



HAL
open science

Le fond sonore des vies mutilées. Polyphonie et résistance de l'irréconcilié chez Adorno

Céline Hervet

► **To cite this version:**

Céline Hervet. Le fond sonore des vies mutilées. Polyphonie et résistance de l'irréconcilié chez Adorno. 2022. hal-03816044

HAL Id: hal-03816044

<https://u-picardie.hal.science/hal-03816044>

Preprint submitted on 15 Oct 2022

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

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

LE FOND SONORE DES VIES MUTILÉES POLYPHONIE ET RÉSISTANCE DE L'IRRÉCONCILIÉ CHEZ ADORNO

La polyphonie au croisement de l'esthétique et de la politique chez Adorno

La pensée musicale¹ d'Adorno a ceci de particulier qu'elle se défie de la division du travail académique et universitaire. Ses écrits sur la musique, bien qu'ils soient souvent étudiés, par les seuls musicologues conduits par leur formation à porter un regard critique sur une approche trop philosophique, c'est-à-dire sans un retour suffisant aux cas d'espèce, sont pourtant loin d'appartenir à un domaine étanche et séparé, celui de l'esthétique, où il ne serait question que d'art, une sphère privée de tout rapport concret au monde et au siècle. Aborder Adorno allait donc de soi dans la tentative de penser la dimension sonore de la modernité en articulant étroitement les approches esthétique et politique. D'autant que les prises de positions d'Adorno quant à la musique de son temps, que l'on peut juger austères voire élitistes, invitent à sortir d'un cadre que lui-même réfute et qui cantonne la musique dans une position d'extériorité à l'égard de la société, sinon de complaisance vis-à-vis de la société telle qu'elle est, avec les rapports de force qui la régissent. Sortir du cadre étriqué d'une musique réifiée, où l'on a cherché « rendre plus fréquentable [la musique sérieuse] sous le nom barbare de musique classique qu'afin de pouvoir s'en détourner plus facilement par la suite² », afin de s'intéresser à des questions qui dépassent le fait musical lui-même pour rencontrer ce que l'on a pu appeler une « uphonie », une utopie sonore, que l'on trouve chez des compositeurs comme Mahler et Schönberg. Musique de l'avenir pour l'un, musique nouvelle pour l'autre, ces deux compositeurs qui font l'objet d'une analyse extrêmement détaillée dans le corpus adornien ont tous deux à faire avec la polyphonie et ne serait-ce qu'indirectement avec l'état des forces sociales (montée de l'antisémitisme, et conjointement, rejet de toute innovation dans le domaine de la musique et des arts en général). Chacun représente pour Adorno un refus non seulement de la musique telle qu'elle est, mais du monde tel qu'il est, « excitant la fureur de ceux qui s'entendent avec le cours du monde³ ». Bien sûr il ne s'agira pas d'art ni d'artiste engagé, l'engagement ne résulte pas d'un choix délibéré, d'une intention consciente qui guiderait l'élaboration de l'œuvre. Cependant explique Adorno dans la *Théorie esthétique* « les luttes sociales et les rapports de classes s'impriment dans la structure des œuvres d'art », bien que « les positions politiques qu'elles adoptent » explicitement ne soient que des « épiphénomènes⁴ ». L'œuvre d'art est l'expression d'un rapport social et ce rapport agonistique la travaille en deçà de son statut de marchandise culturelle. La musique dans le tournant sonore qu'elle connaît au XX^e siècle est porteuse d'un rapport au groupe, au collectif que ses usages au sein de régimes totalitaires indiquent, mais qui ne sont pas les seuls possibles. La question est de savoir selon quelles modalités et surtout quelles formes la musique peut être autre chose que, *a minima*, une « religion du dimanche », « justification décorative du cours du monde⁵ » ou qu'un « fascisme potentiel⁶ ». Si la musique accompagne les pires turpitudes des sociétés politiques, elle n'est pas sans offrir ne serait-ce que la possibilité d'une alternative, fût-ce sous la forme d'un souvenir, d'une trace, de la nostalgie d'un « instant d'équilibre⁷ ». Si Adorno

¹ *La pensée musicale d'Adorno. L'épique et le temps*, Paris, Beauchesne, 2011.

² *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, trad. C. David, Paris, Allia, 2001, p. 9.

³ Mahler. *Une physiologie musicale*, trad. J.-L. Leleu et T. Leydenbach, Paris, Minuit, 1976, p. 17

⁴ *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez, Kincksieck, p. 321.

⁵ Mahler, op. cit., p. 34.

⁶ Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 430.

