, la dialectique musicale a jusqu'à présent compris la variation comme étant un processus d'*altération*. Varier un objet, c'était rendre autre son identité primitive, altérer ses traits distinctifs, modifier ses caractéristiques originaires. La dialectique musicale allait ainsi, de manière privilégiée, du même aux autres. Cette dynamique s'est déployée selon une alternative dégagée par Stockhausen et reprise par Henri Pousseur qui distingue la variation beethovénienne de la variation schubertienne, la première modifiant un objet plongé dans un contexte inchangé quand la seconde modifie le contexte en gardant inchangé l'objet [3].
On dira qu'il s'agit là de la dialectique musicale *classique* et on posera qu'il n'y a aucune raison de limiter la dialectique musicale à cette dialectique classique, pas plus qu'il n'y en a aujourd'hui dans les mathématiques à se limiter à la logique classique (logique bivalente avec tiers exclu).
Ma proposition serait alors de dégager une dialectique musicale non classique qui, à l'inverse, aille des autres au même, une sorte de conquête du générique, du quelconque, de l'anonyme [4]. L'altérité y serait un point de départ, une évidence première en sorte que l'étonnant et le précieux s'attachent à l'universalisation du même et non plus à la diversification des particularités.
Au lieu de partir de l'énonciation d'une identité pour ensuite générer de l'altérité [5], il s'agirait ici de dégager un trait commun au sein d'une diversité donnée dès le départ, de rapprocher ce qui est lointain et sans rapports apparents, pour *reconnaître* le travail souterrain et pour ainsi dire incognito d'une même entité au sein de la diversité de départ. Bien sûr, ce type de dialectique est intéressant s'il n'est pas la pure et simple rétrogradation des variations traditionnelles, s'il ne conduit donc pas à présenter une entité conclusive de même nature que celle présentée par les altérations [6]. Cette dialectique ne saurait être une *altération* rétrogradée, inversant les déductions en induction. je l'appellerai provisoirement *dialectique du même*, ou *dialectique de la reconnaissance* (par opposition à la dialectique de l'altération).
Il faudrait illustrer cette dialectique non classique en se référant à Kierkegaard, tout particulièrement à trois de ses opérations : la *reprise*, la *reconnaissance* et la *réduplication*. Je laisse ici ce point de côté [7].

Trois dimensions

Au total, on a donc trois dimensions de la dialectique musicale

1. une dialectique objective : celle du son tel que la musique le configure et se l'approprie ;
2. une dialectique discursive, subjectivante ;
3. une dialectique stratégique, subjectivée (c'est-à-dire portant sur le procès subjectif à l'œuvre, une fois la subjectivation constituée).

Dialectique négative ?

Mon hypothèse spontanée serait que la *Dialectique négative* d'Adorno porte essentiellement sur la troisième dimension, celle du procès subjectif à l'œuvre. Plus exactement, les propositions adorniennes aimantent les trois dimensions en fonction de la troisième, celle qui ultimement importe : pour Adorno, « le stade de la composition […] décide toujours de celui de la musique » (*Philosophie de la nouvelle musi-*

[1] Voir *Le style classique* de Charles Rosen…
[2] Voir par exemple les travaux de Célestin Deliège…
[3] le faisant par exemple pivoter pour en varier l'angle d'éclairage.
[4] peut-être de l'être *sans qualités* d'un Robert Musil.
[5] Dans le cas de Beethoven, en générant d'autres objets, dans celui de Schubert en faisant apparaître d'autres facettes ou profils du même objet
[6] Il ne s'agit donc pas ici de procéder comme le fait Liszt dans sa Fantaisie *Ad nos*... ou Franck dans son premier choral pour orgue en ne livrant qu'à la fin le thème princeps formant la clef rétrospective de l'œuvre.
[7] Pour plus de précisions, voir ma présentation d'*Erkennung* et mon article « Qu'espérer des logiques musicales ? »

que, 7).

Adorno éclaire ainsi

- ce qui de la dialectique sonore propre à la musique est « non positif » (le nom de « trace » peut, en effet, être conçu comme nommant adéquatement une négativité déterminée) — « négatif » serait ici ce qui s'oppose à un « positif » entendu comme positivisme acoustique du son, comme substance par exemple — ;
- ce qui de la dialectique discursive propre à la musique relève d'une dialectique « non résolutive » (différenciation, négation contrainte et tiers obligé), principes qui correspondent peu ou prou au refus adornien de l'immédiat et à l'obligation de la médiation — « négatif » serait ici ce qui s'oppose à un « positif » entendu comme immédiateté — ;
- ce qui de la dialectique stratégique doit, selon lui, récuser les formes spécifiquement musicales de synthèses positives et laisser ouverte la « forme » de l'œuvre — « négatif » serait ici ce qui s'oppose à un « positif » entendu comme résolution synthétique — ; ce point touche à deux questions musicalement décisives
  1. celle du moment de la fin dans une œuvre (comment l'œuvre se finit sans exactement s'achever, se conclut sans se clore, s'interrompt être intérieurement saturée) ;
  2. celle du rapport de l'*inspect* à l'*intension*.

VII. QUESTIONS INTRAPHILOSOPHIQUES

• Différence entre modèles adorniens (*Dialectique négative* 47) et conditions chez Alain Badiou
• Différence entre constellations adorniennes des moments (*Dialectique négative* 132) et configuration des œuvres chez Alain Badiou.
• Rapport dialectique au mythe (*Dialectique négative* 75, 147) Cf. le philosophème conduit-il, quand il prétend résoudre « philosophiquement » des questions musicales, à la mythologie ?
• Doctrine de ce qui arrive, se passe (cf. « l'évènement authentique » *Dialectique négative* 162). Il y en a une doctrine négative (catastrophe quand il ne se passe rien : *Dialectique négative* 49) mais y en a-t-il une doctrine positive chez Adorno ?

La notion de « contenu »

Ces contenus « ne coïncident nullement avec une intention philosophique » (*Moments musicaux*, 170)

Wahrheitsgehalt

Rappel : cela vient de Benjamin

- Teneur de vérité (Lacoue-Labarthe…)
- Contenu de vérité (Marc Jimenez)
- Vérité objective [!] (Leleu : *Quasi una fantasia*, IX)

Négativité

Cela s'oppose à plusieurs termes, non à un seul « positivité » :

- à la positivité (du positivisme)
- à l'affirmativité
- à l'identité
- à l'immédiateté

Comment distinguer philosophiquement là-dedans, d'autant qu'Adorno plaide ouvertement pour l'équivoque…

Objet/sujet pour lui ?

Qu'est-ce que son « sujet » ? À quel titre serait-il indissociable de l'objet ?

Esthétique ?

Qu'est-ce exactement que l'esthétique pour lui si elle n'est pas l'esthétique académique, l'inesthétique ou l'intellectualité musicale ?
En quoi *son* esthétique n'est pas tout simplement *mon* intellectualité musicale ?
Hypothèse : il soutiendrait qu'il y a un rapport *constituant* entre philosophie et musique, rapport qui serait *son* esthétique, quand je soutiens qu'il y a un rapport *constitué* entre intellectualité musicale et philosophie.
À ce titre, l'esthétique nommerait pour lui non pas une « discipline » comme dans la vision académique de la chose, non pas un champ propre, « autonome » mais nommerait le rapport comme tel de la musique et de la philosophie, le « et » possible…
Là où le philosophe pose un rapport *de conditionnement* de la philosophie à l'art, là où le musicien pensif pose un rapport de contemporanéisation-méthodologisation-catégorisation de l'intellectualité musicale à la philosophie, Adorno, lui, nomme « esthétique » ce rapport, ce qui, bon gré mal gré, est une manière de le symétriser (voir la métaphore des sœurs).
Autre manière de symétriser ce rapport : philosophie et musique se rencontrent au même point du « contenu de vérité » des œuvres, car la musique (le musicien pensif !) a besoin de la philosophie pour épingler ce contenu de vérité et la philosophie a besoin de la musique (l'œuvre !) pour identifier ce contenu de vérité.
Contre cette symétrisation, je soutiendrai plutôt que la philosophie touche à la musique en un autre point que celui où la musique touche à la philosophie. Cf. d'ailleurs mes zigzags, et l'oubli par une intellectualité musicale conditionnée par une philosophie donnée de ce qui musicalement a pu précédemment conditionner cette même philosophie.

———

F. NICOLAS : CE QUE LA MUSIQUE DE BEETHOVEN, TELLE QUE PHILOSOPHIQUEMENT INTERPRÉTÉE PAR ADORNO, NOUS APPREND DU *NÉGATIF* À L'ŒUVRE DANS LA « DIALECTIQUE NÉGATIVE »

(4 décembre 2004)

« [*La connaissance dialectique du non-identique] veut dire ce que quelque chose est, alors que le penser de l'identité dit ce sous quoi quelque chose tombe* ». (Dialectique négative)

« *Le théâtre de Beckett exige d'être interprété […]. Cela pourrait presque être le critère d'une philosophie à venir : se montrer à hauteur de cette tâche.* » (Notes sur la littérature)

Résumé

Notre question de départ sera celle-ci : l'interprétation *philosophique* de la musique de Beethoven à laquelle se livre Adorno tout au long de sa vie, sans jamais aboutir au livre qu'il avait projeté d'écrire dès 1938, peut-elle nous apprendre sur sa conception du *négatif* et par là nous éclairer sur la singularité de sa *dialectique négative* ?

On examinera pour cela les différents fragments disponibles sur ce point : dans *Quasi una fantasia*, dans son *Mahler* et surtout dans ses notes de travail, destinées à son propre usage et publiées après sa mort (*Beethoven, la philosophie de la musique*).

On examinera d'abord
1) comment Adorno est passé d'un premier rapprochement *Beethoven-Kant* (qui lui valut en 1926 cette adresse de Berg : « *Un jour, vous aurez à choisir entre Kant et Beethoven* ») à un second *Beethoven-Hegel* ;
2) comment, à l'intérieur de ce second rapprochement Beethoven-Hegel, Adorno est passé d'une simple analogie (Beethoven/musique ≡ Hegel/philosophie) à une connexion plus essentielle (« *La musique de Beethoven est philosophie hégélienne ; mais en même temps elle est plus vraie que cette philosophie* », 1939) qui lui valut cette objection d'Horkheimer : « *la philosophie n'est pas supposée être une symphonie* ».

On écoutera ensuite Beethoven écouté par Adorno pour y entendre ce qu'Adorno appelle :
- un refus de la décision au profit d'une « *ratification après-coup* » ;
- une neutralisation du détail (« *l'insignifiance du particulier* ») au profit d'une dynamique globale du système tonal ;
- un évitement des éléments de transition en sorte que la médiation entre les thèmes soit directement assurée par le système tonal ;
- des obstructions, interruptions, discontinuités faisant « négation » de la logique déductive beethovénienne ;
- des réexpositions problématiques (la dynamique du développement débouchant sur le statisme d'un « *retour à l'identique* ») ;
etc., autant de moments qu'il interprète *philosophiquement* au regard du travail dialectique (au choix assumé-soutenu/évité-détourné…) d'une négation.

Évitant alors de nous demander de quel Beethoven il s'agit exactement là, on suggérera que tout ceci nous apprend avant tout sur la philosophie d'Adorno, ce qui constitue notre cible propre.
On soutiendra à partir de là qu'il faut entendre la dialectique chez Adorno comme un travail moins du *négatif* (il n'y a pas de négatif en soi chez Adorno) que de la *négation* : comme une opération de scission, envers de l'opération d'identification faisant choir du non-identique (non pas une « chose » différente en soi mais une part mobile soustraite à la chose en proie à l'identification). La négation adornienne nous apparaîtra ainsi comme une division incessante, une scission sans point d'arrêt, et non pas comme la négation frontale d'une positivité.
Ceci suggérera que la dialectique adornienne s'écarte tant de la dialectique kierkegardienne, objet de sa première thèse (en ce qu'elle récuse un point d'alternative « *ou*

bien… ou bien… » où une décision serait requise – on y reconnaîtra au passage l'incapacité légendaire de Theodor A. à trancher politiquement) que de la dialectique hégélienne (en ce qu'elle récuse l'existence d'une négation de la négation : pour Adorno, il n'y aurait pas de second degré… de la négation).

Ceci nous conduira à formuler quelques hypothèses sur d'éventuels enjeux philosophiques de cet examen.

———————

RAPPELS

Pourquoi Adorno ?

Sa pensée est centrée sur la philosophie, et sa philosophie est centrée sur la *Dialectique négative*.
Ce qu'il dit de la musique relève essentiellement d'un propos de philosophe et non d'une intellectualité musicale, interne à la musique.
Il s'agit donc de repartir de sa *Dialectique négative* pour évaluer ce qu'il nous dit.

Son rapport de philosophe à la musique ne relève pas de la voie définitionnelle.
Certes, on trouve bien sous sa plume une telle définition philosophique de la musique mais elle est d'ordre privée — dans le cadre de ses carnets de note sur Beethoven — sans qu'à ma connaissance il en fasse un usage publiable :

- *Cette discussion devrait se terminer en une définition comme celle-ci : la musique est la logique de la synthèse sans jugement. (Beethoven, p. 11)*

Son rapport à la musique relève plutôt de la saisie philosophique d'une nouveauté musicale :

- *Une philosophie de la musique aujourd'hui ne peut être qu'une philosophie de la musique nouvelle. (Philosophie de la nouvelle musique, 20)*
-

Ceci posé, sa manière de saisir philosophiquement la « teneur de vérité » de cette « nouvelle musique » relève prioritairement de *l'essai* car cette forme lui semble s'accorder à une *Dialectique négative* (voir intervention précédente).

Pourquoi s'intéresser particulièrement à Adorno quand on est musicien pensif ?
1. Parce que l'intellectualité musicale, pour des raisons qui lui sont immanentes (voir mon cours de cette année) se rapporte toujours à la philosophie de son temps (de ce qu'elle estime être *son* temps). L'intellectualité musicale tient qu'elle doit se tenir à hauteur de la pensée de son temps, comme Adorno estime que la philosophie doit « se montrer à hauteur » de la pensée d'un Beckett.

- *Le théâtre de Beckett exige d'être interprété […]. Cela pourrait presque être le critère d'une philosophie à venir : se montrer à hauteur de cette tâche. (Notes sur la littérature, 204)*

2. Parce que la philosophie du XX° siècle n'a pas livré beaucoup de nouvelles réflexions sur la musique : voir
— Husserl/Heidegger
— Lautman – Cavaillès/le positivisme logique
— Bergson/Deleuze
— Sartre – Claude Lévi-Strauss – Lacan – Foucault – Derrida…
Adorno émerge donc nettement du XX° sur le plan des rapports de la philosophie à la musique.
3 Parce que sa philosophie débouche sur une prescription en matière de musique : la « musique informelle ».
De quel type est cette prescription : philosophique ou musicale ? Philosophique à mon sens.
Le destin de ce type de prescription philosophique est sévère : c'est Rousseau et son *Devin du village* ; c'est Nietzsche prônant Bizet…
Dans le cas d'Adorno, il faut certainement aller y regarder de plus près mais pour cela, il faut au préalable avoir clarifié ce qu'il en est de sa proposition philosophique, de son noyau (la *Dialectique négative*) et de sa connexion à la musique.

« Constellation de moments »

La fois dernière, j'ai fait une présentation générale de la problématique d'Adorno selon la forme d'une « constellation de moments » (cf. texte sur le web). J'avais simplement laissé en blanc les questions intra-philosophiques.

Je voudrais prolonger aujourd'hui cette présentation en examinant une question qui m'a été suggérée par une récente discussion sur les rapports de Hegel à la musique (voir le récent Samedi d'Entretemps consacré au livre d'Alain Patrick Olivier).
L'échange partait du silence assourdissant de Hegel sur Beethoven, « assourdissant » car il semblait que Beethoven pouvait être tenu pour le frère musical du philosophe. Or Adorno est précisément celui qui, en philosophie, a le plus ouvertement soutenu cette interprétation. En premier abord cette interprétation se présente comme une simple analogie :

Beethoven/musique ≡ Hegel/philosophie

D'où notre discussion à l'Ircam, mettant à l'épreuve du texte musical l'hypothèse de cette analogie, donc l'hypothèse d'une analyse possible d'une sonate de Beethoven selon les principes de la dialectique hégélienne.
Partie de la question posée par Gilles Dulong : « Où, dans une telle sonate, se trouve alors *la mémoire du négatif* ? », la discussion a débouché sur cette autre question : « Mais qu'est-ce exactement que le négatif en musique ? À quel titre nommer *négatif* tel ou tel phénomène musical ? ». Ne peut-on alors par ce biais rentrer quelque peu dans la dialectique adornienne ? En examinant ce qu'Adorno nomme *négatif* dans le travail musical de Beethoven, ne peut-on éclairer sa conception propre du négatif et par là pénétrer en quelque sorte musicalement dans sa *Dialectique négative* ?
D'où le titre aujourd'hui de mon intervention : *Ce que la musique de Beethoven, telle que philosophiquement interprétée par Adorno, nous apprend du négatif à l'œuvre dans la « dialectique négative »*

*

Repartons donc de ce qu'Adorno nous dit de Beethoven quant au négatif, qu'il s'agisse comme on va le voir du « travail du négatif » dans sa musique ou, au contraire, d'un certain type de travail du « positif » qu'Adorno va alors discuter et critiquer.
Il ne s'agit donc pas d'examiner systématiquement tout ce qu'Adorno dit de Beethoven mais seulement de traverser ce qu'il en dit sous l'angle de la question du négatif.