⁷ *Le caractère fétiche dans la musique*, op. cit., p. 14 : « *La Flûte enchantée*, en tant qu'opéra dans lequel l'utopie de l'émancipation et le divertissement que peut procurer le couplet de Singspiel coïncident exactement, n'est elle-même qu'un tel instant d'équilibre. Après *La Flûte enchantée*, il n'a plus jamais été possible de contraindre musique sérieuse et musique légère à coexister. ». Sur cette question, voir Agnès Gayraud, *Dialectique de la pop*, Paris, La Découverte/Cité internationale de la

mentionne à propos de Mozart mais aussi de Mahler certains passages où fugacement se laisse entendre une forme de conciliation entre le singulier et le collectif, entre la solitude de toute création musicale authentique et la multitude capable d'en saisir la teneur, il évoque à plusieurs reprises dans ses écrits une forme musicale spécifique qui traverse les époques et qui permet non seulement de penser les origines mêmes de la musique mais sa continuité historique perceptible jusque dans les innovations de la seconde École de Vienne. Cette forme c'est la polyphonie, dont j'envisagerai ce qui lui fait obstacle dans une écoute mutilée qui domine au sein d'une société et une forme de vie capitaliste et libérale et, conjointement, ce qu'elle porte politiquement. La notion de forme de vie est ce qui ici « tient ensemble des pratiques sociales et des institutions, un rapport au monde et des manières de percevoir, des attitudes et des dispositions comportementales⁸ ». Nous verrons que ce concept est particulièrement opératoire dans l'élucidation adornienne de la musique et qu'il permet de comprendre l'intrication des thèses sur le fait musical et sur le fait social. La forme polyphonique avec les médiations savantes qu'elle requiert et auxquelles Adorno s'est lui-même confronté dans les émissions de radio pédagogiques consacrées à la musique savante qu'il enregistra en particulier dans les années 30⁹, incarne, matérialise ce que pourrait être une version non réifiée de cette réconciliation collective, une union qui ne sonnerait pas le glas de l'individu et de sa liberté, où la démocratisation ne contiendrait pas en elle-même le ferment du fascisme sous couvert de conformisme et d'amusement généralisé.

Dans *Philosophie de la nouvelle musique*, Adorno aborde ce qu'il appelle l'antinomie de la nouvelle musique à savoir d'un côté la solitude absolue d'un compositeur comme Schönberg dont les œuvres ne furent jamais réellement entendues de son vivant parce qu'inadéquatement écoutées, de l'autre cette aspiration profonde à une collectivité idéale, cette multitude vers laquelle tend toute musique et que des manifestations sonores aussi élémentaires et aussi dénuées d'artifice qu'un simple roulement de caisse claire nous rappellent. Pour appréhender le statut à part et néanmoins central de la polyphonie dans la pensée musicale d'Adorno, nous partirons d'une considération extraite de *Philosophie de la nouvelle musique* :

« Que toute musique sans exception, notamment la polyphonie — medium indispensable de la nouvelle musique — provienne des pratiques collectives du culte et de la danse, ce fait, l'évolution de la musique vers la liberté n'a jamais pu tout bonnement le laisser en arrière comme un simple « point de départ ». C'est que l'origine historique demeure un impliqué signifiant de la musique, celle-ci eût-elle depuis longtemps rompu avec toute pratique collective. La musique polyphonique dit « nous » là même où elle vit uniquement dans l'imagination du compositeur sans atteindre aucun être vivant. Mais la collectivité idéale, qu'elle porte en elle comme collectivité séparée de la collectivité empirique, entre en contradiction avec son isolement social et avec son caractère expressif particulier qui lui impose cet isolement extrême. »

Dans ces quelques lignes, Adorno oppose à ce qu'il appelle une collectivité idéale que viserait tout compositeur, qu'il porterait en lui et qui enracine la musique dans une polyphonie originelle articulée à des pratiques corporelles collectives (le culte, la danse), la collectivité empirique, la société telle qu'elle est, par rapport à ce qu'elle devrait être, et peut-être à ce qu'elle était lorsqu'elle a donné le jour à la polyphonie.

musique, 2018, p. 78, à propos de l'utopie de la réconciliation que porte la musique pop du XX^e siècle et son revers dystopique, p. 90 et suiv., ainsi que p. 137 et suiv. sur la nostalgie du populaire qui se décèle dans le commentaire qu'il consacre à la *Troisième symphonie* de Mahler.

⁸ E. Ferrarese et S. Laugier, « Politique des formes de vie », *Raisons politiques*, n°57, 2015/1, Éditorial, p. 5.

⁹ Voir *Beaux passages. Écouter la musique*, Paris, Payot, 2013.

Ce statut collectif de l'œuvre d'art, s'il sied parfaitement à la musique, représente pour toute œuvre d'art en général son contenu de vérité. Les œuvres d'art ne sont pas en effet l'expression d'un sujet individuel, c'est un « nous » qui parle en elle, cela est vrai en littérature, le sujet poétique est pour Adorno un sujet collectif, cela est d'autant plus vrai pour la musique :

« Le sujet de la composition n'est pas individuel mais collectif. Toute musique, même la plus individuelle qui soit, possède en propre un contenu collectif inaliénable : chaque sonorité individuelle, déjà, dit *nous* ¹⁰ »

On comprend alors l'intérêt que porte Adorno à la polyphonie. Les remarques à son sujet sont relativement fréquentes dans son œuvre, elles servent souvent à réinscrire la musique nouvelle dans une histoire longue, et même dans une préhistoire de la musique. Avant Bach, avant encore le IX^e siècle où les historiens de la musique situent la naissance de la polyphonie dans la musique occidentale, la pluralité des voix fut l'incarnation même d'une musique immanente à la société qui la voit naître. Notons tout d'abord qu'au-delà des formes musicales qui théoriquement se rattachent à la polyphonie, parmi lesquels le canon et la fugue, au-delà de sa théorisation savante à travers le contrepoint, la polyphonie reste un concept aux contours assez flous, du point de vue théorique comme du point de vue historique. On sait par exemple que la chose exista bien avant le mot, y compris et surtout en dehors du domaine propre de la musique. La polyphonie incarne ainsi ce qu'il y aurait de « primitif », voire une forme de naturalité dans la musique elle-même, une dimension originaire, une sorte d'enfance de l'art musical originairement collective et sociale. Elle semble même constituer un invariant culturel, qui permet d'envisager non seulement la musique savante occidentale mais aussi des formes de musique traditionnelles et ce sur tous les continents. La polyphonie consiste d'abord en une pluralité de voix assemblées qui ouvre sur une diversité de rapports entre ces voix parmi lesquels l'unisson, l'homorythmie, l'homophonie, l'écho, le relais, et toutes sortes d'imitation, sans compter les multiples combinaisons offertes par les textes lorsque les voix chantent des paroles différentes, se répondent, etc. Mais y compris au sein de ces différents rapports, chaque voix est dotée d'une autonomie et d'une égale importance, et de ce fait est réfractaire à la fusion avec les autres. En ce sens, la voix dans la polyphonie « dit » à la fois « je » et « nous », exprime une différence dans son cheminement mélodique propre qu'elle doit mener jusqu'à son terme, mais ne peut se concevoir dans une indépendance radicale à l'égard des autres voix avec lesquelles elle forme un tout. Quelques éléments très concrets peuvent ainsi être dégagés de ce concept polymorphe : la linéarité et l'horizontalité par opposition à la notion d'un ordre préférentiel, réglé par la verticalité de l'harmonie. Il ne s'agit pas d'opposer l'une à l'autre, mais bien davantage, d'inverser le critère : en principe, ce n'est pas l'harmonie qui règle le cheminement des voix mais le cheminement des voix qui constitue l'harmonie, une harmonie immanente au discours et à la conversation telle qu'elle va. J'emploie le terme de conversation à dessein ici puisque c'est à ce terme que se référerait Bach lorsqu'il comparait notamment ses inventions à deux voix à un dialogue de deux personnages. Plus tard dans l'histoire de la musique, l'allongement des accords dissonants sans préparation ou résolution envisagés, « ce monde sonore inconnu », ce « monde nouveau et étrange de la dissonance¹¹ » dont le centre tonal a disparu a dû déboucher sur des solutions qui empruntèrent un langage ancien antérieur à la tonalité et qui devait reconfigurer les rapports entre mélodie et harmonie. C'est parce qu'elle fut prise pour modèle par Schönberg que la polyphonie le conduisit à sortir de la tonalité et à inventer la composition sérielle. Mais cela n'alla pas sans une transformation de la forme polyphonique elle-même, avec Mahler par exemple, mais j'y reviendrai plus tard.

¹⁰ « Idées sur la sociologie de la musique » in *Figures sonores*, p. 16.

¹¹ Glenn Gould, « Arnold Schoenberg. Une perspective », conférence prononcée en 1964, in *Le dernier des puritains. Écrits I*, éd. et trad. B. Monsaignon, Paris, Fayard, 1983, p. 198-199.