LE RAPPORT D'ADORNO À BEETHOVEN

Le travail de toute une vie

Adorno a travaillé toute sa vie sur Beethoven : Beethoven a été son grand référent (j'ai, pour ma part, le même type de rapport à Jean-Sébastien Bach…).
D'où des carnets remplis de notes, une sorte de journal de bord de ses expériences musicales avec Beethoven.
À partir de 1937, Adorno va projeter d'écrire sur ce sujet un livre qui ne verra en fait jamais le jour mais auquel Adorno ne cessera de travailler, en accumulant des notes qu'il s'adresse en quelque sorte à lui-même.
Aujourd'hui ce travail est rassemblé en un volume (traduction en anglais en 1998). On trouve également des mentions importantes de cette réflexion sur Beethoven dans ses autres ouvrages : essentiellement *Quasi una fantasia*, et son *Mahler*, mais également des bribes dans sa *Philosophie de la nouvelle musique*, dans ses essais sur Hegel et dans sa *Théorie esthétique*. Par contre, on ne trouve rien de bien consistant dans sa *Dialectique négative*…

Beethoven et Kant

Adorno a d'abord corrélé Beethoven à Kant.
Voir ici des fragments datés de 1928 et 1930, publiés dans *Quasi una fantasia*.
L'importance de ce lien est sans doute ce qui explique que lorsqu'Alban Berg voudra suggérer à son jeune élève en composition qu'il lui faudra bien un jour choisir entre la composition et le travail philosophique, il le formulera ainsi dans une lettre de 1926 :

- *Un jour, vous aurez à choisir entre Kant et Beethoven. (Correspondance, 77)*

La principale justification que j'ai pu trouver de ce rapprochement, inattendu pour nous, entre Beethoven et Kant est assez superficielle (mais je ne suis pas un adornien érudit, et il en existe sans doute des justifications plus détaillées) ; on la trouve dans *Quasi una fantasia* (elle est datée de 1930) :

- *La rencontre de Beethoven et de Kant se fait bien chez Schiller. […] Beethoven a mis en musique dans l'« Ode à la joie », par un accent, le postulat kantien de la Raison Pratique. Dans le vers* „Muss ein lieber Vater wohnen «*, il souligne le „*Muss *«. (26)*

Noter que la rencontre se fait non sur la structure musicale beethovénienne mais sur la mise en musique du texte de Schiller… Correspondance faible donc. Celle avec Hegel sera autrement argumentée plus

tard. Si Ludwig B. était peut-être kantien, *L. Beethoven*, lui, était plutôt hégélien…

Beethoven et Hegel

Ce n'est donc qu'un peu plus tard (quand exactement ? vers le milieu des années 30 semble-t-il…) qu'Adorno va corréler Beethoven à Hegel, et cette fois étroitement, et directement par la musique de Beethoven, non par l'intermédiaire d'un texte.
Cette connexion est si étroite qu'il ira jusqu'à s'écrire à lui-même :

- *« La musique de Beethoven est philosophie hégélienne ; mais en même temps elle est plus vraie que cette philosophie. » (Beethoven, 14)*

récusant ainsi explicitement qu'il puisse simplement s'agir, dans ce rapprochement, d'analogie :

- *La comparaison avec Hegel ne doit pas être seulement une analogie mais la chose elle-même. (*Beethoven, *11)*
- *Il faut contrer l'objection que tout ceci ne serait que simple analogie (*Beethoven, *12)*

Il faut bien voir que ce couplage dessert aussi Beethoven aux yeux d'Adorno.

Rapport à Beethoven

Coupler Beethoven et Hegel, c'est pour Adorno — qui n'est pas hégélien – une manière aussi de se déclarer comme non-beethovénien.

Critiques

Réexposition

Le point essentiel où Adorno va se déclarer non-beethovénien va toucher alors à la réexposition chez Beethoven et va prendre la forme d'une critique insistante de la réexposition beethovénienne.

Adorno problématise la réexposition

Il la dénomme comme constituant un « problème » :

- *La réexposition : le retour de soi-même, la réconciliation. Exactement comme ceci reste problématique chez Hegel, […] chez Beethoven, où l'élément dynamique est posé libre, la réexposition est aussi problématique. (*Beethoven, *12)*
- *Le problème de la réexposition (*Beethoven, *16)*
- *Il est profondément remarquable que, malgré tout, 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, *17)*
- *La réexposition était le problème majeur de la forme sonate. Elle frappait de nullité ce qui était le plus important depuis Beethoven, le dynamisme du développement, produisant un effet comparable à celui d'un film sur le spectateur qui reste assis après la fin et revoit une seconde fois le début. (*Mahler*, 141-142)*
- *Le moment de compulsion, pour des raisons harmoniques et tonales, à dire de manière répétée des choses qui, en tant que telles, ont besoin d'une seule fois. Critique de la réexposition. (*Beethoven, *53)*

Critique en règle

La critique de Beethoven se concentre sur la réexposition car, pour Adorno, c'est là que Beethoven récuse le plus clairement la négativité dialectique pour composer, selon lui, une positivité statique et quasi tautologique.
Pour donner une idée complète de la chose, voici ce qu'Adorno écrit dans son *Mahler* :

- *La symétrie statique des réexpositions menaçait déjà chez Beethoven de désavouer l'exigence dynamique. En ce sens, le danger d'une forme académique, qui va croissant après Beethoven, tient au contenu lui-même. Le pathos beethovénien, l'affirmation d'un sens au moment même de la décharge symphonique, présente un côté décoratif et illusoire. Les plus puissants des mouvements symphoniques de Beethoven célèbrent un « C'est cela » dans le simple retour de ce qui a déjà été, faisant passer pour l'Autre la simple identité retrouvée, dont ils affirment le sens. Le classicisme beethovénien glorifie ce qui est condamné à être ce qu'il est en soulignant son caractère irrésistible. (*Mahler*, 98-99)*
- *La réexposition était le problème majeur de la forme sonate. Elle frappait de nullité ce qui était le plus important depuis Beethoven, le dynamisme du développement, produisant un effet comparable à celui d'un film sur le spectateur qui reste assis après la fin et revoit une seconde fois le début. Beethoven avait résolu ce problème par un tour de force dont il avait fait une règle : au moment fécond du début de la réexposition, il présentait le résultat du dynamisme, du devenir, comme la confirmation et la justification du passé, de ce qui de toute façon avait été. Il partageait en cela la faute des grands systèmes idéalistes, celle du dialecticien Hegel, chez qui l'essence des négations, et du même coup celle du devenir lui-même, débouchait finalement sur une théodicée de l'être. […] La musique*

*manipule l'unité circulaire de la nature comme si ce qui revient, en vertu de son simple retour, était plus que ce qu'il est : le sens métaphysique même, l'« Idée ». Mais, à l'inverse, une musique sans réexposition a quelque chose d'insatisfaisant – et pas simplement d'un point de vue culinaire -, quelque chose de disproportionné et d'abrupt, comme s'il lui manquait quelque chose, comme si elle n'avait pas de fin. La question de savoir comment conclure, et non pas simplement s'arrêter, torture effectivement toute musique nouvelle après que les formules de cadence, qui ont elles-mêmes quelque chose d'une réexposition – la réexposition ne faisant, si l'on veut, que les reproduire en grand – aient cessé de remplir cette fonction. (*Mahler*, 141-142)*

Pour Adorno, la réexposition fait tourner la sonate en rond (c'est l'image du film, recommençant à son début). C'est là, bien sûr, une caricature d'une réexposition dont Adorno sait mieux que personne qu'elle n'est pas une pure et simple reprise (comme l'est la double barre de l'exposition) mais une résolution, une liquidation des tensions, marquée a minima par la reprise du second thème non plus à la dominante (comme dans l'exposition) mais à la tonalité principale.

Une résolution n'est pas une *reprise*, même si elle est bien un *retour*.

Ce qui incommode Adorno dans la réexposition (au passage on ne voit pas clairement ce qui pour lui distingue la réexposition beethovénienne des réexpositions mozartiennes ou haydiennes, pour autant d'ailleurs que chacune de celles-ci répondrait à un type distinct…), c'est bien la possibilité qu'un retour fasse justice de l'être (voir sa *théodicée*…) c'est-à-dire puisse y ajouter (« *comme si ce qui revient, en vertu de son simple retour, était plus que ce qu'il est* »). Et pourtant, s'il y a devenir, c'est quand même bien parce que l'être des choses se modifie. Et s'il y a création, c'est quand même bien parce qu'on peut ajouter à ce qu'il y a…

Une difficulté

Adorno bute ce faisant ici sur une difficulté musicale : si l'on arrêtait la forme-sonate juste avant la réexposition (autant dire juste après la fin de la cadence dans le cas des concertos), le processus compositionnel serait-il pour autant plus satisfaisant, et la dynamique générale plus assurée ? Non, bien sûr. Adorno traduit cela en la question technique de la cadence. Comment finir si l'on ne sait plus cadencer, c'est-à-dire retomber sur ses pieds ? Mais pourquoi ne le pourrait-on plus même si l'on ne dispose plus pour ce faire des opérations codifiées du système tonal ?

On sent bien ici, me semble-t-il, que la critique adornienne de Beethoven ne prend pas racine dans cette réexposition mais vient de plus loin et ne fait ici que trouver l'occasion de se cristalliser.

Et d'ailleurs, serait-il concevable, comme l'exemple absurde d'une sonate s'arrêtant à la fin de son développement sans réexposition en atteste à l'évidence, serait-il concevable que la nécessité de la réexposition ne tienne pas intrinsèquement à tout ce qui s'est passé avant, à la nature même en un sens de l'exposition si bien que critiquer la réexposition comme statisme opposé au dynamisme qui l'a précédée n'a guère de sens musical, ce qu'Adorno sait parfaitement, bien sûr, et c'est pour cela que sa critique de la « positivité » beethovénienne ne se limite pas à ce point, comme on va le voir :

- *La symétrie statique des réexpositions menaçait déjà chez Beethoven de désavouer l'exigence dynamique. En ce sens, le danger d'une forme académique, qui va croissant après Beethoven, tient au contenu lui-même. (*Mahler*, 98-99)*

Le danger tient donc au contenu même du dynamisme beethovénien, non simplement à sa chute. Voyons comment pour Adorno.

Autres critiques

La critique d'Adorno porte également sur d'autres aspects du discours beethovénien :

Déduction

Il critique d'abord la conception beethovénienne d'un développement conçu comme déduction identifiante :

- *La puissante logique déductive de Beethoven avait constitué la musique en identité absolue, en jugement analytique. La philosophie qu'elle imitait en cela, parvenue à son sommet hégélien, a senti l'inconvénient d'une telle conception. (*Mahler*, 28-29)*

La déduction serait identification absolue, qu'Adorno assimile alors à une modalité analytique du jugement. Mais il souligne ailleurs (voir par exemple sa *définition* rapportée plus haut) que la musique échappe au jugement synthétique. Serait-ce alors que pour lui la musique aurait rapport au jugement sous la seule forme analytique ? La condamnation, dans ce cas, ne serait plus qu'affaire de procédure…

Neutralisation du détail

Ensuite une neutralisation du détail, et par là du concret, au profit d'une dynamique globale du système tonal :

- *La négation du détail individuel chez Beethoven, l'insignifiance du particulier ont leurs raisons objectives dans la nature du matériau : ce qui est insignifiant en soi, et non pas en résultat du mouve-*

*ment immanent de la forme musicale. (*Beethoven, *22)*

Là aussi Adorno associe cette neutralité du détail – plus exactement sa neutralisation – à un trait plus général qui le surdétermine : la dynamique de la forme et du système tonal.

Noter : Adorno nomme « détail particulier » ce qui est nié et rendu « insignifiant ». Mais on n'a guère chez lui de dialectique du particulier et du singulier – j'y reviendrai : l'absence de cette distinction me semble avoir une grande portée -.

Médiation seulement par le tout

Il critique son peu d'attrait pour la médiation, sa préférence pour l'immédiat, sans recours à des éléments de transition par délégation au tout (c'est-à-dire au système tonal) des fonctions médiatrices :

- *Chez Beethoven, il n'y a pas de médiation entre les thèmes, mais, comme chez Hegel, le tout, comme pur devenir, est lui-même la médiation concrète. (NB. : chez Beethoven il n'y a réellement pas d'éléments de transition, et la richesse inventive spécifique du jeune Beethoven a pour visée essentielle de dissoudre l'existence topologique des thèmes individuels. Il y en a tant qu'aucun ne peut se rendre autonome. Ex. dans l'opus 7). (*Beethoven, *24)*

Laissons ici de côté la question de l'exactitude du jugement adornien sur Beethoven. Le trait significatif est surtout la dévalorisation philosophique de l'immédiat à laquelle il procède, ce qui nous renverra tout à l'heure à la question-Kierkegaard.

Atouts

À rebours, Adorno reconnaît en Beethoven la vertu de la négation à quelques traits singuliers :

Un refus de la décision

D'abord un refus de la décision au profit d'une « *ratification dans l'après-coup* » :

- *La catégorie dramatique de la* décision *évitée […] le plus souvent par Beethoven lui-même, qui préfère ratifier après coup un évènement déjà accompli que de laisser sa musique se décider elle-même —... (*Mahler*, 187)*

La décision est ici attachée au non-médiatisé et, à l'inverse, la médiation est thématisée comme ce qui dispense de la décision et lui substitue la validation après-coup.

Notre époque, en effet, n'est-elle pas celle des médiations interminables – médiations sociales, institutionnelles, juridiques, psychologiques… — qui tentent de forclore toute possibilité véritable de décision, qui s'efforcent à tout prix d'émousser le tranchant des choix, qui s'évertuent gommer tout point où le sujet se trouve constitué précisément par le fait qu'il y doit trancher, seul, avec courage, et la certitude de n'avoir ensuite pas trop de toute sa vie pour assumer la responsabilité de cet acte instituant ? Autant vous dire qu'en cet endroit, je ne suis guère adornien…

Une certaine discontinuité

Le parti pris d'une certaine discontinuité via des obstructions, interruptions, discontinuités faisant « négation » de la logique déductive beethovénienne :

- Beethoven*. En relation avec lui, le concept de* négation *comme ce qui conduit un processus vers l'avant peut être très précisément saisi. Il entraîne une cassure des lignes mélodiques avant qu'elles n'aient évolué en quelque chose de complet et d'arrondi, en sorte de les pousser dans la figure suivante. Cf. dans les III° et VIII° symphonies… (*Beethoven, *18)*
- Musique et logique dialectique*. Une forme – la forme ? – de la négation en musique est* l'obstruction*, où la progression est contrée. Cf. dans la III° symphonie. [En note, d'Adorno lui-même :] Une autre forme de négation est l'interruption. Discontinuité = dialectique. (*Beethoven, *19)*

On découvre ici une diversité de négations puisqu'Adorno y ajoute ici les obstructions, interruptions et discontinuités.

Ce premier inventaire rapidement fait, mettre ensemble tous ces traits n'est pas chose aisée. Pour continuer de conformer ma méthode à mon sujet – Adorno -, j'avancerai en composant une nouvelle « constellation de moments ».

« MOMENTS »

Premier moment philosophique

Différentes dialectiques

Une première manière de procéder serait de comparer le portrait de la *Dialectique négative* qu'Adorno dresse ainsi via Beethoven à d'autres dialectiques philosophiques.

Adorno s'oppose d'une part à la dialectique chez Kierkegaard et à la dialectique chez Hegel sur les points suivants – je marche ici sur des œufs, vous le comprendrez bien, mais le courage du musicien pensif est aussi de ne pas déléguer au philosophe la charge de ce qu'il peut entreprendre lui-même.

Dialectique kierkegardienne

Adorno s'opposerait à la dialectique kierkegardienne par son discrédit porté à l'immédiat et, corollairement, aux points de décision où converge un « ou bien… ou bien… ».
Chez Adorno, on aurait toujours en même temps les deux termes de l'alternative, et trancher « pour » l'un « contre » l'autre serait précisément la faute dialectique par excellence puisque la médiation est ce qui dissout l'illusion du face à face, illusion qu'Adorno aime à nommer d'ailleurs *idéologie*. Ainsi là où Kierkegaard constitue les points de vérité du sujet aux endroits où il est requis de se prononcer, sans le secours d'une médiation possible, sur un « oui ou non », pour Adorno la dialectique est précisément le nom de ce qui déqualifie un tel endroit comme fausse représentation.
Il me semble patent que Theodor A. a mis ici sa conception philosophique en accord avec sa manière de vivre, porteuse d'une singulière indécision aux moments de plus grande tension – et l'histoire qu'il a traversée n'en a pas manqué -. Ne voulant pas m'amuser à rabattre la taille du personnage, je vous renverrai simplement à la récente biographie parue sur lui…

Dialectique hégélienne

Adorno s'oppose également à la dialectique hégélienne en ceci qu'il discrédite toute « synthèse » et ce au nom même de ce qu'il appelle lui « négatif », qui pour lui ne saurait être vu comme une nouvelle chose, apte alors à être scindée à son tour et finalement relevée en une troisième par négation de la négation.
Ici Adorno récuse ce qu'on pourrait appeler une négation au carré : *négation*^{2} ou *négation de la négation*. Il n'y a pas, pour Adorno, d'au-delà de la négation.

Au total, on dirait donc qu'il y a deux caractéristiques négatives (privatives) de la *Dialectique négative* :
1) Elle récuse toute immédiateté et corollairement tout réquisit en termes de décision ;
2) Elle dénie tout second degré de la négation : toute négation de la négation.

Dialectique ?

Tout ceci nous renvoie à la question philosophique du négatif chez Adorno, qui reste la cible de notre périple.
Avançons pour cela quelques points de méthode.

Remonter du négatif à la négation

Il faut remonter, je crois, du négatif à la négation.
Dans le vocabulaire d'Adorno, cela se dira : il ne faut pas réifier le négatif. La question de la négation pour Adorno n'est pas tant celle de l'existence de « choses » négatives mais celle de l'opération *négation*, de sa puissance propre. Ceci se lit, je crois, assez clairement dans le partage de l'identique et du non-identique.

Le non-identique ?