Au-delà de ces quelques caractéristiques, il faut souligner les évolutions que les innovations dans la technique de composition lui ont fait subir, il ne s'agit précisément pas de l'envisager comme un concept monolithique. On l'aura compris, l'intérêt et la portée heuristique du concept de polyphonie dépasse non seulement le champ de la musique savante mais aussi le champ musical lui-même et de ce point de vue il ne me semble pas inutile d'aborder une autre occurrence du terme « polyphonie » cette fois du côté de l'esthétique littéraire, champ d'études investi également par Adorno. Mais c'est à un autre théoricien de la littérature que je m'intéresserai ici. Dans son ouvrage majeur, *La Poétique de Dostoïevski*, Mikhaïl Bakhtine réinvestit le concept de polyphonie pour décrire une écriture romanesque à nulle autre pareille, qui remet en cause l'ordonnancement du roman moderne tout en renouant avec des genres anciens tombés en désuétude (la ménippée antique, le carnaval et son essor à la Renaissance) — on retrouve un destin commun au devenir de la polyphonie proprement musicale. J'ajoute d'ailleurs que, comme le rappelle Adorno¹², Mahler était un lecteur passionné de Dostoïevski dont il conseillait la lecture à ses élèves dont Schönberg, leur recommandant de passer moins de temps à étudier le contrepoint et plus de temps à lire Dostoïevski. Lorsqu'il évoque cette anecdote, Adorno semble cependant réduire la portée de cette référence en la renvoyant à un goût du romanesque et du banal. À posteriori la lecture de Bakhtine nous invite à reconsidérer ce tropisme mahlérien. Plus précisément « la pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière, constituent en effet un trait fondamental des romans de Dostoïevski¹³ » explique Bakhtine. Le terme de polyphonie décrit cette division des voix et des consciences autonomes dialoguant entre elles sans jamais fusionner, sans qu'un monde unique les enveloppe, les contienne, sans qu'un point de vue unique, sans que la seule conscience de l'auteur les guide vers une résolution. La pluralité des sujets est aussi une pluralité de mondes et n'est jamais objectivée par l'auteur. Elle demeure autre, étrangère, et ne s'identifie jamais à la figure du héros ou du héros. La multiplicité et la diversité des personnages est telle qu'aucun ne peut apparaître comme le porte-voix de l'auteur. Si cette voix existe elle est diffractée en une pluralité de voix autonomes, toutes aussi signifiantes et originales. Sous le chaos apparent, sous le désordre et l'inorganisé, Bakhtine repère une poétique organique, logique et homogène. S'il y a unité dans la polyphonie du roman dostoïevskien, c'est « l'unité d'interactions de consciences multiples dont aucune n'est devenue complètement objet pour l'autre¹⁴ ». C'est alors au lecteur de sortir du confort dévolu au pur observateur, conscience en position de surplomb, conscience neutre, spectatrice d'un tableau, il est tenu de participer. Sa lecture se fait écoute et déchiffrement des voix entremêlées dans cette discussion sans solution que constitue le roman dostoïevskien. Bakhtine souligne ce qui dans l'origine sociale de Dostoïevski, que l'on appellerait aujourd'hui un transfuge de classe, a pu le déterminer à entendre et comprendre toutes les voix ensemble : il participait lui-même aux contradictions et à la multiplicité des plans, des étages, des places et des classes du monde social, ainsi qu'à leurs interactions et leur coexistence. C'est un élément que l'on retrouvera chez Mahler, né dans la frange de la société, fils d'aubergiste et qui fut propulsé au sein de la bourgeoisie cultivée à la faveur de son mariage avec Alma Schindler. Glinka, compositeur cher à Dostoïevski associait quant à lui le multivocalisme à la diversité de la vie : « Dans la vie tout est *contrepoint*, c'est-à-dire *opposition*¹⁵ », note contre note, point contre point. Bakhtine prévient cependant que le terme de polyphonie doit s'entendre dans le contexte de la théorie du roman de façon métaphorique¹⁶, pour autant, ce qui peut nous

¹² Mahler, op. cit., p. 106-107.

¹³ M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, trad. I. Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970, p. 35.

¹⁴ *Ibid.*, p. 51.

¹⁵ Glinka, cité par Bakhtine, op. cit., p. 84.

¹⁶ *Ibid.*, p. 56.

intéresser c'est la manière dont cet usage métaphorique nourrit le concept même de polyphonie, et quelle transformation cet usage fait subir à sa dimension à la fois musicale et politique. Les matériaux de la musique et du roman sont trop différents pour qu'il s'agisse d'autre chose que d'une analogie. Pour autant cette analogie est fructueuse, elle permet d'envisager la résonance toute politique que la polyphonie peut avoir et que l'on trouve exprimée sans détour dans les écrits d'Adorno.

La polyphonie constitue ainsi le maintien, la résistance de la différence à l'égard de l'homogénéisation et à la totalisation des voix et ce, qu'il s'agisse de musique ou de roman, Adorno s'est lui-même aussi intéressé à la théorie du roman et plus largement de la littérature sans chercher à résoudre la contradiction, en mobilisant cette catégorie de la non-identité propre à la dialectique qui maintient coûte que coûte la différence, l'hétérogène, l'irréconcilié et l'irrésolu dans l'œuvre elle-même. Ainsi la dialectique est-elle pour Adorno « la conscience rigoureuse de la non-identité [qui] n'adopte pas de point de vue à l'avance », « [l]a pensée, ajoute-t-il, est portée à la dialectique de par son insuffisance inévitable¹⁷ ». Pour autant, il ne s'agit pas de perdre le tout lui-même au profit du détail, de la partie, chose qui renverrait sur le plan de l'écoute à une écoute à la fois atomisée et distraite, nous détournant du réel dans sa totalité et des forces sociales et autoritaires qui y sont à l'œuvre. Une lecture possible de la polyphonie devient alors celle d'une forme musicale qui maintient absolument le caractère hétérogène de la réalité, là où « la société bourgeoise est dominée par l'équivalence », où elle « rend comparable ce qui est hétérogène en le réduisant à des quantités abstraites¹⁸ ». La polyphonie est précisément la forme même de l'impossible commensurabilité, de l'absence d'identité et d'interchangeabilité des voix individuelles. Lorsque Schönberg utilise des accords de 11 ou même 12 sons il s'agit précisément de maintenir dans une vibration sonore inouïe une totalité hétérogène, une plénitude foisonnante. La polyphonie comme geste originaire de la multitude permet alors d'envisager une autre manière de vivre et de se vivre comme société et comme partie de cette société. Dans la société organisée, les sujets sont eux-mêmes des instruments de production, au lieu d'être des finalités vivantes. Ce qui en eux ne semblait pas pouvoir se réduire à de simples aptitudes techniques et mécaniques, apparaît au contraire réincorporé dans le processus de production. Plus rien d'indéterminé, de spontané ne semble possible, l'intime même n'échappe pas à la détermination des existences individuelles et à leur aliénation. L'individu dans une telle organisation n'est plus « un donné irréductible¹⁹ ». La dédicace adressée à Max Horkheimer qui ouvre les *Minima moralia* souligne ce rôle historique dévolu à l'individu, celui de la protestation : « Ce n'est qu'en conflit avec l'univers de la production, et en tant qu'ils ne sont pas totalement pris dans l'ordre, que les hommes pourront instaurer un ordre plus digne de l'homme ». Ainsi l'individu a-t-il selon lui « gagné en plénitude, il est devenu plus différencié et plus fort²⁰ » au moment même où il se trouvait vidé de sa substance par la société organisée. La promotion du sujet faite par la société capitaliste est celle d'un sujet instable, ordonné et constitué par les exigences fluctuantes du marché, et dépourvu d'identité personnelle, parfaitement préparé à se fondre dans la masse fasciste. « [Q]uelque chose des possibilités libératrices de la société aurait reflué dans la sphère de l'individuel²¹ », qui aurait résisté à son élimination. Il va sans dire que cette résistance de l'individuel et de son potentiel protestataire ne se confond pas avec l'individualisme libéral, mais assume une part de souci des autres que la société marchande rend impossible²².

¹⁷ *Dialectique négative*, trad. collective du Collège de philosophie, Paris, Payot, 2003, p. 14.

¹⁸ *La dialectique de la Raison*, trad. É. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974, p. 25.

¹⁹ *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, trad. J. R. Ladmiraal, Paris, Payot & Rivages, rééd. 2003, p. 13.

²⁰ *Ibid.*, p. 10.

²¹ *Ibid.*, p. 14.

²² Sur ce point, voir Estelle Ferrarese, *La fragilité du souci des autres. Adorno et le care*, Paris, ENS Éditions, 2018, en particulier chapitre II, « L'empire de la froideur ».