Ce partage, me semble-t-il, renvoie à un seul et même processus : *l'identification* comme processus dialectique c'est-à-dire partageant précisément l'identique du non-identique. En ce sens, le non-identique serait ce qui de la chose échappe au processus d'identification, et l'identique ce qui d'elle « tombe » sous ce processus :

- *[La connaissance dialectique du non-identique] veut dire ce que quelque chose est, alors que le penser de l'identité dit ce sous quoi quelque chose tombe, de quoi il constitue un exemplaire ou un représentant, donc ce qu'il n'est pas en lui-même. (*Dialectique négative*, 184)*

Le processus d'identification est donc processus de scission, opération de division de la chose qu'il entreprend de saisir. À ce titre, le non-identique est moins le différent de la chose, l'autre de la chose, moins encore une chose différente, une chose autre, que dans la chose même sa part soustraite à l'identité, un reste dont on peut certes dire qu'il est différent de l'autre part sauf qu'à le dire ainsi, on fige (on réifie) le processus en question (l'identification) en le figeant dans un résultat temporaire puisque ce processus ne cesse pas.
Ou encore : la différence identique/non-identique est relative à un état donné du processus et n'est pas une caractéristique en soi de la part non-identique.
On voit alors que dans ce cas, le « non » entrant dans la composition du « non-identique » est une *soustraction*, une *privation*, une *défection* plutôt qu'une *confrontation*, une *opposition*, une *contrariété* frontale.

La négation

Mon hypothèse est que la négation d'Adorno est essentiellement de ce type : elle est une opération qui scinde les choses de manière mobile, entre une part éclairée et une part d'ombre, sachant que pour Adorno la part qui supporte la lumière serait plutôt le non-identique puisque c'est le non-identique qui supporte au plus loin la particularité de la chose, sa concrétude. Très exactement pour Adorno la lumière de l'identification est une lumière noire et l'éclairage maintenu de la chose en sa spécificité tient alors à cette part *non-identique* qui échappe à cette lumière noire.

Moment musical

Faisons maintenant un tour de piste plus musical pour tenter de récollecter ce que Beethoven nous apprend de la négation chez Adorno.

Rappels sur la dialectique en musique

Cf. la fois précédente. Je rappelle.

Trois dimensions

Je propose de distinguer trois dimensions de la dialectique musicale

4. une dialectique objective : celle du son tel que la musique le configure et se l'approprie ;
5. une dialectique discursive, subjectivante ;
6. une dialectique stratégique, subjectivée (c'est-à-dire portant sur le procès subjectif à l'œuvre, une fois la subjectivation constituée).

Dialectique négative ?

Mon hypothèse spontanée est que la *Dialectique négative* d'Adorno porte essentiellement sur la troisième dimension, celle du procès subjectif à l'œuvre. Plus exactement, les propositions adorniennes aimantent les trois dimensions en fonction de la troisième, celle qui ultimement importe.
Adorno éclaire ainsi

- ce qui de la dialectique sonore propre à la musique est « non positif » (le nom de « trace » peut, en effet, être conçu comme nommant adéquatement une *négativité déterminée*) — « négatif » serait ici ce qui s'oppose à un « positif » entendu comme *positivisme* acoustique du son, comme substance par exemple — ;
- ce qui de la dialectique discursive propre à la musique refuse l'immédiat et s'oblige à la médiation — « négatif » serait ici ce qui s'oppose à un « positif » entendu comme *immédiateté* — ;
- ce qui de la dialectique stratégique doit, selon lui, récuser les formes spécifiquement musicales de synthèses positives et laisser ouverte la « forme » de l'œuvre — « négatif » serait ici ce qui s'oppose à un « positif » entendu comme *résolution synthétique* — ; comme on l'a vu, ce point touche à une question musicalement décisive : celle du moment de la fin dans une œuvre (comment l'œuvre se finit sans exactement s'achever, se conclut sans se clore, s'interrompt sans nécessairement terminer).

On pourrait dire alors que la tonalité comme dialectique – « *Une interprétation de la tonalité n'est possible qu'à travers une dialectique.* » (*Beethoven,* 52) — relève de la dialectique n°2, la dialectique discursive dont j'avais esquissé quelques opérations la fois précédente (*différenciation*, *négation contrainte*, *tiers obligé*).
Ces opérations consonent avec ce que j'avais appelé *fonction thématique* dans une étude plus ancienne et qui semble s'accorder à ce qu'écrit ici Adorno :

- *Le thème est (selon le vrai modèle dialectique) double : il n'est pas indépendant, en ceci qu'il est une fonction du tout, et il est indépendant – c'est-à-dire mémorable, éclatant, etc. (*Beethoven, *16)*

L'objet musical *thème* est en effet identifiable par quelques traits particuliers que lui confère son placement tonal ; l'histoire ultérieure de ce thème sera alors lisible comme dialectique entre un parcours préfiguré par le système tonal (sa « carrière » tonale naturelle pourrait-on dire) et les accidents de parcours (propres à ce thème individuel) qui figurent une sorte de conscience de soi de ce thème tonal (cf. mon article sur le thème).

Par contre, la question adornienne de la médiation relèverait de la dialectique n°3 : elle s'attacherait directement à la stratégie à l'œuvre, autant dire non plus au jeu individuel interne au système tonal mais à la dynamique singulière de l'œuvre considérée.

C'est en ce point qu'il me paraît le plus difficile de suivre Adorno, pour autant il est vrai que j'ai bien compris au préalable son orientation philosophique. En quoi en effet le fait de faire jouer la négation – au sens d'une scission de l'identique et du non-identique, de l'ombre et de la lumière… — en quoi cela interdirait-il une récapitulation élargie du matériau ?
Le lieu n'est pas ici de discuter l'exactitude du Beethoven qu'Adorno convoque, mais il faut quand même

rappeler que Beethoven s'est de plus en plus efforcé que ses réexpositions ne soient précisément pas de pures et simples reprises mais gardent trace de l'histoire antérieure : la récapitulation n'est donc pas un effacement de ce qui l'a précédée, bien au contraire ; elle est son accomplissement et c'est précisément ainsi que l'écoute en tire profit.

En vérité, si je dis vraiment ce que je pense en ce point-ci, j'ai l'impression que cette question de la réexposition fait symptôme chez Adorno, symptôme d'une sorte de phobie contre le retour affirmatif.
Voir à ce titre cette curieuse assertion de 1960

- *Il y a longtemps que la loi de l'affirmation n'a plus fourni de critères pour la qualité de la musique. (*Quasi…, *281-282)*

ou ailleurs cette façon réitérée de déqualifier l'affirmatif en le traitant d'*idéologie*…
On aurait quand même envie de répondre à Adorno que la loi de la négation n'a pas non plus fourni, et depuis longtemps, les œuvres qu'il attendait d'elle, et qu'en particulier Theodor lui-même a fait ici défaut…

Ou encore : pourquoi n'accepter que la voie consistant à s'abîmer dans l'opération de scission et pourquoi récuser tout projet de surmonter la négation ?

« Philosopher la musique »

Il me semble qu'Adorno est pris ici au piège de sa manière particulière de nouer philosophie et musique, manière que j'appellerai celle d'un « philosopher la musique », en l'occurrence un philosopher Beethoven, qui est tout aussitôt un hégélianiser Beethoven.
Parce que, finalement, qu'Adorno récuse la négation de la négation, la négation^2, je veux bien, mais ce que fait Beethoven dans ses réexpositions, est-ce bien cela ? À quel titre lui reprocher d'y procéder quand il s'agit musicalement de tout autre chose : à ce compte ne pourrait-on tout autant lui reprocher de résoudre une dissonance puisque là aussi on constaterait le même jeu d'une négation de la dissonance, autant dire une nouvelle négation^2 ?

Philosophèmes…

Bref, il me semble tout simplement qu'Adorno s'égare ici et que son « philosopher la musique » le conduit à énoncer de purs et simples philosophèmes qui ne composent plus exactement de la philosophie. Il est vrai qu'une grande part des textes dont on discute ici est extraite de ses carnets personnels et ne constituait donc que des remarques provisoires, nullement destinées à être gravées dans le marbre.
Ceci dit, Adorno ne se perd-il pas ici par rapport à son projet philosophique véritable qui est de saisir la teneur de vérité de la musique nouvelle et de prendre au sérieux ce qu'elle est susceptible de conditionner en philosophie ?
Si l'on maintient l'hypothèse que ce conditionnement prend bien pour Adorno le nom de *Dialectique négative*, force est alors de constater qu'Adorno se livre à propos de Beethoven à un tout autre exercice. Beethoven est sans doute en fait trop loin d'Adorno pour qu'il ajuste entièrement ses réserves, mais il en est également trop proche – en raison de leur long compagnonnage – pour ne pas lui reprocher injustement ce que Theodor n'a sans doute jamais cessé de se reprocher à lui-même : de n'avoir pas composé la musique informelle qui seule eut été digne de la *Dialectique négative*…

Second moment philosophique

Diversité des négations

Si l'on récapitule les différents sens possibles de la négation, on découvre un vaste panorama. Il y aurait en premier inventaire cet éventail des possibles, en vrac :

- altération, différenciation…
- scission, division, partage…
- opposition, contrariété (forces *négatives*)…
- négation logique d'une affirmation…
- césure, coupure, interruption, obstruction, blocage…
- inversion, retournement, renversement, dual (sens photographique de *négatif*)…
- suppression, destruction…
- déconstruction, décomposition…
- privation, soustraction…
- …

On pourrait mieux classer tout cela, y mettre de l'ordre. Ce n'est pas ici mon but. Il s'agit de situer Adorno dans cet éventail des possibles philosophiques.

La négation adornienne comme privation

De tous ces sens, Adorno, me semble-t-il, privilégie le dernier : la privation. Son modèle, à ce titre, est la particule « a » qui détermine la musique « atonale » et « athématique » (si ce n'est « amétrique ») : on sait que le modèle adornien de la « musique informelle » est la musique « atonale » de Schoenberg (1909-1913), Adorno restant sceptique sur son débouché constructiviste (dodécaphonisme et plus encore sérialisme)…

Au passage, une remarque d'ordre philosophique.

Adorno semble toujours partir de l'identité, du même, d'une chose donnée dans sa concrétude, presque dans son évidence. Il semble ainsi éliminer la possibilité, tout aussi importante (et sans doute beaucoup plus en musique où il s'agit malgré tout ce créer) de partir de l'informe, du chaos (je ne dis pas du néant), de l'indifférent car uniformément identique pour y donner forme à une singularité. Auquel cas le même n'est plus le point de départ d'une altération mais à l'inverse la cible d'un processus d'altération qui ne peut plus alors être thématisé comme altération d'une unité première mais comme encerclement de ce qui n'est pas précisément pas présenté. Dans mon travail musical, j'appelle cela *variations-reconnaissance* pour les distinguer précisément à la fois des variations beethovéniennes et des variations schubertiennes… Il convient alors de distinguer ici le *semblable* (donnant lieu à altération) du *même* (encerclé par une altération convergente).

D'où, me semble-t-il, qu'il récuse alors la négation[2] car elle serait alors une privation[2] ce qui l'enfermerait dans le dilemme d'un néant (se priver même de la privation donc de tout) ou d'un ajout (se priver de se priver… en oubliant alors la privation… et en ajoutant…).

Privation* versus *soustraction

D'où ma question : à quel titre est-il légitime de nommer *négation* la privation ? Mon hypothèse va être que nommer négation la privation se fait au titre précisément d'une dialectisation de la privation, mais que cette dialectisation – opération adornienne par excellence – n'a rien d'obligatoire : on peut ne pas dialectiser la privation, et celle-ci sera alors conçue non plus comme une négation mais comme une soustraction.

Détaillons un peu ces hypothèses avant d'ouvrir la discussion.

La soustraction

La soustraction ne me semble pas une négation, et ne relèverait donc pas d'une dialectique. La soustraction (il va de soi que je me réfère ici à la philosophie d'Alain Badiou) relèverait en ce sens d'une affirmation. À quel titre une soustraction peut-elle être une affirmation ? Au titre d'affirmer une singularité par soustraction des particularités – où l'on retrouve, à mon sens, la nécessité de philosophiquement distinguer le particulier du singulier, le particulier se dialectisant au général quand le singulier se cheville à l'universel… -.

De l'affirmation musicale

Cette acception de la soustraction me semble mieux compatible avec le travail musical dans la mesure où celui-ci est presque toujours essentiellement affirmatif.

Je ne connais, pour ma part, que deux œuvres musicales qui échappent tragiquement à cette essence affirmative de la musique : d'une part la sonate pour piano de Barraqué qui s'enferme dans une psychose maniaco-dépressive, et le *Requiem pour un jeune poète* de Bernd-Aloïs Zimmermann qui se termine en véritable suicide de l'œuvre en son impuissance à égaler la musique aux bruits du monde tumultueux et révolté…

Remarquons que ces deux œuvres sont « contemporaines », sont du temps où, comme Le Monde se fait un plaisir de nous le rappeler l'œuvre d'art qui a été « élue » — je dis bien « élue », car il y a aussi pour cela des élections, et des bulletins de vote, et des urnes, et des assesseurs, et des bureaux… -, élue donc « à Londres par une communauté d'experts » comme l'œuvre la plus influente du XX° siècle est… l'urinoir de Duchamp. Comment mieux dire que le nihilisme se déploie dans l'art avec une vigueur qui ne rend rien à sa brutalité en politique : là où un Ernst Jünger déclare : "*Mieux vaut une fin effroyable qu'un effroi sans fin*", Duchamp applaudi par son cortège d'experts déclare : "*mieux vaut vouloir la mort de l'art que ne rien vouloir*".

Que le travail musical soit essentiellement affirmatif, j'en trouve une preuve par l'absurde dans une remarque d'Adorno soulignant qu'à son avis, les musiques de la tristesse l'emportent sur celles de la joie. Je pense tout le contraire, à mesure précisément du fait qu'une musique de la tristesse (mettons les musiques tonales en mineur, puisqu'il est d'usage d'indexer le majeur à la joie et le mineur à la tristesse [1]) est toujours ipso facto une musique *affirmant* la tristesse : faire musique de la tristesse, faire une musique triste, c'est à tout le moins un faire qui porte de lui-même la joie propre de ce faire…

De la « négation* de *la négation »…

Pour en revenir à Beethoven, ses réexpositions sont, au demeurant comme chez Haydn et Mozart, des résolutions, et nullement une négation[2] en tous les cas au sens adornien du terme c'est-à-dire une privation[2].

Finalement, la critique adornienne de la réexposition beethovénienne revient à la taxer d'un retour en arrière, en amont de la négation-privation-rature. Mais alors ce retour en arrière ne saurait être caractérisé

[1] J'indique, au demeurant, qu'on peut compléter l'indexation et rapporter le chromatisme au désir en sorte de trianguler la musique (un chromatisme et deux diatonismes inversés) comme Spinoza triangule les affects… Remarquons, au passage, que Rameau fut le premier à ajouter une pierre à ce dispositif en thématisant le mineur comme résonance inverse du majeur…

comme négation de la négation, car la négation va toujours « de l'avant » [1] si bien qu'à nommer « négation de la négation » ce qui serait un refus ultime de la négation du développement (notre réexposition présentée comme simple reprise), on jouerait d'un double sens du mot de *répétition* : une première fois comme *privation* (c'est la négation à laquelle procède le développement qui produit du non-identique par le processus même d'identification tonale) et une seconde fois comme *refus du devenir* (c'est la réexposition comme refus du développement).
Dit autrement, la négation[2] joue du double sens du génitif dans l'expression « négation du développement » : une première fois le génitif est *subjectif* (c'est la négation à laquelle procède le développement) et la seconde fois il est *objectif* (le développement est nié par la réexposition conçue comme simple reprise). On devine que ceci touche à l'ambiguïté même du génitif dans l'expression canonique « négation *de* la négation » : qui est ici acteur de la première négation, et qui l'est de la seconde ? Sont-ce « les mêmes » si tant est que cette expression de « même » ait ici un sens ?

Torsion…

Ne faut-il pas précisément concevoir toute « négation de la négation » comme une torsion à mesure précisément d'un déplacement de sens entre les deux occurrences du « même » terme ? Auquel cas, on pourrait, contre Adorno, soutenir qu'il en va bien dans la réexposition beethovénienne (comme, à dire vrai, dans toute réexposition classique), d'une « négation de la négation » puisque l'effet de torsion est directement lisible a minima dans une torsion du matériau thématique par le déplacement tonal (on a un effet de torsion semblable dès l'ouverture d'une fugue dans ce qu'on appelle les *mutations* de la réponse, mutations attachées au déplacement du sujet de la fugue sur la dominante et techniquement imposée par l'inégalité des intervalles I-V et V-I…).

La musique fait son miel de semblables torsions : par exemple Ralf Kirpatrick nous a rendus sensibles à la crux des sonates de Scarlatti qui sont précisément ces points où reprise thématique et inversion tonique/dominante se croisent en torsion…

Reste, à mon sens, que l'intérêt d'un tel *philosophème* – « négation de la négation » — n'est pour le musicien pas très grand, ce qui tend à stimuler chez lui cette anti-philosophie dont on avait déjà vu qu'elle était suscitée chez lui par les définitions philosophiques de la musique (on sait la violence avec laquelle Schoenberg rejetait les écrits d'Adorno : comment, à dire vrai, quand on est musicien ne pas le comprendre !).

Et la musique informelle ?

D'où cette directive : pour éprouver l'impact proprement musical de la *Dialectique négative* on gagnerait surtout à examiner la proposition adornienne de « musique informelle ». Il est vrai que celle-ci est restée à l'état d'ébauche, ce qui ne facilite pas son évaluation, ni philosophique, ni plus encore musicale. Mais il nous faut cependant tenter de le faire, en nous appuyant alors sur les rares problématiques de musicien pensif qui s'en réclament (Brian Ferneyhough essentiellement).

QUESTIONS INTRAPHILOSOPHIQUES

Terminons par les quelques questions intraphilosophiques que j'avais mises au programme de ma première intervention sans avoir eu le temps de les expliciter.
J'en formulerai cinq, que j'adresse en priorité aux philosophes…

1. La négativité chez Adorno

Je viens d'en parler longuement. Je ne prolonge pas.