Le fond sonore des vies mutilées

Renonçant à traiter dans les *Minima moralia* la collectivité empirique ou plutôt choisissant de la décrire depuis la conscience individuelle aliénée, depuis cet exil que constitue la vie mutilée, Adorno donne une place paradoxale à la musique. Cette vie mutilée est une vie fautive, où la musique est présente partout dans la vie quotidienne comme un flux ininterrompu, un courant répandu notamment par les moyens de diffusion tels que la radio. Pourtant elle se fait peu entendre en tant que telle dans ces tableaux, si ce n'est indirectement à travers des titres empruntés à des œuvres musicales, des références codées ou parodiques, comme dans *Il servo padrone* dont le titre détourne celui de l'opéra de Pergolèse *La Serva Padrona* (la servante maîtresse). Dans ce fragment, il n'est jamais question de musique mais de domination et d'exploitation, et bien loin de l'opéra au thème galant qui raconte le stratagème d'une servante pour se faire épouser par son maître, ce que ce titre à clef décrit c'est la relation perverse que les classes dominantes ou nobles entretiennent avec certains membres de la classe dominée qu'elles choisissent et dans lesquels paradoxalement elles jouissent de leur propre supériorité, en un mariage absurde où la promiscuité entre les classes ne sert qu'à maintenir et à confirmer la domination du maître. Il conclut ainsi « L'absurdité se perpétue elle-même : la domination se transmet à travers les dominés²³ » Ainsi le renversement que permet l'opéra n'a pas lieu et de ce point de vue, l'utopie carnavalesque et réconciliatrice de Pergolèse ne fait que rappeler avec une ironie cruelle que de telles transformations n'ont en fait jamais lieu et qu'elles servent au contraire à renforcer la domination des classes supérieures sur les classes inférieures : le maître, le *padrone* s'encanaillant avec son ou sa subalterne ne fait que se confirmer à lui-même la naturalité du rang que la société lui réserve. Dans cette vie mutilée subsistent donc comme des réminiscences, des reliquats, comme les lointains échos d'une vie vraie, juste, qui donnerait à la musique sa juste place, à travers une « écoute adéquate²⁴ » ou une « juste écoute²⁵ » et où la musique incarnerait une forme de solidarité entre les classes. Cette présence-absence de la musique dans les *Minima moralia* met au jour la réification à l'œuvre dans la société : une vie fautive, une vie non juste, une erreur, un exil, pour reprendre le mot célèbre de Nietzsche. L'accès à la musique, en particulier l'accès à la technicité du langage musical est socialement organisé et l'écoute musicale, quelle que soit la musique en question (légère ou sérieuse, populaire ou avancée), n'a rien d'un don, d'un sens inné ou instinctif²⁶, elle est construite par l'état de la société et les rapports des forces qui s'y déploient. L'idée qu'il existerait un « sens de la musique » que certains auditeurs, interprètes et compositeurs est en effet récusée par Adorno. Rien dans la musique, que ce soit le travail compositionnel ou l'écoute n'est naturel, n'est donné, n'est véritablement originaire. Ainsi le langage musical traditionnel fondé sur l'accord parfait, la gamme majeure et mineure, la distinction consonance/dissonance est-il seulement une seconde nature²⁷ : on a oublié le processus disciplinaire dont il a résulté au fil des siècles et que seule la nouvelle musique est venue défier.

La typologie qu'Adorno élabore dans les « Types d'attitudes musicales » repose sur l'adéquation ou l'inadéquation entre l'écoute (et non pas l'auditeur) à ce qui est écouté (quel que soit le genre en question). Ainsi, l'écoute des œuvres musicales ne peut être coupée des conditions matérielles et du contexte dans lesquels elle a lieu. Le premier type, l'auditeur expert est celui qui saisit la logique concrète de l'œuvre dans son détail, sa structure et ses caractéristiques techniques « tout en suivant spontanément le déroulement d'une musique

²³ *Minima moralia*, op. cit., p. 245.

²⁴ « Types d'attitude musicale », in *Introduction à la sociologie de la musique*, trad. V. Barras et C. Russi, Genève, Contrechamp Éditions, ép. 18.

²⁵ *Le caractère fétiche dans la musique*, op. cit., p. 15.

²⁶ « Opinion publique, critique » in *Introduction à la sociologie de la musique*, op.cit., p 135-136.

²⁷ *Quasi une fantasia*, trad. J.-L. Leleu, Paris, Gallimard, 1982, p. 273.