2. Le sujet de la négation adornienne

Quel est exactement le sujet de cette négation adornienne ? L'hypothèse serait qu'il s'agit d'un sujet *constitué* par cette opération de négation et non pas la *constituant*. Quel est alors le sujet qui se constitue à « déterminer » cette négativité adornienne ? Quels en sont, si je puis dire, les propriétés ?
Et tout particulièrement ce point, pour moi très énigmatique : quel en est le corps ? De quel corps relève de sujet constitué par la négation adornienne ?
On sait l'importance en musique des corps : corps à corps, corps physiologique/instrumental, corps musicien/musical… Il me semble toujours, à lire Adorno, qu'il y a chez lui à l'œuvre un corps fantôme, un ange ou peut-être plus encore le fantasme d'un diablotin : la musique informelle serait non pas la musique du diable (laquelle n'existe pas) mais celle d'un petit diablotin venant dérégler, l'affirmation musicale, la détourner incessamment de tout cours esquissé, inscrivant non pas une diagonale mais un hachurage sauvage et narquois.
Finalement la prééminence — qui semble maintenue chez Adorno — de la dialectique objet/sujet semble

[1] Voir plus haut : « *le concept de négation […] conduit un processus vers l'avant* » (*Beethoven*, 18)

configurer un sujet en le rapportant à des objets (à « ses » objets ?) plutôt qu'en le rapportant à un corps…

3. Le « ce qui arrive », l'évènement…

Il s'agit ici d'interroger la doctrine adornienne du « ce qui arrive », du ce qui « se passe » ; ainsi Adorno parle de « l'évènement authentique » (*Dialectique négative* 16 : qu'entend-il par là ?
Il y a chez lui une doctrine négative du ce-qui-se-passe : par exemple cette catastrophe qui procède ce qu'il ne se passe rien, ce qu'il appelle « la sécurité sociale d'une connaissance à laquelle il ne doit rien arriver. » Et Adorno d'ajouter : « Et effectivement, à ce à quoi on ne peut rien objecter, il n'arrive rien. » (*Dialectique négative* 49). Mais y en a-t-il une doctrine positive ?

4. « Esthétique » ?

Question cruciale : qu'est-ce exactement que l'esthétique pour lui si elle n'est ni l'esthétique académique, ni l'inesthétique (de Badiou), ni l'intellectualité musicale ?
Mon hypothèse serait celle-ci : Adorno soutiendrait qu'il y a un rapport *constituant* entre philosophie et musique, rapport qui serait *son* esthétique. Ce rapport constituant s'opposerait alors point par point au rapport que je crois *constitué* entre intellectualité musicale et philosophie.
À ce titre, l'esthétique nommerait pour Adorno non pas une « discipline » comme dans la vision académique de la chose, non pas un champ propre « autonome » mais nommerait le rapport comme tel de la musique et de la philosophie, le « et » possible…
Ainsi là où Badiou pose un rapport *de conditionnement* de la philosophie à l'art, là où le musicien pensif pose un rapport de contemporanéisation-méthodologisation-catégorisation de l'intellectualité musicale à la philosophie (voir mon cours de cette année sur les rapports de l'intellectualité musicale à la philosophie), Adorno, lui, nomme « esthétique » ce rapport, ce qui, bon gré mal gré, est une manière de le symétriser (voir sa métaphore des sœurs).
Une autre manière de prendre mesure de la symétrie de ce rapport chez lui : pour Adorno, philosophie et musique se rencontrent au même point de la « teneur de vérité » des œuvres, car la musique (le musicien pensif !) a besoin de la philosophie pour épingler ce contenu de vérité et la philosophie a besoin de la musique (l'œuvre !) pour identifier cette teneur de vérité.
Contre cette symétrisation, je soutiendrai plutôt que la philosophie touche à la musique en un tout autre point que celui où la musique touche pour sa part à la philosophie. Cf. les zigzags décrits dans mon intervention précédente dans les rapports musique-philosophie. cf. aussi l'oubli par une intellectualité musicale conditionnée par une philosophie donnée de ce qui musicalement a pu précédemment conditionner cette même philosophie. (ex. l'intellectualité musicale de Rameau est conditionnée par la philosophie de Descartes au titre de la méthode cartésienne, nullement au titre de l'opération cartésienne ayant donné raison philosophique, un siècle plus tôt, à la primauté musicienne de la tierce sur la quarte).
On aurait donc ici la proposition originale d'une esthétique singulière : constituante et symétrisante…

5. La mythologie

Enfin, la question plus polémique : Adorno a constamment pris position contre la mythologisation, a toujours tenu à combattre la logique du mythe. Exemples :

- *La dialectique […] est opposition au mythe. (*Dialectique négative*, 75)*
- Sa critique de la « *mythologie de l'être* » heideggerienne (*Dialectique négative*, 147…)

Mais, en fait, ne s'agit-il pas chez lui d'une dynamique analogue à celle de la dénégation, où ce qui est dénié dans l'énoncé est précisément ce qui est véritablement à l'œuvre dans l'énonciation ?
J'ai esquissé par exemple comment il est possible de comprendre la proposition adornienne de la musique informelle comme tentative de réconcilier mytho-logiquement des dissensions de la musique nouvelle (sérialisme/musique électroacoustique). J'y reviendrai en détail la fois prochaine. Mais, plus globalement, son esthétique – telle que caractérisée plus haut – n'est-elle pas tout entière une tentative mythologique de réconcilier (de « sororiser ») musique et philosophie ? *Esthétique* nommerait ainsi chez Adorno une conciliation mytho-logique entre philosophie et musique.
Finalement, ne pourrait-on généraliser ce trait et tenir que tout le philosophème prétendant résoudre « philosophiquement » des questions musicales, conduit à une solution dont la véritable logique relèverait du mythe ?

———

ANNEXE : FLORILÈGE « ADORNO SUR BEETHOVEN »

« *Un jour, vous aurez à choisir entre Kant et Beethoven*. » Alban Berg à Adorno

« *La philosophie n'est pas supposée être une symphonie.* » Max Horkheimer à Adorno

Analogie

1. En un sens similaire à celui selon lequel il n'y a que la philosophie hégélienne, dans l'histoire de la musique occidentale, il y a seulement Beethoven. (*Beethoven,* 10)
2. La comparaison avec Hegel ne doit pas être seulement une analogie mais la chose elle-même. (*Beethoven,* 11)
3. Il faut contrer l'objection que tout ceci ne serait que simple analogie, puisque la musique manque du medium conceptuel qui forme la vraie essence de la philosophie. Je noterai simplement ici quelques points à utiliser contre cette objection. […] La musique de Beethoven est immanente de la même manière que l'est la philosophie. […] Ceci revient à dire que ses idées, comme celles de la musique, ne sont expliquées que par chaque autre. […] Le concept pré-philosophique correspond en philosophie à la formule musicale conventionnelle sur laquelle l'œuvre est faite. […] La différence entre musique et philosophie doit être définie de la même manière que leur identité. (*Beethoven,* 12)
4. La musique de Beethoven est philosophie hégélienne ; mais en même temps elle est plus vraie que cette philosophie. (*Beethoven,* 14)
5. La définition suivante de la nature de la philosophie tirée de la *Préface* à la *Phénoménologie de l'Esprit* ressemble à une description *directe* de la sonate de Beethoven. (*Beethoven,* 15)
6. La musique de type beethovénien, dans laquelle la réexposition, c'est-à-dire le rappel des structures thématiques exposées précédemment, veut être dans l'idéal le résultat du développement, c'est-à-dire de la dialectique, fournit sur ce point un *analogon* qui dépasse la simple analogie. (*Hegel*, 132)

Kant

1. La rencontre de Beethoven et de Kant se fait bien chez Schiller. […] Beethoven a mis en musique dans l'« Ode à la joie », par un accent, le postulat kantien de la Raison Pratique. Dans le vers *„Muss ein lieber Vater wohnen"*, il souligne le „*Muss*". (*Beethoven,* 26)
2. Philosophie et musique allemandes, depuis Kant et Beethoven, étaient systématiques. (*Mahler*, 99)
3. Il ne suffit pas, pour établir un lien entre la philosophie de Kant et la musique de Beethoven, d'invoquer le pathos, depuis longtemps déchu, de la personnalité créatrice. (*Quasi*…, 14)

Hegel

1. La puissante logique déductive de Beethoven avait constitué la musique en identité absolue, en jugement analytique. La philosophie qu'elle imitait en cela, parvenue à son sommet hégélien, a senti l'inconvénient d'une telle conception. Dans une note à la théorie du fondement, dans la seconde partie de la *Science de la Logique*, il est reproché aux fondements de la pensée scientifique — Kant n'est pas nommé — de « ne pas avancer », d'aboutir à des tautologies : comme le fondement, « par ce procédé, est réglé sur le phénomène et que ses déterminations reposent sur lui, celui-ci découle tout naturellement, bien sûr, de son fondement. Mais la connaissance n'a pas avancé pour autant ; elle se complaît dans une distinction formelle que ce procédé lui-même retourne et dépasse. » Le solide bon sens qui tire ses explications des faits, qui sont là de toute façon, et les fait ensuite passer pour des connaissances voit dénoncer sa sottise. (*Mahler*, 28-29)
2. La relation spéciale entre les systèmes de Beethoven et de Hegel (*Beethoven,* 13)
3. La vraie qualité hégélienne de Beethoven (*Beethoven,* 21)
4. Sur la *différence* d'avec Hegel : le mouvement dialectique en musique de rien vers quelque chose est possible seulement si et aussi longtemps que le rien est ignorant de son néant : c'est-à-dire aussi longtemps que les thèmes sans-qualité se satisfont d'être thèmes, sans que la mélodie du *Lied* ne leur donne mauvaise conscience. (*Beethoven,* 24)
5. L'espoir qui, chez Beethoven encore, animait la vie active et qui a permis au Hegel de la *Phénoménologie* de finir toute de même par attribuer au cours du monde l'avantage sur l'individualité qui, selon lui, ne deviendrait réelle qu'en son sein, cet espoir est perdu pour le sujet rejeté sur lui-même en en même temps impuissant. (*Mahler*, 19)

Tonalité

1. La volonté, l'énergie, qui met la forme en mouvement chez Beethoven, c'est toujours le *tout*, l'*esprit-du-monde* hégélien. (*Beethoven,* 10)
2. Le thème est (selon le vrai modèle dialectique) double : il n'est pas indépendant, en ceci qu'il est une fonction du tout, et il est indépendant – c'est-à-dire mémorable, éclatant, etc. (*Beethoven,* 16)
3. *L'absolu*, chez Beethoven, c'est la tonalité. Aussi peu absolue que l'absolu hégélien. Également : esprit. Le mot de Beethoven à cet égard est que l'on ne devrait pas plus s'interroger à l'égard de la basse fondamentale qu'à l'égard d'un dogme. (*Beethoven,* 21)
4. Comprendre Beethoven signifie comprendre la tonalité. […] Sa musique cache [recèle ?] le secret de la tonalité. (*Beethoven,* 49)
5. Une interprétation de la tonalité n'est possible qu'à travers une dialectique. (*Beethoven,* 52)

Médiation

1. L'unité beethovénienne bouge au moyen des antithèses ; c'est dire que ses moments, pris individuellement, semblent se contredire les uns les autres. […] mais incessante « médiation » entre les moments individuels […] ces moments individuels se contredisent et s'annulent entre eux […] Seul le tout établit leur identité ; comme éléments individuels, ils sont les uns les autres antithétiques. (*Beethoven,* 13)
2. Chez Beethoven, il n'y a pas de médiation entre les thèmes, mais, comme chez Hegel, le tout, comme pur devenir, est lui-même la médiation concrète. (NB. : chez Beethoven il n'y a réellement pas d'éléments de transition, et la richesse inventive spécifique du jeune Beethoven a pour visée essentielle de dissoudre l'existence topologique des thèmes individuels. Il y en a tant qu'aucun ne peut se rendre autonome. Ex. dans l'opus 7). (*Beethoven,* 24)

Obstruction

1. *Beethoven*. En relation avec lui, le concept de *négation* comme ce qui conduit un processus vers l'avant peut être très précisément saisi. Il entraîne une cassure des lignes mélodiques avant qu'elles n'aient évolué en quelque chose de complet et d'arrondi, en sorte de les pousser dans la figure suivante. Cf. dans les III° et VIII° symphonies… (*Beethoven,* 18)
2. *Musique et logique dialectique*. Une forme – la forme ? – de la négation en musique est *l'obstruction*, où la progression est contrée. Cf. dans la III° symphonie. [En note, d'Adorno lui-même :] Une autre forme de négation est l'interruption. Discontinuité = dialectique. (*Beethoven,* 19)
3. Toute la sonate [op. 101] est éminemment *hégélienne* ; Le premier mouvement est le sujet, qui 2° 's'aliène' (objectivement et en lui-même et se *disloque*), le 3° - si l'on n'a pas honte de l'écrire – est la synthèse et plus précisément celle qui, par la force de l'objectivité, se révèle identique avec le sujet, avec le noyau lyrique au cours du processus. (*Beethoven,* 127)

Négativité

1. Les interrelations sont la négation des moments [de l'œuvre beethovénienne] à travers leur autoréflexion. (*Beethoven,* 17)
2. La négation du détail individuel chez Beethoven, l'insignifiance du particulier ont leurs raisons objectives dans la nature du matériau : ce qui est insignifiant en soi, et non pas en résultat du mouvement immanent de la forme musicale. (*Beethoven,* 22)
3. Ci-git son pouvoir et aussi sa négativité, en ceci que son pouvoir engendre une violence musicale. (*Beethoven,* 28)

Réexposition

1. La réexposition : le retour de soi-même, la réconciliation. Exactement comme ceci reste problématique chez Hegel, […] chez Beethoven, où l'élément dynamique est posé libre, la réexposition est aussi problématique. (*Beethoven,* 12)
2. Le problème de la réexposition (*Beethoven,* 16)
3. Dans ses dernières œuvres, Beethoven n'abolit pas la réexposition. (*Beethoven,* 17)
4. Il est profondément remarquable que, malgré tout, 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 a fait de la réexposition l'identité du non-identique. Il se cache dans tout cela que la réexposition est en soi le positif, le conventionnel chosiste, en même temps le moment de la non-vérité, de l'idéologie. (*Beethoven,* 17)
5. Le moment de compulsion, pour des raisons harmoniques et tonales, à dire de manière répétée des choses qui, en tant que telles, ont besoin d'une seule fois. Critique de la réexposition. En lui [ce moment], la tonalité est en vérité le principe inhibiteur en l'œuvre de Beethoven, la barrière. (*Beethoven,* 53)

6. La symétrie statique des réexpositions menaçait déjà chez Beethoven de désavouer l'exigence dynamique. En ce sens, le danger d'une forme académique, qui va croissant après Beethoven, tient au contenu lui-même. Le pathos beethovénien, l'affirmation d'un sens au moment même de la décharge symphonique, présente un côté décoratif et illusoire. Les plus puissants des mouvements symphoniques de Beethoven célèbrent un « C'est cela » dans le simple retour de ce qui a déjà été, faisant passer pour l'Autre la simple identité retrouvée, dont ils affirment le sens. Le classicisme beethovénien glorifie ce qui est condamné à être ce qu'il est en soulignant son caractère irrésistible. (*Mahler*, 98-99)
7. La réexposition était le problème majeur de la forme sonate. Elle frappait de nullité ce qui était le plus important depuis Beethoven, le dynamisme du développement, produisant un effet comparable à celui d'un film sur le spectateur qui reste assis après la fin et revoit une seconde fois le début. Beethoven avait résolu ce problème par un tour de force dont il avait fait une règle : au moment fécond du début de la réexposition, il présentait la résultat du dynamisme, du devenir, comme la confirmation et la justification du passé, de ce qui de toute façon avait été. Il partageait en cela la faute des grands systèmes idéalistes, celle du dialecticien Hegel, chez qui l'essence des négations, et du même coup celle du devenir lui-même, débouchait finalement sur une théodicée de l'être. […] La musique manipule l'unité circulaire de la nature comme si ce qui revient, en vertu de son simple retour, était plus que ce qu'il est : le sens métaphysique même, l'« Idée ». Mais, à l'inverse, une musique sans réexposition a quelque chose d'insatisfaisant – et pas simplement d'un point de vue culinaire -, quelque chose de disproportionné et d'abrupt, comme s'il lui manquait quelque chose, comme si elle n'avait pas de fin. La question de savoir comment conclure, et non pas simplement s'arrêter, torture effectivement toute musique nouvelle après que les formules de cadence, qui ont elles-mêmes quelque chose d'une réexposition – la réexposition ne faisant, si l'on veut, que les reproduire en grand – aient cessé de remplir cette fonction. (*Mahler*, 141-142)
8. Les œuvres du passé, tout au moins depuis la fin du roccoco, sont d'autant plus marquantes, qu'elles craignent moins de faire ressortir, de façon plastique, leur côté négatif, au lieu de le dissimuler sous la polissure du phénomène sonore ; c'est ce qui fait la grandeur de Beethoven. […] Le caractère stéréotypé que gardent jusque chez Brahms et Reger les réexpositions – tout cela n'est que le symptôme le plus visible de cette insuffisance qui échappe à la volonté et au pouvoir du compositeur lui-même. Il y a longtemps que la loi de l'affirmation n'a plus fourni de critères pour la qualité de la musique. (*Quasi…,* 281-282)

Divers

1. La relation entre Beethoven et la philosophie majeure a à être réévaluée. (*Beethoven,* 11)
2. Il s'agit de critiquer la conception du développement comme 'pure activité' : le développement n'existe que comme développement d'un thème, […] comme développement de quelque chose d'existant. (*Beethoven,* 16)
3. *Sur la musique et la logique dialectique*. On peut montrer comment Beethoven n'atteint un mode de composition pleinement dialectique que graduellement. Ex. d'un antagonisme encore non-médiatisé dans l'opus 30. (*Beethoven,* 21)
4. La catégorie dramatique de la *décision* – catégorie évitée du reste le plus souvent par Beethoven lui-même, qui préfère ratifier après coup un évènement déjà accompli que de laisser sa musique se décider elle-même - … (*Mahler*, 187)
5. La manière dont Beethoven endigue le flot tonal de *sforzati*, y laissant ainsi en quelque sorte la trace de sa subjectivité (*Mahler*, 192)

———————

F. NICOLAS : *MUSIQUE INFORMELLE* & *DIALECTIQUE NÉGATIVE*, OU LE MYTHE ESTHÉTIQUE DES DEUX SŒURS

(18 décembre 2004)

- *« En imaginant l'expression française de "musique informelle", j'ai voulu marquer ma gratitude au pays dans lequel la tradition de l'avant-garde ne fait qu'un avec le courage du manifeste. » (Quasi una fantasia,)*

Résumé

On interrogera la proposition de *musique informelle* faite par Adorno à Darmstadt en 1961 (et donc strictement contemporaine de celles que Boulez consignera dans *Penser la musique aujourd'hui*) en supposant qu'elle peut éclairer celle de *dialectique négative*.

Pour dépasser une simple analogie entre les deux concepts (*informel*/musique≡*négatif*/dialectique), on interprétera cette proposition de *musique informelle* comme répondant à un problème posé dans un texte immédiatement antérieur : *Musique et nouvelle musique* (1960).
On en déduira la dynamique de pensée suivante :
— Adorno part d'une « *antinomie* » entre ordre sériel (prolongeant le dodécaphonisme) et temps musical (de la « *nouvelle musique* ») qui dissout « *l'écoute traditionnelle* ».
— Adorno va chercher la résolution de ce hiatus en remontant à la musique *atonale* s'épanouissant autour de 1910 — musique à laquelle le dodécaphonisme aurait fait « *violence et brutalité* » — non pour y faire « *retour* » mais pour y déceler le principe réactivable d'un *athématisme* radical.
— Pour sortir de la *nouvelle musique* vers l'avant, Adorno propose alors de dépasser la musique électronique à laquelle la *nouvelle musique* aboutit (et dont Stockhausen, pour Adorno, est le héraut véritable), en s'orientant « *vers une musique informelle* ».

Qu'est-ce alors que cette « *musique informelle* » ?

On examinera d'abord les interprétations proprement musicales qu'en proposent deux compositeurs :
— Boulez (*L'informulé,* 1985) renomme l'antinomie adornienne (« *divorce entre intention et perception* ») et considère qu'il s'agit essentiellement pour Adorno d'« éviter des écueils ». D'où une sorte de *négation de la négation* qui n'est pas assez affirmative pour que Boulez la reprenne à son compte : on rappellera que, pour sa part, Boulez entreprendra de prolonger la musique sérielle par réactivation du *thématisme*.
— Ferneyhough (*La musique informelle,* 1998) renomme également l'antinomie adornienne (« *pseudo-dichotomie entre automatique et informel* ») en sorte, cette fois, de l'assumer pour la résoudre selon une dynamique d'*unité des contraires* (sa « *nouvelle musique informelle* » — 1994 — où les pôles extrêmes convergent dans « *l'objet* » musical) : on rappellera comment cette perspective consonne avec sa dialectique compositionnelle du *geste* et de la *figure*…

Concluant pour notre part qu'il reste bien difficile de s'extraire *musicalement* du « *labyrinthe Adorno* » (Boulez, 1992), on suggérera de comprendre sa « *musique informelle* » plutôt comme un *philosophème* tentant de fixer en catégorie musicale le concept philosophique de « *négation déterminée* ».
On avancera alors qu'avec sa *musique informelle* Adorno prône moins une *résolution dialectique* de son antinomie de départ qu'une *conciliation mythologique*, opération dont on ira chercher le chiffre chez Claude Lévi-Strauss (voir sa « *formule canonique du mythe* » explicitée dans *Anthropologie structurale*, 1955) en sorte que la proposition adornienne nous apparaîtra finalement relever du *mythème* plus encore que du *philosophème*.

En conclusion, on suggérera que la conception adornienne de *l'esthétique* pourrait s'inscrire tout entière sous le signe d'une semblable raison mythique — hypothèse il est vrai paradoxale à l'égard d'un philosophe qui toute sa vie a récusé le mythe (tout en relevant sa part de rationalité) — : son esthétique critique ressortirait ainsi de ce qu'on proposera d'appeler « *le mythe des deux sœurs* » (*« La philosophie est vraiment devenue la sœur de la musique »*, *Dialectique négative*), ou la tentative sans fin de concilier une musique à l'œuvre et une philosophie au labeur du concept.
Qu'on puisse y reconnaître cette indécision entre composition musicale et philosophie critique qui rongera Theodor W. Adorno toute sa vie — ce que Boulez, en 1969, appelait « *les discrépances d'une individualité qui voit ses dons diverger* » — ne sera pas pour nous détourner de cette hypothèse globale.

INTRODUCTION

Il s'agit d'interroger la proposition de *musique informelle* faite par Adorno à Darmstadt en 1961 (et donc strictement contemporaine de celles que Boulez consignera dans *Penser la musique aujourd'hui*) en supposant qu'elle peut éclairer celle de *dialectique négative*.

Remarque

C'est donc la proposition adornienne en matière de musique qui est ici utilisée pour clarifier la proposition adornienne en matière de philosophie. Il s'agit là d'une inversion par rapport à l'hypothèse même de ce séminaire ; je rappelle cette hypothèse : une élucidation de la philosophie d'Adorno est nécessaire pour rendre compte de ses énoncés en matière de musique, tel sa proposition de *musique informelle*…

Pourquoi cette inversion ?

Clairement parce que les philosophes ne montrent guère d'empressement à s'emparer de la philosophie d'Adorno.
Pour quelles raisons ce manque d'empressement ? Raisons de fond ? Inconsistance ? Stérilité de cette pensée ?
En attendant de claires positions philosophiques, il nous faut avancer avec les moyens du bord, c'est-à-dire avec nos moyens musicaux…

Analogie ?

Une manière simple de rapprocher *musique informelle* et *dialectique négative* serait de thématiser une simple analogie entre les deux concepts et de poser :

informel/musique ≡ *négatif*/dialectique

Cela ne nous avancerait guère, nous musiciens, qui visons à mieux comprendre de quoi il retourne dans la *musique informelle* et qui nous intéressons à la *dialectique négative* surtout sous cet angle…

Méthode

Pour éclairer la *dialectique négative* à partir de la *musique informelle*, il nous faut d'abord comprendre ce dont il est question dans cette proposition de *musique informelle*. Ce point ne va guère de soi.
Adorno se refuse explicitement à définir ce qu'est la *musique informelle*, et on comprend bien ses réserves à la constituer sur ce plan des définitions. Ceci dit, les caractérisations qu'il offre de sa *musique informelle* ne sont pas non plus aussi éclairantes qu'on pourrait le souhaiter.
Pour comprendre de quoi il retourne dans cette « *musique informelle* », on proposera de saisir dans quelle situation Adorno propose son geste, et donc face à quels problèmes il le dessine.

Hypothèse

L'hypothèse de lecture que je propose est d'interpréter sa proposition de *musique informelle* comme répondant à un problème posé dans un texte immédiatement antérieur : *Musique et nouvelle musique* (1960).
Je propose donc d'étudier ces deux textes, se suivant dans *Quasi una fantasia*, comme s'ils composaient un seul développement en deux parties.
Cette hypothèse n'est pas extravagante : les deux textes sont chronologiquement proches (février 1960/septembre 1961), ils se suivent dans ce volume et ils portent tous deux sur la question de « la nouvelle musique », le premier étant plus analytique, le second plus prescriptif.

Méthode d'exposition : un fil d'Ariane dans le « labyrinthe Adorno »

Au total, ces deux articles couvrent plus de cinquante pages, denses, du volume Gallimard. Comme toutes les pages d'Adorno, elles foisonnent de références, remarques, incidences, intuitions, etc. On ne saurait donc en proposer aujourd'hui une lecture intégrale.
En vérité, tous les écrits d'Adorno relèvent de ce que Boulez appelait en 1992 « *le labyrinthe Adorno* ». Si l'on ne veut pas se perdre dans ce labyrinthe, il faut le traverser selon le principe d'un fil d'Ariane adéquat au propos visé.
Mon fil sera celui-ci : comprendre ce que *musique informelle* désigne pour Adorno, le comprendre à partir de la situation où cette proposition est faite, en sorte de l'évaluer d'une double manière :
1) d'abord musicalement ;
2) puis philosophiquement.
Je vais vous exposer mon fil d'Ariane, en renvoyant à chaque étape au texte même d'Adorno en sorte d'indiquer comment mon intelligence de ce texte prend racine dans les propos d'Adorno même si je les réaménage pour mieux exposer démonstrativement ce qui m'y importe.

Thèse : il en va ici d'un mythème

La thèse que je vais soutenir devant vous, c'est que la *musique informelle* au bout du compte relève plus

du mythe que de la musique ou même de la philosophie : en proposant sa *musique informelle*, Adorno en fait bâtit un mythe qu'il nous lègue, à nous musiciens et surtout à nous compositeurs.
Comprendre ainsi sa *musique informelle* me conduira alors à soutenir l'hypothèse d'une mythologie adornienne jusque dans ses ressorts philosophiques : dans sa *Dialectique négative* comme dans sa *Théorie esthétique*.
Bien sûr, je ne prétends pas ici rendre raison de l'intégralité de son propos mais seulement dégager une figure possible de consistance globale (mais pas totale). Mon propos reviendra à soutenir que sa notion de *musique informelle* est moins une catégorie musicale, moins même un concept philosophique qu'un mythème.

Plan

Le plan de mon parcours du labyrinthe sera alors le suivant :

1. Pourquoi une *musique informelle* ?

- Examiner ce qui pour Adorno fait problème musical dans la « nouvelle musique ».
- Examiner la généalogie musicale dont Adorno dote ce « problème ».
- Examiner comment la *musique informelle* s'inscrit dans le traitement de ce problème.

2. Qu'est-ce que la *musique informelle* ?

- Caractériser ce qu'il en est musicalement de cette *musique informelle* : même s'il ne s'agit pas de la définir en lieu et place d'Adorno, quels en sont les traits distinctifs ?
- Pour évaluer musicalement cette *musique informelle*, on examinera d'abord ce qu'en ont dit Boulez puis Ferneyhough.
- Je tenterai ensuite de proposer une autre interprétation de cette *musique informelle*, moins musicale que philosophique en me demandant quel rapport cette catégorie entretient avec le concept adornien de négation déterminée.

3. La mythologie adornienne

- Je passerai ensuite à mon hypothèse centrale : il en va en cette affaire moins de la résolution dialectique d'une contradiction que de la conciliation mythologique d'un hiatus. On reprendra pour ce faire cette formule canonique du mythe proposée par Claude Lévi-Strauss et que j'avais déjà brièvement convoquée lors de notre première séance.
- On se demandera alorss'il n'est pas possible de généraliser ce type de considération, d'une part à sa *Dialectique négative* comme telle, d'autre part à sa *théorie esthétique*.

4. Intellectualité musicale et mythème

- Je terminerai en examinant ce que tout ceci nous apprend, par la négative, quant à l'intellectualité musicale et en particulier quant à ses nécessaires autolimitations…

Lourd programme, qui, de mon côté, achève ce tour d'horizon de la *Dialectique négative* tel que saisissable à partir d'une intellectualité musicale d'aujourd'hui.

I. POURQUOI UNE MUSIQUE INFORMELLE ?

Les problèmes de « la nouvelle musique »

Je propose de comprendre tout ceci en considérant qu'Adorno part d'une antinomie, celle de la « nouvelle musique », qui oppose rationalité-ordre-construction à temps-qualitatif-écoute. Cette antinomie s'accuse en ceci que la « nouvelle musique », en portant la rationalité à son paroxysme, détruit l'écoute traditionnelle sans véritablement en recomposer une nouvelle.
Soit l'idée que la « nouvelle musique » rature l'écoute traditionnelle sans composer véritablement une nouvelle écoute…
Restituons comment Adorno expose cela, par quelques extraits au fut et à mesure commentés.

« Nouvelle musique »

- *Cette dénomination [en allemand] est apparue dès le début des années vingt. (271)*
  Cf. le nom de « nouvelle musique » couvre musiques dodécaphonique et sérielle…
- *Un langage musical qui renonçait à ce qui était devenu une seconde nature (273)*
  Cf. double écart de cette « nouvelle musique » : tant avec la nature au sens physico-acoustique (Cf. « l'ère Rameau définitivement abolie » selon Boulez) qu'avec la nature au sens « humain » psycho-acoustique (cf. l'expression néo-romantique).

« Antinomie », « incompatibilité », « opposition »

- *« 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 blo-*

cage. » Lettre à Alban Berg du 11 mars 1935

Antinomie construction/imagination compositionnelle

- *« 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. » (280)*

Incompatibilité rationalité intégrale (de l'ordre du quantitatif)/temps musical (de l'ordre du qualitatif)

- *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. (293)*

L'incompatibilité conduit à un problème en terme d'écoute.

- *J'opposais en 1923 Schönberg et Webern, le besoin d'expression chez l'un et sa rationalisation et sa systématisation chez l'autre (309)*

Opposition rationalisation/expression

La clef est le temps

- *Tout ce qui succède dans le temps en niant son caractère successif trahit l'obligation qu'a la musique de* devenir*. Rien, en musique, n'a le droit de succéder à autre chose sans être déterminé soi-même par la forme de ce qui précédait, ou, inversement, sans faire apparaître ce qui précédait, rétrospectivement, comme sa propre condition. (317)*
- *Tout ce qui, par sa propre complexion, ne demande pas à venir plus tôt ou plus tard devient, en entrant automatiquement dans le rapport de la succession, un parasite du temps.*
- *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 physiquement mesurable, quasi spatial, et le temps vécu. Leur incompatibilité, telle que Bergson l'a mise en lumière, est un fait acquis. (331)*

Je résumerai ceci, dans mon vocabulaire : la construction (rationalisation) prend le dessus à partir de 1923 sur l'expression et, à partir du sérialisme, devient un véritable constructivisme.

D'un côté, ceci a marginalisé un expressionnisme néo-romantique, ce qui est sa vertu. Mais d'un autre côté, ce constructivisme bute sur la composition d'un temps musical, c'est-à-dire écoutable à partir de la durée.

Généalogie de ces problèmes

Dodécaphonisme

Cette antinomie-incompatibilité-opposition de la musique sérielle est héritée du dodécaphonisme.

- *L'affirmation courante selon laquelle la technique de douze sons tirerait son origine d'un désir d'ordre note quelque chose de juste.*

Contre le dodécaphonisme comme ordre, construction, « rationalisation »…

Musique atonale

Le dodécaphonisme faisait rupture avec la musique atonale antérieure :

- *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. (295)*

Donc athématisme

La musique atonale déployait un athématisme :

- *Dans la dernière pièce op. 16 de Schoenberg, il n'y a aucune unité thématique au sens habituel. Ici la simple technique d'écriture devient constitutive de la forme. (311)*
- *Dans* Erwartung*, le travail thématique et motivique est manifestement apparu à Schoenberg comme extérieur au flux spontané de la musique, comme une « manipulation ».*

Qu'est-ce que le thème pour Adorno ?

Attention à ce que *thème* signifie pour Adorno : c'est chez lui un philosophème plutôt qu'une catégorie musicale. Le thème, en effet, c'est lorsqu'une logique d'identité prend possession de l'objet musical ; c'est une réification de la chose musicale sous la figure du même :

- *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. (note 1 p. 305)*

Cf. logique d'altération

- *Modèle de dialectique musicale : [note :] Toute musique articulée suppose ce retour extrêmement formel du Même ; l'identité dans la non-identité est son principe vital. (305)*

  Finalement il associe altération du même, retour du même, réexposition à thématisme… *Thématisme* nomme pour lui non pas « mon thématisme » mais une réification du même conduisant à sa réexposition inéluctable.
- *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. (332)*

  Il associe identité et thématisme : le thème est pour lui l'objet par excellence d'identité…

La « nouvelle musique » restaure le thématisme

Pour cela elle prend appui sur une ancienne oscillation chez Schoenberg :

- *Toute la production de Schoenberg, à partir de l'opus 10, oscille entre les deux extrêmes du thématisme intégral et de l'athématisme. (299)*
- *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. (328)*

et sur le panthématisme chez Webern :

- *Le panthématisme webernien (310)*
- *Webern a intensifié l'écriture thématique et motivique.*

Au total, la nouvelle musique en sa modalité sérielle accuserait le thématisme restauré par le dodécaphonisme :

- *La musique sérielle est née de la généralisation du thématisme.*

  Son diagnostic me semble faux, sauf à prendre, en effet, *thématisme* comme réification (ce qui n'est pas le sens boulezien, ne serait-ce que parce que celui d'Adorno est trop philosophisant)…
- *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.*

  Cf. différence dans le processus de présentation (et représentation) de ce qui est présent.

Pourquoi la fin de la musique atonale ?

Mais pourquoi la musique atonale a-t-elle mal tourné en « nouvelle musique » ? Adorno avance ici des raisons d'ordre… sociologique !

- *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. (296)*

  Explication socio-politique de l'impasse de la musique atonale !

  L'irruption inattendue de ce type de raison n'opère-t-il pas déjà chez Adorno comme mythologie, pour relier imaginairement ce qui ne l'est nullement ? Cf. « la société » fonctionne pour lui comme mythe de la totalité…

Retour ?

Pour « dépasser positivement » (337) l'antinomie, il ne s'agit pas de revenir à la musique atonale, c'est-à-dire de revenir en amont de l'antinomie.

- *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. (298)*

De l'atonal à l'asériel…

S'il y a quelque chose à reprendre de la musique atonale, c'est donc à réinventer, cette fois comme musique « asérielle » :

- *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** ». (294)*

Une *musique informelle* à l'horizon de cette situation

Si la *musique informelle* ne revient pas en 1910 ou juste avant le tournant dodécaphonique, si la *musique informelle* doit venir après « la nouvelle musique », après le sérialisme pour être « asérielle » et pas seulement atonale, elle va tirer parti de l'aggravation de l'antinomie au principe de la nouvelle musique.

En effet, l'antinomie à la fois s'exacerbe mais génère en même temps une tendance à ce que les extrêmes

se rejoignent et fusionnent. Pour cela, Adorno prend pour référence Stockhausen et pas Boulez.
En effet Stockhausen tend à croiser les deux termes de l'antinomie (rationalisation/temps) en un temps rationalisé (*Wie die Zeit*…). Cette direction tend alors à dépasser la notion même de « nouvelle musique ».
Adorno parle directement, dans ces textes, du travail électronique de Stockhausen mais les références montrent qu'il a bien en tête le travail spécifique de Stockhausen sur le temps. Il indexe donc « son » sérialisme à Stockhausen plutôt qu'à Boulez : la « nouvelle musique » est, pour Adorno, essentiellement le sérialisme 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] (293)*
  Stockhausen est le modèle explicite.