même compliquée²⁸ ». Les auditeurs de ce type sont peu nombreux ce qui en fait un cas limite à partir duquel vont s'ordonner de façon hiérarchique tous les autres. Ainsi le « bon auditeur » garde de l'écoute adéquate la spontanéité : « il établit spontanément des rapports²⁹ », aborde la musique pour elle-même. On peut considérer que ces deux premiers types d'auditeurs sont les mieux à même de participer à la polyphonie des œuvres. Comme le premier, ce type régresse et Adorno reconnaît la prédominance dans les salles de concert du troisième type « l'auditeur de culture » ou le « consommateur de culture ». À travers ce rapprochement on voit la dissolution de l'écoute en tant que telle, qui est subsumée sous la consommation, et celle de la musique fétichisée, la musique marchandise. L'« auditeur émotionnel », qui le suit dans la typologie, n'écoute pas davantage à proprement parler, il reçoit un stimulus qui déclenche un sentiment, un épanchement : quelques notes de Tchaïkovski suffisent à le faire pleurer, par exemple. Pour autant, l'esprit de sérieux qui règne chez les « auditeurs du ressentiment », qui réagissent à cette dérive émotionnelle par un respect puriste de la tradition musicale n'a pas davantage les faveurs d'Adorno : il décrit en effet de manière saisissante « les visages potentiellement en colère³⁰ » des protecteurs zélés de la musique patrimoniale, fossilisée dans son contexte, son histoire, voir à ce titre le texte « Bach défendu contre ses amateurs » qui évoque la distance astronomique séparant la musique de Bach du niveau de son époque³¹. Le caractère anachronique et intempestif de la musique de Bach, les moyens techniques mobilisés sont un lieu commun mais il est intéressant de souligner le rôle de la polyphonie dans cette dimension. La polyphonie est en effet un résidu de la musique de la Renaissance qui a pu paraître extrêmement démodé aux contemporains de Bach. Il s'agit pour Adorno de tisser un lien par-delà les époques entre la polyphonie de Bach et celle de l'École de Vienne, — ce qu'il fait explicitement dans le texte consacré à Schönberg qui figure dans le même recueil —, d'arracher Bach à sa récupération par des forces sociales bourgeoises dont l'autoritarisme transparait dans l'attitude corporelle, dans l'expression du visage, qui trahit les forces réactives à l'œuvre dans cette approche passéiste de la musique qui entend extirper « ce qui n'est pas domestiqué par l'ordre en place, le vagabond, l'indompté, dont les rubatos et les exhibitions des solistes sont l'ultime et triste trace³² ». Il s'agit alors de le réinscrire dans une autre histoire, d'en mettre en exergue la nouveauté et la radicalité. C'est ce qu'il suggère en évoquant à la fin de ce texte la question de l'interprétation des œuvres de Bach en particulier celles dont toutes les voix ne sont pas écrites et où l'instrumentation n'est pas précisée. Insatisfait de la sonorité et du timbre des instruments de son époque, Bach aurait renoncé à composer jusqu'au bout certaines de ses œuvres, en particulier *L'Offrande musicale* et *L'Art de la fugue*. Or la composition intégrale caractérise la musique nouvelle de Schoenberg et Webern, ce que la polyphonie illustre en ce qu'elle est la conduite obstinée de toutes les voix dans leur déroulement propre, à la fois dans leur singularité, leur cheminement propres et leur relation aux autres. Adorno cite alors les instrumentations de Bach réalisées par ces deux compositeurs : « où chaque mouvement de la composition est traduit en un coloris correspondant, tandis que la surface du réseau linéaire est décomposée en des ensembles thématiques infimes, puis recomposée par la disposition constructive de l'orchestre³³ ». Le type le plus répandu est, on le devine, l'auditeur de divertissement³⁴, dont l'écoute atomisée, aplatie, n'a plus rien d'une jouissance mais a tout au contraire d'une dépendance dont le rapport à la radio est

²⁸ « Types d'attitude musicale », op. cit., p. 18.

²⁹ *Ibid.*, p. 19.

³⁰ « Types d'attitude musicale », op. cit., p. 22.

³¹ *Prismes. Critique de la culture et société*, trad. G. et R. Rochlitz, Paris, Payot, rééd. Poche, 2018, p. 179.

³² « Types d'attitude musicale », op. cit., p. 23.

³³ *Prismes*, op. cit., p. 180-181.

³⁴ C'est à ce type qu'Adorno ramène celui de l'auditeur de jazz chez qui il décèle les mêmes forces réactives à l'œuvre, qui empêchent ces individus pour une grande part issu de la petite bourgeoisie de « se déployer intérieurement », le même sectarisme et le goût pour une fausse spontanéité.

emblématique. Ce type d'écoute est précisément déconcentrée, distraite, non critique et rétive à tout effort, elle s'accorde parfaitement avec les exigences de l'industrie culturelle. Elle se coule dans le confort d'une musique qui se fait image, accaparée par le détail, par des moments de charme isolés, dispensant « l'auditeur de penser le tout — ce qu'exige pourtant une juste écoute³⁵ ». Or même chez ceux qui font de l'écoute un divertissement, même dans leur mouvement réflexe contre la musique sérieuse, quelque chose résiste comme « le désir et la possibilité d'une attitude digne de l'être humain envers la musique, envers l'art tout court³⁶ ».