Rationalisation de la nouvelle musique

La musique électronique bute sur le continu

- *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 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. Il semble néanmoins, selon certaines déclarations du sixième numéro de* Die Reihe*, que le continuum de couleurs électroniques ne coïncide pas avec celui de tous les timbres possibles, autrement dit qu'il n'inclue pas, comme on pourrait le penser, les timbres vocaux et instrumentaux non électroniques, mais implique au contraire, par rapport à eux, une certaine sélection. » (287)*
  Adorno renvoie visiblement à l'article de Stockhausen *Musique et paroles* publié dans ce numéro de 1960, article où Stockhausen, commentant son travail sur *Gesang der Jüngliche* (œuvre qu'Adorno cite dans son texte un peu plus loin), écrivait : « *Il n'aurait pas été possible d'achever la fusion désirée avec les sources sonores discontinues telles que, par exemple, les sources instrumentales (particulièrement en matière de « timbre »).* »
  Cf. évidence aujourd'hui que l'informatique converge avec le sérialisme dans une logique constructiviste. De même, Stockhausen maniait l'électroacoustique non comme un Pierre Schaeffer ou un Pierre Henry (!) mais en sériel : construisant son matériau.
  Le « programme » supposé de Stockhausen — instaurer un continuum des timbres en sorte de créer une continuité intégrale de toutes les dimensions musicales — est évidemment intenable, pour des raisons à la fois physico-mathématiques (l'espace des timbres n'est pas de la même dimension 1 que les autres paramètres musicaux) et musicales (le désir musicien de Stockhausen n'est nullement d'effacer le discret et les coupures…).
  Mais ce continuum des timbres était-il bien l'objectif de Stockhausen ? À voir de plus près.
  Ce qui est sûr, par contre, c'est que Stockhausen visait bien un continuum des durées ou du temps : cf.… *wie die Zeit vergeht*… (…comment passe le temps) — *Die Reihe*, n°3 (1957) -. Soit un temps intégralement rationalisé…

En tous les cas, pour Adorno, la musique électronique bute sur le continu comme le temps rationalisé bute sur l'écoute.

Liquidation de la nouvelle musique au point d'unité de ses extrêmes

En ce point la nouvelle musique se liquide car les extrêmes qui constituaient son espace de déploiement se rejoignent :

- *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. Elle réalise, par son Idée, une promesse qui était contenue idéellement dans toute musique traditionnelle. » (288)*
  Pour les extrêmes vus comme peudo-dichotomie, voir plus loin Brian Ferneyhough et sa polarité de l'automatique et de l'informel.
  Remarquer la « tendance à l'unité », essentielle pour la suite de mon propos…

C'est en ce point que la *musique informelle* va se proposer de prendre le relais : au point où la « nouvelle musique » tend à dépasser, via Stockhausen et son temps construit, son antinomie de départ. La *musique informelle* va « promettre » non pas de prolonger cette nouvelle musique mais de la faire basculer dans une nouvelle séquence.

II. QU'EST-CE QU'UNE MUSIQUE INFORMELLE ?

Ses principaux traits distinctifs

Qu'est-ce alors que cette « *musique informelle* » ?
En quoi cette *musique informelle* dépasserait-elle l'antinomie de départ ?

Proposition de musicien

Cette proposition est d'abord thématisée comme une proposition de musicien, nullement de philosophe :

- *Je ne voudrais pas tirer de mon appartenance à l'École de Vienne de Schönberg la prétention de l'initié. (292)*
  Il se présente comme interne… Et Boulez le comprend également bien ainsi…

Pas de définition de la *musique informelle*

Ensuite, il ne s'agit pas pour Adorno de définir la *musique informelle* qu'il propose, d'une part parce qu'il ne procède jamais selon une logique définitionnelle :

- *On n'a pas à se contenter ici de se rabattre sur des définitions. (279)*
- ***Il est impossible de dire ce qu'est au juste la musique.*** *[…] Toute utopie esthétique revêt aujourd'hui cette forme : faire des choses dont nous ne savons pas ce qu'elles sont. (340)*

et d'autre part parce qu'il en est moins que jamais question à propos de *musique informelle* :

- *J'ai la conviction que les mots d'ordre ont encore toute leur valeur, comme au temps d'Apollinaire. 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. (294)*
  OK.

Quelles sont alors les propriétés distinctives de cette *musique informelle* ?

Elle ressuscite la musique atonale

- *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. (275)*
  Ici Adorno non seulement prend exemple sur la négativité musicale mais indique explicitement que la phase atonale lui semble plus prometteuse (voir sa *musique informelle*) que la phase sérielle, qui n'est affirmative que pour les positivistes.
  Remarquer qu'il le fait ici explicitement sous l'angle philosophique plutôt que musical (cf. cette ambiguïté récurrente qui va m'amener à explorer la voie d'une logique mythique pour concilier musique et philosophie comme constituant… « deux sœurs »).

Ses traits particuliers ?

Musicaux ?

Finalement, il n'y en pas vraiment : certes retour à l'athématisme (mais au sens adornien, c'est-à-dire d'un déploiement sans réexposition, non normé par une logique de l'identité) mais c'est vague.
Cf. traits essentiellement d'ordre philosophique

Philosophiques

Sujet

Petit détour : autant le sujet dans la philosophie d'Adorno ne m'est pas très clair (cf. mes questions à la fin de mon second exposé), autant il est clair qu'en musique le sujet n'est pour lui ni le compositeur, ni l'auditeur, ni le public « recevant » l'œuvre. Adorno s'écarte tant d'une conception poïétique qu'esthésique de l'œuvre. Il s'oppose à la réduction de l'œuvre musicale tant du côté de sa genèse que de sa réception.

- *Cet infâme dénominateur commun qu'on appelle le « message » (277)*
- *La musique s'est libérée, en tant qu'art, de sa fonction rituelle. (278)*
- *La nouvelle musique communique par la non-communication. […] Une perte de tension se produit dès qu'elle renonce à cet aspect, qu'on pourrait appeler, avec Brecht, celui de la « distanciation ». (285)*
- *La réception n'est pas son but. (285)*
- *Le sujet de la musique n'est pas celui de la psychologie. La subjectivité qui est à l'œuvre en art ne se confond pas avec l'individu empirique contingent — avec le compositeur.*
- *La musique nie la psychologie dialectiquement. (321)*
- *Peu importe, en art, la manière dont sont produites les œuvres. (327)*
- *Pour autant qu'on doive rechercher aujourd'hui la communication — l'empiétement de l'œuvre d'art sur le non-artistique —, on ne peut le faire qu'en allant contre elle, et non pas en en respectant les*

conditions.

- *Le concept de « **sujet musical** » demande à être différencié. Il n'a rien à voir avec de potentiels auditeurs.*
- *La communication a partie liée avec l'industrie culturelle, pour qui importe l'effet produit. (338)*

Intellectualité musicale ?

Il semble conditionner l'émergence de sa *musique informelle* au travail de compositeurs réflexifs :

- *Chez les meilleurs des compositeurs d'avant-garde théorie et pratique ne font qu'un. (293)*
- *Si la réflexion sur soi est devenue pour la musique une nécessité impérieuse, il n'est pas moins urgent aujourd'hui pour toute réflexion théorique sur la musique de se pencher une nouvelle fois sur elle-même — sur la réflexion. (293-294)*

  Réflexion sur la réflexion…

Catégories

- *La nouvelle musique reste de la musique parce que ses catégories sont identiques aux catégories traditionnelles. (279)*
- *Il n'est écrit nulle part que la musique actuelle doive contenir a priori des éléments qui lui ont été légués par la tradition, comme par exemple les catégories de tension et de détente, de développement, de contraste ou de confirmation. (303)*
- *Mais il reste nécessaire pour l'articulation de la musique de disposer de catégories formelles si on ne veut pas se contenter d'accumuler des sons. Il ne s'agit pas de restaurer les anciennes catégories mais d'en forger d'équivalentes qui correspondent au nouveau matériau. (303)*
- *Des catégories comme la catégorie d'ordre doivent être regardées de très près, si on veut les guérir de la confusion qui s'attache à elles. (312)*

  Cf. le travail réflexif est un travail catégoriel – ce que j'appelle un travail de nomination -.

Antipositivisme

Cette réflexivité s'oppose au positivisme.

- *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 : l'exactitude contrôlable, en art, a une propension irrésistible à tourner en fausseté. (314)*

Il semble que pour lui, ce soit plutôt Boulez qui incarne cette tendance positiviste dans la nouvelle musique. Par exemple :

- *Le fétichisme du métier chez Boulez (279)*

  OK. Cf. le *professionnalisme* de son hommage !

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.*

  La *musique informelle* relèverait de la logique du rêve. Cela ne nous avance guère, et il est un peu facile d'opposer à la logique mathématique la logique du rêve, comme si la musique n'avait le choix qu'entre ces deux voies sans pouvoir soutenir sa voie logique propre (cf. mes première et deuxième interventions).

Esthétique !

Mais s'agit-il vraiment dans cette réflexion d'intellectualité musicale ? Adorno insiste pour arrimer cette réflexion à l'esthétique :

- *Tout cela rend nécessaire, l'expérience esthétique vivante étant des plus démunies, une théorie esthétique ; un entretien avec Boulez a montré que nous étions d'accord sur ce point. Le mépris de l'esthétique, dont Schönberg s'était déjà fait le porte-parole, avait sa raison d'être tant que celle-ci, restée extérieure à son objet, clopinait péniblement derrière lui, édictant à son de trompe des règles aussi immuables qu'improductives. Il ne s'agit de restaurer, ni une telle esthétique, ni son goût épuré, ni ses lois éternelles. L'esthétique aujourd'hui nécessaire passe par la liquidation de tout cela. Elle n'a, ni à se laisser dicter son contenu par la philosophie, ni à adopter la méthode empiriste et descriptive de la science. Son médium serait la réflexion de l'expérience musicale sur elle-même, l'objet de cette réflexion étant, non un état de » chose à décrire, mais un champ de force à déchiffrer. Son dynamisme immanent contient, de façon latente, l'indication de ce qu'il convient de faire ici et maintenant en musique. (339)*

  Son esthétique semble assez exactement ce que j'appelle intellectualité musicale… Mais cela n'est en fait pas clair.

  Cf. Adorno réintroduit un débat pour lui capital : nécessité ou mépris de l'esthétique ? Il récuse la position schoenbergienne méprisant l'esthétique. Il récuse aussi qu'il s'agisse de se disposer sous tutelle philosophique.

  En fait, à mon sens ce que refuse intensément Adorno c'est que cette réflexion puisse se détacher de la philosophie, et c'est pour cela préci-

sément qu'il veut à tout prix lui garder le nom d'esthétique.

Philosophèmes !

Tout ceci conduit Adorno à caractériser sa *musique informelle* par philosophèmes (énoncés de structure philosophique prétendant prescrire telle ou telle caractéristique musicale). Ainsi dans l'usage qu'Adorno fait de termes comme *liberté*, *peur*, *teneur de vérité*, *imagination*, *critique*, etc. pour délimiter la *musique informelle* :

- *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. (313)*
- *Une musique informelle aurait à imaginer quelque chose qui échappe à l'imagination. (323)*
- *La musique informelle est, non pas un particularisme culturel, mais une critique du passé. (324)*
- *La musique informelle a pour objet l'expression d'un contenu de vérité. (338)*

Émancipée et affranchie…

Le thème dominant devient alors celui d'une *musique informelle* émancipée

de formes extérieures prédéfinies

- *Ce souci qui m'est cher d'une libération de la musique.*
- *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. (340)*
- *Je voudrais délimiter l'horizon de ce concept. 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. (294)*

  Remarquer que pour lui *musique informelle* est bien un concept, non pas une catégorie…
  Mais quelles sont ces formes qui se sont imposées de l'extérieur à la musique ? La réexposition ! Voir ma seconde intervention…

de l'expression romantique

- *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. (301)*

  Néoromantisme associé à l'affirmatif…

Inexpressive…

L'affranchissement n'est pas un abandon de l'expression mais la nouvelle expressivité d'une inexpression :

- *L'inexpression, en tant que négation de l'expression, reste elle-même expressive. (320)*

  Cf. *Dialectique négative*…
  Que nous dit-il là exactement ? Je pense que cela tient une fois de plus à l'écart entre le processus et son « résultat » objectivé : ce qu'Adorno récuse, c'est qu'une expressivité musicale puisse s'objectiver en un type de geste qu'on puisse identifier comme expression de ceci ou de cela. Il s'agit donc pour lui de s'en tenir à une dynamique expressive qui évite toute forme de réification. Voir plus loin la dialectique du geste et de la figure pour une interprétation de type ferneyhoughienne de cette *expressivité de l'inexpression*…
  Dit autrement : l'expressivité de l'inexpression pointerait l'idée qu'il y a bien une expressivité musicale lorsque la musique se retient à l'écart d'une expression convenue (*néoromantique* dit Adorno) car cette effort sur soi de la musique transparaît et devient sensible (est « exprimé »).
  Cette capacité de la *musique informelle* d'être à sa manière propre « expressive » est, dans le projet adornien, un point d'importance : il assure que la *musique informelle* ne laisse pas à l'écart cette expressivité que le constructivisme, selon lui, avait dû délaisser. Ainsi la *musique informelle* peut concilier ce que la nouvelle musique pratique comme séparation…

de l'identité, donc du retour du même

Elle serait affranchie de la logique du Même et de son retour, de la réexposition. C'est bien sûr là le point fondamental pour Adorno. Par exemple :

- *L'effort du compositeur pour reconnaître et pour assumer la non-identité (308)*

de la paramétrisation

Elle romprait avec la paramétrisation sérielle, avec sa reconstruction analytique du tout (319)

- *Une musique informelle romprait avec la pratique sérielle consistant à tout ramener aux paramètres du son isolé, pour ensuite reconstruire le tout. (319)*
- *L'architecture la plus générale ne peut plus être, ni édifiée sur les événements « locaux » à partir d'un plan de construction abstrait, ni calculée à partir de paramètres qui en restent à la contingence immédiate d'une juxtaposition de sons.*

de la construction

- *La musique informelle inaugurerait une troisième voie tant par rapport à la jungle d'*Erwartung *que par rapport à l'architecture de la* Main heureuse. *(330)*

- *La tâche d'une musique informelle serait de dépasser positivement ces aspects de rationalité aujourd'hui contrefaits. (337)*

de la nature

- *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. (333)*

En ce point, il est difficile d'évaluer musicalement cette proposition à forte teneur de philosophie.

Voyons alors ce qu'en ont dit deux compositeurs.

Son évaluation musicale par Boulez

Boulez va
1) renommer l'antinomie comme « divorce entre intention et perception » ;
2) considérer que les propositions adorniennes en matière de *musique informelle* sont essentiellement une négation de négation et donc pas assez « constructives ».
3) traiter pour son propre compte du divorce (ce n'est plus l'écriture qui dicte sa loi à une perception « devant suivre ») par un retour théorisé au thématisme comme médiation entre écriture et perception. Boulez, lui, a une problématique de l'objet construit. Il ne part pas du global comme Stockhausen mais va des éléments aux ensembles. Il mise sur les objets.
Voyons cela dans son texte :

L'informulé

Adorno, Revue d'esthétique (n°8 – 1985)

- *« Ce qui frappe encore maintenant, c'est combien les vues d'Adorno étaient enracinées dans l'analyse des œuvres, dans ce rapport professionnel avec les partitions. C'est en tant que compositeur qu'il a regardé le phénomène Schoenberg et le phénomène Stravinsky. Peu importe que le compositeur Adorno ne puisse pas être considéré sur le même plan que le philosophe Adorno ; l'essentiel, c'est que ses vues de philosophe et de sociologue aient été dictées par une relation directement professionnelle avec les partitions. 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… » (28)*

• Boulez compte bien Adorno comme compositeur, mais il l'indexe à un musicien vivant douloureusement un renoncement qui reste en filigrane, non déclaré, non assumé (d'où aussi le « rêve »…). D'où qu'Adorno, pour Boulez, annonce moins « ce qu'il y a à faire », « ce qu'il est possible de faire », « ce que nous pourrions faire », mais « ce que vous pourriez faire »… Quelque chose donc comme un compositeur retiré…
• Ses recommandations (aux autres donc) : « éloigner des écueils », « mettre en garde contre les carences », « éviter les manques ». Le contenu de la *musique informelle* pour Boulez tient donc moins à des directives positives (« voilà ce que vous pourriez faire ») qu'à une double négation (*éviter, mettre en garde, éloigner/écueils, manques*, *carences*…) basée sur les rêves d'un compositeur ayant renoncé…
• « Divorce intention/perception »… L'intention du compositeur étant inscrite dans l'écriture, on retrouve ici quelque chose d'assez proche du divorce écriture et perception cher à Boulez.
• *Professionnalisme* ! Remarquer que Boulez adopte ainsi exactement ce que Adorno dans cet article lui reproche : « *le fétichisme du métier chez Boulez* » (279). Boulez semble plutôt fier de ce qu'Adorno lui reproche ! J'y lis la trace du hiatus musicien/philosophe, équivalent à celui entre forme et fond dont parle Nietzsche : ce qui est fétichisme, réification, objet sans idée, forme sans fond pour le non-artiste est pour le musicien le fond même, l'idée même, la chose même.
• Boulez ne semble pas considérer qu'une double négation soit assez positive pour orienter le nouveau travail compositionnel.
On sait d'ailleurs qu'il était impressionné par l'homme (cf. *Le labyrinthe Adorno* où Boulez ne cesse de rehausser son intimidation devant Theodor A., disposition il faut le dire peu fréquente chez Pierre B.) mais visiblement moins par ses écrits…

L'évaluation par Boulez de la *musique informelle*

Elle se déploierait sur trois plans :

de l'antinomie à l'origine de la proposition

Celle-ci est un divorce entre écriture et perception.

***de la* musique informelle**

Cette proposition se contente d'un double négatif (« éloigner des écueils », « mettre en garde contre les carences », « éviter les manques ») sans se rehausser en proposition affirmative.

Son propre traitement du divorce

Boulez va travailler à déployer une nouvelle séquence du sérialisme au moyen d'un renouveau du thématisme (mais pas au sens adornien du terme…).

Son évaluation musicale par Brian Ferneyhough

Brian Ferneyhough déploie un tout autre rapport à la proposition de *musique informelle*.
Ferneyhough va
1) renommer l'antinomie « pseudo-dichotomie entre automatique et informel ».
2) considérer que les propositions adorniennes sont une incitation à résoudre cette dichotomie par des moyens compositionnels. D'où selon lui « une nouvelle musique informelle » (fusion de « nouvelle musique » et de « musique informelle » !). Pour Brian Ferneyhough, pour avancer il n'y a donc pas lieu de sortir du sérialisme (de la nouvelle musique) comme Adorno le pense.
3) Il faut avancer en mettant en jeu un nouvel opérateur qu'il appelle *plurifonctionnalité* et dont l'intelligence, me semble-t-il, se dessine dans sa dialectique singulière du geste et de la figure (c'est-à-dire de l'objet et de la structure, dialectique qu'il semble assimiler peu ou prou au couple adornien « matériau/énergie »).
Voyons comment.

Ses deux conférences

Royaumont. Septembre 1994

- *Sensation de perte. D'où la nécessité ressentie de recréer ce dont le destin l'avait privé.*
- *Sentiment d'être arrivé trop tard, par rapport à la seconde École de Vienne.*
- *Adorno prêchait mais également pratiquait (pendant 1/4 de siècle)*
- *Pessimisme croissant.*
- *Sentiment du « Tout a été fait ». D'où question du public et de la communication.*
  Brian Ferneyhough suggère une interprétation du « renoncement » (Boulez) d'Adorno à la composition. Il suggère une interprétation du discours d'Adorno justifiant par les questions sociales et sociologiques l'arrêt de la musique atonale.
  Je rappellerai volontiers que l'importance accordée par Adorno à ces dimensions sociologiques est intimement corrélée à son inconsistance politique, que l'on peut lire à la fois dans son rapport au marxisme (qu'il n'arrive pas à penser comme étant essentiellement une politique) et au nazisme et au fascisme (cf. son travail stérile des années 40 aux États-Unis pour rendre compte du nazisme non pas politiquement mais soit psychologiquement – la personnalité autoritaire ! – soit philosophiquement – la dialectique de la raison et du mythe…).
- *Puissance de son concept de « musique informelle ».*
  Point de vue différent de celui de Boulez… Brian Ferneyhough y voit une positivité, non une double négation…
- *Une musique qui soit différente de l'expression du pur instant, d'une titillation sonore (cf. le 1° Ligeti), qui ne soit pas linéaire…*
  Détermination négative, mais pas en double négation
- *Années 60 : basculement entre structures sérielles et œuvre ouverte. Cf. basculement de l'ordre à l'arbitraire. Il faut en fait mélanger…*
  Cf. Brian Ferneyhough suggère ici ce qu'il énoncera plus clairement dans son intervention de 1998 : il s'agit pour lui de suivre Adorno en articulant les extrêmes ordre/arbitraire qu'il renommera automatique/informel.
  Brian Ferneyhough relève non pas ce qu'Adorno rehausse (la musique électronique de Stockhausen comme tentative de résoudre l'antinomie ordre sériel/temps sériel, tentative à laquelle Adorno veut alors ajouter sa « *musique informelle* ») mais une autre piste de l'époque pour sortir de l'ordre sériel : l'œuvre ouverte. On sait que l'œuvre de Brian Ferneyhough peut être dite « ouverte » en un sens particulier : ouverture par saturation des contraintes, par sur-détermination.
  Brian Ferneyhough, comme Stockhausen, travaille à sortir de l'antinomie (ordre/temps) de l'intérieur du sérialisme mais lui par saturation de l'ordre sériel en sorte de toucher alors son extrême : l'arbitraire, l'informel – 1) parce que l'interprète ne pouvant tout jouer, doit soustraire certaines contraintes, 2) parce que l'auditeur doit s'attacher ainsi à la dynamique, à l'*intension*, à la figure qui engendre les gestes-objets, non à la perception de ces objets…
- *Nouvelle musique informelle*
  Telle semble être la conclusion sous forme de mot d'ordre de Brian Ferneyhough : reprendre à sa manière le mot d'ordre d'Adorno (de même que pour Adorno la *musique informelle* pourrait être dite une nouvelle musique atonale…).

La « musique informelle » : Londres, 1998

(Cahier Ircam, trad. P. Szendy)

- *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. (109)*
  OK. Adorno d'ailleurs déclare explicitement ne pas définir la *musique informelle* ni la fixer en un programme…
- *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 sub-*

jectifs ou spontanés de fixer du sens musical. (110)

• Pour Brian Ferneyhough, l'antinomie de départ est une pseudo-dichotomie. Cf. *musique informelle* nomme le dépassement de cette dichotomie (qu'Adorno appelle plutôt une antinomie).

Noter que l'antinomie d'Adorno est entre *ordre* sériel et *temps* sériel alors que la dichotomie de Brian Ferneyhough est entre *ordre* sériel et constitution sérielle d'un *sens*. Ferneyhough interprète ici le temps musical comme sens…

Sa reformulation est donc double : l'antinomie ordre/temps devient la pseudo-dichotomie ordre/sens…

• Là où Adorno résoudra *esthétiquement* (et mythologiquement) son antinomie, Brian Ferneyhough résoudra *compositionnellement* sa pseudo-dichotomie.

- *J'avais postulé une sorte d'axe défini par ces deux extrêmes. […] J'avais nommé ces extrêmes de référence : « automatique » et « informel » ; si bien que des éléments matériellement identiques – disons, un groupe de triolets de croches – en viendraient à fonctionner de manière distincte, au moins en théorie, du fait qu'ils seraient générés soit en tant que réalisation de procédés contrôlés au moyen de nombres, soit en tant que figurations et réinscriptions d'une importance sémantique sédimentée. [Soit] une certaine* plurifonctionnalité *(110)*

• Brian Ferneyhough renomme sa pseudo-dichotomie ordre/sens en termes plus orientés vers la composition : automatique/informel. C'est cette dernière que je retiendrai.

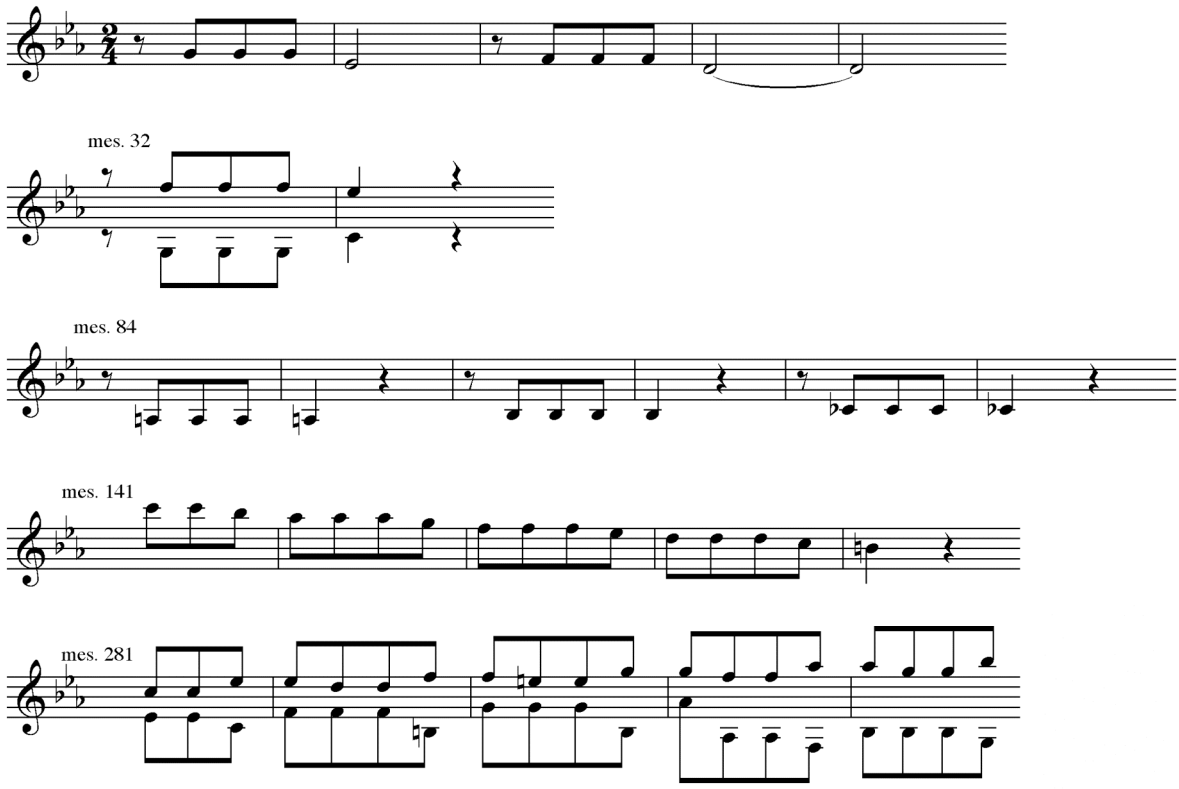
• Brian Ferneyhough traite alors un objet comme résultat d'une dynamique ; le même objet peut procéder de deux dynamiques-fonctions différentes : Il s'agit ici de différencier x selon le schème f (y) = x = g (z). Chez Brian Ferneyhough, l'objet en effet est toujours concrétion d'une énergie. Cf. geste/figure : l'*inspect* du geste procède de l'*intension* de la figure.

La scission dialectique de l'objet pour Brian Ferneyhough se fait non pas « objectivement », ou structuralement (par tel ou tel trait relevant de systèmes différents : ex. système tonal/système métrique/système mélismatique – cf. plus loin) mais par « dérivation » (on passe non pas d'une courbe directement à ses variantes mais d'une courbe à ses dérivées, puis via les variations sur ces dérivées à d'autres courbes possibles).

Ici $f(x) \Rightarrow f'(x) \rightarrow g'(x) \Rightarrow g(x)$

ou mieux :

$$\begin{array}{ccc} f(x) & \ldots & g(x) \\ \Downarrow & & \Uparrow \\ f'(x) & \rightarrow & g'(x) \end{array}$$

Exemple de variation d'objet, tonalement situé et métriquement placé : Beethoven (V°)

soit

Mesures	Logique tonale : intervalles	Logique mélismatique		Logique rythmique
		Sens de l'évolution	continuité/discontinuité	
1…	tierces	descendantes	saut	discontinuité
32…	***secondes*** / ***quartes***	descendantes / ***ascendantes***	***continu*** / saut	
84…	***unissons***	————	***continu***	
141…	(tierces)	descendantes		***continuité***
281…	tierces (***agrandissement***)	***ascendantes*** / descendantes	saut / saut	

Ici l'altération de l'objet musical (thème-objet) se fait par altérations, indépendantes les unes des autres, de ses différentes dimensions musicales : intervalle, sens et continuité du mélisme, rythme, et bien d'autres (instrumentation…).

$\theta = f(x) * g(y) * h(z) * \ldots$ D'où : Δx (à y et z constants) $\Rightarrow \Delta\theta$

Beethoven travaille ici directement sur les caractéristiques de l'objet.

Le principe de Brian Ferneyhough sera de déplacer le travail non plus sur l'objet (le geste) mais sur le processus (présent mais non présenté, et moins encore représenté) de son engendrement.

- *L'« informel ». Je n'entends pas par là du matériau surgi, comme par magie, des profondeurs insondables de l'« esprit », mais plutôt des éléments musicaux qui, aussi rigoureusement employés soient-ils par la suite, jouissent dans leur état originel d'une certaine différenciation interne, d'une certaine complexité en termes de relations. (112)*

  L'informel désigne l'existence d'une complexité interne du matériau qui tient moins à ce qui de lui est présenté mais plutôt à ce qui de lui est présent sans être présenté comme tel : « différenciation intime », « relation », ce qu'il va appeler « processus » et qui consonne avec « l'énergie » du matériau pour Adorno.

  Donnons de cela l'image suivante : vous voyez quelqu'un luttant contre un très fort vent pour avancer. Vous voyez sa chevelure rejetée en arrière, son inclinaison inhabituelle vers l'avant, sa progression laborieuse. Vous pressentez l'intensité de son effort pour lutter contre l'intensité adverse du vent : vous remontez de votre perception des formes de l'objet (le corps, la marche) à l'intensité dont procèdent ces formes, aux énergies à l'œuvre. Si vous variez par exemple l'énergie du vent (présente mais non présentée), vous obtiendrez des variations présentables de l'inclinaison du corps, et de la chevelure…

- *La plupart de mes compositions des quinze dernières années travaillent sur la base de cette hypothèse que les objets musicaux et les processus ne sont pas fondamentalement, génériquement distincts. (114)*

  Cf. cette grande orientation de Brian Ferneyhough dont il trouve trace chez Adorno : voir cette citation d'Adorno qu'il rappelle lui-même (p. 117) : « *Le secret de la composition, c'est l'énergie qui façonne le matériau* ».

  La manière pour Brian Ferneyhough de résoudre l'antinomie va être de travailler sur les engendrements, les processus, les fonctionnalités aboutissant aux objets. Les dispositions extrêmes peuvent se rencontrer dans un même objet selon la logique f (y) = x = g (z), soit ce que Brian Ferneyhough appelle pluri-fonctionnalité.

  Cf. pour Brian Ferneyhough, l'objet (qu'il nomme « geste ») peut être produit par une variété de structures, ce qui dote l'objet-geste d'une énergie centrifuge. L'objet-geste est une concrétion, une coagulation. Brian Ferneyhough nomme « figure » l'*intension* dont procède l'*inspect* du geste…

  Brian Ferneyhough réinjecte dans la *musique informelle* d'Adorno sa dialectique du geste et de la figure, via sa propre dialectique de l'automatique et de l'informel… Ici l'automatique est du côté de la figure et l'informel du côté du geste : un objet informel est obtenu par convergence plurifonctionnelles de figures automatiques, d'automatismes figuraux…

L'évaluation par Ferneyhough de la *musique informelle*

Elle se déploierait sur trois plans :

de l'antinomie à l'origine de la proposition

Celle-ci est une pseudo-dichotomie entre automatique et informel.

***de la* musique informelle**

Cette proposition dessine l'horizon d'une unité des contraires.

Son propre traitement de la pseudo-dichotomie

Il s'agit de travailler en amont de l'objet-geste selon sa pluri-fonctionnalité c'est-à-dire selon les divers processus qui le déposent.

D'où une « nouvelle musique informelle » qui composent les *intensions* sans figer les *inspect*s.

Ma propre évaluation

D'abord de ces deux évaluations :

Finalement, elles nous apprennent plus sur Boulez et Ferneyhough que sur Adorno qui n'est ici pas lu avec grande attention…

Disons que Brian Ferneyhough choisit de pondre ses œufs dans le nid de la *musique informelle* là où Boulez ne saurait le faire. Mais ceci ne nous délivre pas une grande clarté sur ce dont il s'agit réellement pour Adorno en sa *musique informelle*.

Musicale

Si je devais répondre comme Boulez ou Ferneyhough, me situer comme eux face à l'antinomie constitutive de la proposition adornienne pour ensuite dessiner mes propres ressources compositionnelles, je dirais ceci :

1) Je renommerais l'antinomie adornienne via le divorce boulezien écriture/perception comme relevant de la dualité entre la partition et l'écoute ; c'est en effet à ce niveau d'une dialectique partition/écoute que se joue, il me semble, le mystère de la musique…

2) Je considérerais la proposition adornienne comme mythologie (voir ce qui suit). Mon hypothèse est que Adorno bâtit ici un mythe pour concilier l'inconciliable et que pour ce faire il a besoin d'un emblème de la conciliation, emblème qu'il trouve dans le terme *esthétique* (lequel est le nom même de ce que j'appelle le mythe adornien des deux sœurs, nommément de la musique et de la philosophie).

3) Que s'agit-il aujourd'hui de faire sur un plan compositionnel ?

Ni sérialisme boulezien rethématisé, ni sérialisme ferneyhoughien saturé et surdéterminé. Ni post-sérialisme (nous ne sommes plus exactement après le sérialisme, mais après l'après-sérialisme !), ni asé-

rialisme (comme s'il s'agissait d'oublier le sérialisme). Pour le coup, je n'ai pas de nom général à donner à la musique que je compose actuellement…

Il me paraît par contre important de substituer à l'esthétique réflexive d'Adorno une intellectualité musicale se rapportant à la philosophie (voir mon cours de cette année).

*

Philosophème ?

Comme on le voit, il reste bien difficile de s'extraire *musicalement* du « *labyrinthe Adorno* » (Boulez, 1992). D'où l'idée de comprendre sa « *musique informelle* » plutôt comme un *philosophème* tentant de fixer en catégorie musicale le concept philosophique de « *négation déterminée* ».

Je court-circuiterai aujourd'hui ce détour : s'il est susceptible de nous apprendre sur la philosophie d'Adorno, il ne me semble guère pouvoir le faire quant au versant musical des textes étudiés.

Je vais donc passer directement à ma thèse fondamentale : considérer que la *musique informelle* constitue un mythème plus encore qu'un philosophème.

Mythème !

Je vais essayer de montrer qu'avec sa *musique informelle* Adorno prône moins une *résolution dialectique* de son antinomie de départ qu'une *conciliation mythologique*, opération dont on va chercher le chiffre chez Claude Lévi-Strauss.

III. LA MYTHOLOGIE ADORNIENNE

Le mythe de la musique informelle

La formule canonique du mythe

Elle apparaît dans *Anthropologie structurale* (1955) pour ne réapparaître qu'en 1985 dans *la Potière jalouse* puis dans *Histoire de lynx* (1991)…

L'ouvrage de référence est ici celui de Lucien Scubla : *Lire Lévi-Strauss* (Odile Jacob, 1998).

> « Tout mythe (considéré comme l'ensemble de ses variantes) est réductible à une relation canonique du type :
>
> $$F_x\,(a) : F_y\,(b) \cong F_x\,(b) : F_{a^{-1}}\,(y)$$
>
> dans laquelle, deux termes *a* et *b* étant donnés simultanément ainsi que deux fonctions *x* et *y*, on pose qu'une relation d'équivalence existe entre deux situations, définies respectivement par une inversion des *termes* et des *relations*, sous deux conditions :
>
> 1° qu'un des termes soit remplacé par son contraire (dans l'expression ci-dessus *a* et a^{-1}) ;
>
> 2° qu'une inversion corrélative se produise entre la *valeur de fonction* et la *valeur de terme* de deux éléments (ci-dessus *y* et *a*). » [1]

Je réécrirai la formule ainsi :

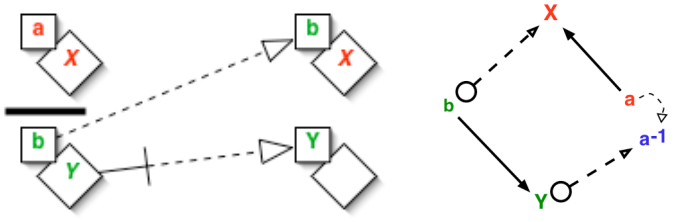
$$\frac{a_X}{b_Y} = \frac{b_X}{y_{A^{-1}}}$$

On lira cette formule non pas statiquement mais dynamiquement, de haut en bas et de gauche à droite selon le schème suivant :

le problème que ***a*** en tant que valant ***X*** pose à ***b*** (qui porte la valeur ***Y***) se résout mytho-logiquement par le mouvement où

b va assumer la valeur problématique ***X*** en sorte que

Y (objectivé en ***y***) puisse matérialiser une nouvelle valeur A^{-1} qui neutralise le terme problématique initial ***a***.



Noter alors deux choses :

- les deux composantes positives (*b* et *Y*) bougent et deviennent « agents » quand les deux négatives (*a* et *X*) deviennent « valeurs » ;

[1] *Anthropologie structurale* (252-253)

- concernant ces deux composantes « négatives », *X* reste immobile quand *a* supporte la plus importante des modifications de tous les termes ; en vérité il subit trois modifications (ou une *triple torsion*) : l'une de place (d'origine du problème, il devient agent de sa résolution), l'autre de position logique (d'objet, il devient valeur), la troisième de sens (il est contrarié en a^{-1}). Ainsi b est *déplacé*, *dualisé* et *inversé*.

On peut aussi remarquer que dans cette formule canonique du mythe, on trouve le nœud de trois types de « comparaison » dont j'avais parlé lors de la première séance :
1) la *métaphore* (entre a et b) puisqu'il s'agit de voir dans quelle mesure *a* est et n'est pas « comme » *b* ;
2) l'*analogie* entre deux rapports (ou même entre deux rapports de deux rapports si l'on interprète a_x comme étant lui-même un rapport entre a et x) : celui de gauche et celui de droite dans la formule ;
3) la *dualité* (entre a et y) mais ici nouées selon une modalité singulière car ils se déplacent en même temps qu'ils sont dualisés.

La formule du mythe adornien

Redisposons quatre énoncés-clefs d'Adorno en vue de leur interprétation selon cette formule :

- *[1] « On pourrait se demander si la rationalité intégrale à laquelle tend la musique est simplement compatible avec la dimension du temps. » (280)*
- *[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. » (287)*
- *[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. » (288)*
- *[4] « La tâche d'une musique informelle serait de dépasser positivement ces aspects de rationalité aujourd'hui contrefaits. » (337)*

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 devant venir (après la « nouvelle musique ») :
— l'une, en [2], venant de la musique électronique, et portée par Stockhausen,
— l'autre, en [4], à venir de la musique informelle qui permettra d'émanciper l'expression,
et il relève en [3] que, ces deux extrêmes se touchant, la tendance à l'unité est 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 qui soit un rapport conjonctif entre deux tendances identifiables, soit le schème suivant :

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

Soit la thèse suivante : non seulement, avec sa proposition de musique informelle, Adorno bâtit un nouveau mythe musicien, mais, plus encore, il articule pour ce faire une logique proprement mythique qui propose [3] de réduire une disjonction problématique [1] par la promesse d'une conjonction à venir (entre [2] et [4])…

On lit dans ce schème l'armature de la *formule canonique du mythe*, soit l'écriture simplifiée suivante (ou le mot *Rationalisation* pourrait être remplacé par *Ordre* ou *Construction*) :

$$\frac{\text{forme}_{\,Rationalisation}}{\text{temps}_{\,Musique}} \equiv \frac{\text{temps}_{\,Rationalisation}}{\text{musique}_{\,Forme^{-1}}}$$

soit l'écriture encore plus ramassée suivante :

$$\frac{\mathbf{F}_r}{\mathbf{T}_m} \equiv \frac{\mathbf{T}_r}{\mathbf{M}_{f^{-1}}}$$

On a bien ici une triple torsion de la *Forme* :
1) Elle est dualisée : elle passe d'agent à valeur (ce qui s'indique dans la langue du passage du substantif *Forme* à l'adjectif *formel*).
2) Elle est inversée : sa valeur s'inverse (ce qui s'indique du passage de *formel* à *informel*).
3) Elle est déplacée : de « problème », elle devient agent de résolution (ce qui s'indique d'un passage du numérateur au dénominateur).

Acteur	F
dualisé	f
inversé	f^{-1}
déplacé	$1/f^{-1}$

Au total, on passe ainsi du problème que pose une forme intégralement construite au temps musical à la conciliation du temps intégralement construit de Stockhausen avec une *musique informelle*.

La *musique informelle* assume la dynamique de construction stockhausienne du temps (Adorno ne s'oppose pas à Stockhausen mais assume sa dynamique « résolutive », l'épouse pour mieux se rendre susceptible de la précéder) et saute par-dessus son point de butée (l'incapacité à ce que le continuum construit recouvre le continuum musical des timbres instrumentaux). Ainsi ce nouveau rapport « résout » la contradiction de départ (l'antinomie héritée).
Notons également que la *musique informelle* récupère également l'expression musicale, malheureusement autonomisée (néo-romantisme de Schoenberg) par rapport à la construction (dodécaphonique puis sérielle) grâce au travail du négatif (l'expressivité de l'inexpression). Ainsi la conciliation mythologique est générale : non seulement entre construction-rationalisation et temps, mais aussi avec l'expressivité mise à mal (selon Adorno) par le néo-romantisme de Schoenberg.

Mythologie adornienne plus générale ?

La question est alors : cette ressource mythologique n'est – elle pas, en fin de compte, une ressource adornienne bien plus générale ?

Le rapport d'Adorno au mythe…

Cette hypothèse semble, il est vrai, pour le moins paradoxale à l'égard d'un philosophe qui toute sa vie a récusé le mythe (tout en relevant sa part de rationalité).
Rappelons à ce titre quelques considérations philosophiques d'Adorno sur le mythe :

Wagner

- *Heidegger, mythologue de la langue (160)*
- *Ce n'est pas comme simples métaphores que Wagner a convoqué les mythes : sous son regard tout devient mythologique. (163)*
- *La déformation des mythes par les générations postérieures qui s'y retrouvent et s'y reflètent, est aussi la vérité de ces mythes. (168)*

La dialectique de la raison

rédigée à quatre mains avec Max Horkheimer.

Cf. Jürgen Habermas [1]:
« Dans la tradition des Lumières, la pensée rationnelle a toujours été comprise à la fois comme le contraire du mythe et comme une force opposée à lui. […] À cette différence, dont la pensée rationnelle est si sûre, Horkheimer et Adorno opposent la thèse d'une complicité secrète. » (32)

- *Dans ces fragments, nous montrons la cause de cette régression de la Raison vers la mythologie. (16)*
- *La fausse clarté n'est qu'une autre expression du mythe qui fut de tout temps à la fois obscur et d'une clarté évidente. Il s'est toujours distingué par son aptitude à échapper au travail de conceptualisation. (17)*
- *Deux thèses : le mythe lui-même est déjà Raison et la Raison se retourne en mythologie. (18)*

Philosophie de la nouvelle musique

- *Tout art se dresse contre la mythologie. (141)*

Quasi una fantasia

- *Le langage musical est d'un tout autre type que le langage signifiant. En cela réside son aspect religieux. Ce qui est dit est, dans le phénomène musical, tout à la fois précis et caché. Toute musique a pour Idée la forme du Nom divin. Prière démythifiée, délivrée de la magie de l'effet, la musique représente la tentative humaine, si vaine soit-elle, d'énoncer le Nom lui-même, au lieu de communiquer des significations.*

Dialectique négative

- *La dialectique est opposition au mythe. (75)*
- *La mythologisation heideggérienne de l'être (112) La mythologie linguistique de Heidegger (219)*
- *La démythologisation est séparation, le mythe l'unité trompeuse de ce qui n'est pas séparé. (148)*

[1] *Le lien entre mythe et Aufklärung* (Revue d'esthétique – n°8 – 1985)

On voit : l'opposition déclarée d'Adorno au mythe constitue une constante de sa pensée des années 30 aux années 60… Ceci cependant ne suffit pas à raturer l'hypothèse qu'Adorno y ait inconsciemment recours pour concilier musique et philosophie au point même où ces deux passions personnelles divergent.

L'esthétique comme « mythe des deux sœurs »

Je propose d'appeler « *le mythe des deux sœurs* » ce projet adornien (identifié dans *Dialectique négative* – voir première séance) de rendre la philosophie sœur de la musique : *« La philosophie est vraiment devenue la sœur de la musique »*. Rendre sœurs, n'est-ce pas l'idée même de concilier le hiatus de ces deux modes de pensée ? Et Adorno ne choisit-il pas de nommer *esthétique* ce geste même de conciliation ?
On pourrait tenter alors de se livrer au même petit exercice : formaliser ce mythe esthétique des deux sœurs selon le schème dynamique de la formule canonique du mythe.
Je m'y suis exercé ; en voici une version que je vous livre sans plus de commentaires :

La formule du mythe esthétique des deux sœurs

$$\frac{\text{musique}_{\,œuvre}}{\text{philosophie}_{\,concept}} \equiv \frac{\text{philosophie}_{\,œuvre}}{\text{concept}_{\,démusicalisé}}$$

On lira ainsi la formule : 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.
CQFD.

Les déchirements de l'individu Theodor…

Je terminerai cet examen par cette simple remarque : que ce projet de conciliation de T. Adorno s'accorde à l'indécision de Theodor A. entre composition et philosophie, cette indécision qui le rongera toute sa vie — et dont Boulez témoignait encore, en 1969, dans son hommage (voir ci-suit) en parlant des « *discrépances d'une individualité qui voit ses dons diverger* » — ne peut que renforcer l'hypothèse d'une mythologie adornienne.

IV. INTELLECTUALITÉ MUSICALE ET MYTHÈMES

Au terme de cette étude d'Adorno, quel bilan pouvons-nous en faire quant aux rapports de l'intellectualité musicale au mythologique ?

D'abord on retrouve à mon sens chez Wagner un tel type de rapport mythologisé à la philosophie, singulièrement à la philosophie de Schopenhauer. J'aurais prochainement l'occasion (cour sur l'intellectualité musicale en ces même lieux) de le montrer en examinant son ouvrage sur Beethoven…
Ainsi le recours au mythe (au sens précis retenu précédemment) apparaîtrait comme une voie de l'intellectualité musicale et pas seulement comme une possibilité « esthétique ». Appelons-la la voie du mythème.

La voie du mythème entreprendrait de concilier un problème musical par les ressources du langage. Mais elle ne le ferait pas exactement par la voie du programme, du manifeste qui s'établit elle aussi dans le langage. Elle le ferait sous l'angle singulier d'une promesse, et de cette promesse particulière qui est promesse de conciliation.

> On peut remarquer que face à un discord musical entre deux tendances immanentes (construction et expression, rationalisation et temps…), le traitement de ce discord peut prendre bien d'autres figures que celle d'une conciliation : l'issue peut être le triomphe unilatéral d'un aspect, ou le basculement dans une nouvelle situation…

La voie du mythème promettrait une (ré)conciliation en sortant par le haut c'est-à-dire dans une logique englobante, par subsumation de la dissension de départ dans une autre dissension, que le mythe va pouvoir alors affaiblir : la dissension entre le monde de la musique et ses dehors (les autres mondes et le *chaosmos* – pour Adorno « la société » et « l'histoire »). Ainsi la conciliation promise par la *musique informelle* ne vaut que parce qu'elle est enveloppée, subsumée par une conciliation plus générale qui prend ici le nom propre d'*esthétique* et qui touche, elle, les rapports de la musique et de la philosophie (autant dire de la pensée en général).
Que veut dire que cette promesse « vaut » seulement ainsi ? Cela veut dire que le mythe vise une subjectivation qui se dispense d'un procès subjectif conséquent : le mythe en appelle en effet de la croyance (cf. ce type de *croyance* qui fait l'économie d'une véritable *foi* en ce que ce terme suppose de travail, collectif, militant…). Cette croyance est le corrélat subjectivé de la promesse : comme la politique parlemen-

taire le pratique à loisir, une promesse ne « vaut » que pour qui y croit…
Dans notre cas, la croyance en la *musique informelle* (Boulez n'y croit pas, Brian Ferneyhough y croit…) ne peut exister que corrélée à sa face plus globale qu'on appellera « croyance esthétique », ou croyance d'une conciliation possible entre musique et philosophie et par là, entre musique et « société »…

D'où – et je conclurai là-dessus – une directive d'autolimitation de l'intellectualité musicale (la sixième donc après les cinq directives énoncées dans le cours récent sur Rameau-Boulez-Pousseur…) en sorte qu'elle se retienne au seuil du mythème, c'est-à-dire d'une promesse de conciliation esthétique face à un problème immanent d'ordre musical.
Les trois dernières autolimitations de l'intellectualité musicale seraient alors les suivantes :
- se tenir à l'écart de l'esthétique en une figure *a-esthétique* (plutôt qu'*inesthétique*, ce qui constituerait plutôt une position de philosophe – voir ce qu'en dit Alain Badiou) ;
- se retenir au seuil du philosophème ;
- s'arrêter de même avant le mythème.

*

ANNEXE : PIERRE BOULEZ SUR THEODOR W. ADORNO

EN MARGE DE LA, D'UNE DISPARITION [1]

de la personnalité, il en va comme de l'œuvre.
seule, a le pouvoir de fasciner, celle qui reste, et restera, inexpliquée
celle qui résiste à la tentative d'investigation,
celle qui, manifestement, possède l'évidence.
en vue de la cerner, on use habituellement de mots neutralisants :
ambiguïté (s)
contradiction (s) ;
on essaie diverses clefs – elles tournent à vide dans la serrure de l'inquisition.
reste à imaginer les discrépances d'une individualité :

: qui voit ses dons diverger,
ne renonce pas à la divergence
— non seulement, mais –
tâche, en dépit d'incompatibilités flagrantes, de l'utiliser comme levier ;
: qui, insécable, conserve et provoque –
ne renonce pas à l'humus, sans ignorer le phénomène de pourrissement destiné à l'entretenir,
aspire à l'abri et à la demeure, cependant qu'elle propose le feu, l'incendie ;
: qui accumule la connaissance, et s'efforce de ne pas envier l'innocence.
spécifiquement due à la circonstance, (mais le pogrome est-il sans précédent ?)
la pérégrination,
partage médian de cette existence,
coupure de définition,
confirme
le lien et la nostalgie, exalte le déchirement et la détermination.
à pleines brassées, les contradictions – non résolues,
les ambiguïtés – non dissipées,
dont la plus subtile, la plus rusée, des dialectiques ne viendra pas à bout ;
dont le plus rusé, le plus subtil, des dialecticiens fera son gerbier !
(ce gerbier que ne manqueront pas de visiter, et de piller, les mulots et autres rats des champs…).
l'intelligence, la perspicacité, vont, dès lors, se transmettre par l'élocution, aiguë :
qui instaure le privilège et l'avantage de la communication avec un repère primordial ;
non point fixe,
mobile — il vous entraîne au-delà du périmètre de (sauve)garde,
vers la contrée de la dimension plurielle : où abîme et sommet ont chance de *s'identifier*.

*

[1] En français in *Melos*, septembre 1969. Cf. *Points de repère* (1981, p. 543)

A. BADIOU : DE LA DIALECTIQUE NÉGATIVE DANS SA CONNEXION À UN CERTAIN BILAN DE WAGNER
[1° PARTIE]

(8 janvier 2005)

A. BADIOU : DE LA DIALECTIQUE NÉGATIVE DANS SA CONNEXION À UN CERTAIN BILAN DE WAGNER
[2° PARTIE]

(22 janvier 2005)

F. NICOLAS : LE CAS ADORNO

(5 février 2005)

UNE HYPOTHÈSE LIMINAIRE

TROIS CORRECTIFS

UN POINT DE BUTÉE

Une proposition aux philosophes…

UNE AUTRE MANIÈRE POUR LA PHILOSOPHIE DE SE RAPPORTER À LA MUSIQUE

De « l'après-Auschwitz »…

UN BASCULEMENT ?

PHILOSOPHÈME ET MYTHÈME

TROIS DIRECTIVES DE LECTURE

A. BADIOU & F. NICOLAS : JOURNÉE *RICHARD WAGNER*
(14 mai 2005)

A. BADIOU : PRÉSENTATION PHILOSOPHIQUE

F. NICOLAS : INTRODUCTION MUSICIENNE

Une généalogie…

Un déplacement surprenant…

Quel *aujourd'hui* musical ?

Wagner aujourd'hui ?

Wagner, pour l'œuvre grande

ALAIN BADIOU

0 — Ouverture

1 — Musique et unification

2 — Musique et déchirement/souffrance.

3 — Musique et résolution des différences.

4 — Musique et théâtralisation

5 — Musique et attente vaine

6 — Musique et transition

Conclusion