Mais cette séparation de la grande masse des auditeurs d'avec la musique qu'elle n'écoute plus, au-delà de l'organisation de la société qui la produit et l'entretient, est consubstantielle à la musique et à l'art lui-même. En effet, la musique est critique de la société en ce qu'elle est autonome par rapport à elle. C'est en cela qu'elle est et reste vivante, et non pas aliénée et mutilée. Ainsi les œuvres de la nouvelle musique, ou de la musique avancée, celles d'Arnold Schönberg ainsi que ses élèves Alban Berg et Anton Webern³⁷ ne sont pas en elles-mêmes des œuvres « engagées », qui parleraient aux masses dominées et exploitées ; au contraire parce qu'elles sont désengagées, elles témoignent de la possibilité d'une vérité et dans l'art et dans la société. C'est d'ailleurs ce qui en fait l'antinomie. Portant en elles cette collectivité idéale, ce « nous » qui les a vu naître, elles n'en demeurent pas moins dans un isolement social, ne pouvant être entendues par le grand nombre. Cette critique de la société que mène la nouvelle musique et sa vérité « réside dans le démenti qu'elle oppose, par une absence de sens organisée, au sens de la société organisée dont elle ne veut rien savoir³⁸ », poursuit Adorno dans *Philosophie de la nouvelle musique*. Ce démenti n'est pas, on l'a vu, une position politique réfléchie de la part des compositeurs de l'École de Vienne, mais une résistance qui opère depuis l'œuvre, depuis son refus des conventions héritées de la tonalité et de l'harmonie classique et romantique, c'est-à-dire la résistance à la centralité et à la verticalité harmonique qui ordonne, donne sens, oriente vers une résolution, une fin, alors que l'inachèvement et le fragment hantent l'œuvre schönbergienne (tout comme celle d'Adorno lui-même). Une absence de sens donc, mais « organisée », parce qu'il ne s'agit pas d'une pure absence de contrainte, comme les préceptes du sérialisme le montreront, y compris à travers leurs excès. La société organisée quant à elle, l'est en vue d'un certain sens, celui de l'échange marchand, de la marchandise, choses étrangères à la musique nouvelle, qui précisément ne se vend pas. Ainsi dans sa structure même, la musique nouvelle suggère qu'une autre société est possible.

Au-delà de l'élitisme et de l'intellectualisme de la musique avancée, et au-delà de la critique sans concession des produits de l'industrie culturelle, il s'agit de penser la possibilité pour tous d'accéder à une forme d'écoute authentique, et pour la collectivité idéale de prendre corps à nouveau et de redevenir collectivité empirique. Dans l'un des aphorismes figurant dans *Quasi una fantasia*, Adorno rappelle à propos de la « caisse claire » qu'« un simple roulement *piano* de ce seul instrument donne l'impression d'une foule lointaine en marche. Il nous est ainsi rappelé que toute musique, fût-ce la plus solitaire, s'adresse à la multitude, dont elle conserve le geste³⁹ ». Encore faut-il maintenir dans cette collectivité, ce nous, ce dont il est porteur implicitement : la contradiction dans son caractère agonistique, irréconcilié, où la différence peut subsister. Ce que la société organisée interdit à travers l'homogénéisation, la standardisation des existences individuelles qu'elle implique. La société organisée désigne,

³⁵ *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, Paris, Allia, p. 15.

³⁶ « Types d'attitude musicale », op. cit., p. 29.

³⁷ Comme leur maître ils abandonneront le système tonal au profit d'une écriture dite « atonale » libre puis recourront à la gamme chromatique en donnant aux demi-tons la même importance que les notes dites naturelles (les touches blanches du clavier du piano).

³⁸ *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, p. 28-30.

³⁹ *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 37.

plus qu'un état social, une forme de vie qui renvoie au capitalisme et à ses exigences, c'est-à-dire à une division du travail, une manière d'ordonner les vies humaines et de les articuler dans toutes leurs dimensions aux besoins du marché. Les individus et les activités sont alors associées à des fonctions, à des rôles. Les métaphores mécanistiques sont utilisées pour renvoyer à une instrumentalisation des pratiques humaines, à une déperdition de la vie vivante, imprévisible chez Adorno. C'est la forme de vie capitaliste qui est visée dans ce type de société qui dès lors n'est pas la seule possible et la seule pensable même si, comme le montrent les *Minima moralia*, nous y sommes plongés à tel point qu'elle conditionne notre manière de nous rapporter à la musique elle-même. Celle-ci semble alors s'absenter dans sa propre fétichisation, à la faveur d'une évolution d'un mode de vie individuel et collectif qui menace le caractère florissant de la vie, c'est-à-dire son indétermination et les possibles qui y sont contenus.

La polyphonie comme résistance de l'irréconcilié

La musique nouvelle se détache de ce fond de la société organisée en forgeant elle-même sa propre forme indépendamment de toute fonction sociale qui tend à réduire la musique à un objet d'échange. La polyphonie qui en est la forme emblématique semble alors jouer ce rôle de résistance à l'assimilation au marché. Elle fait alors figure d'utopie, en ce qu'elle est une forme musicale dont la structure renvoie à une manière d'être d'un collectif. Or la polyphonie apparaît comme ce qui dans la musique nouvelle est inaudible. Et la manière dont Adorno explique cette régression de l'écoute illustre assez bien le concept de forme de vie dans son intrication sociale et biologique en s'appuyant sur la vulnérabilité essentielle de l'ouïe à toute forme d'aliénation. L'oreille est en effet l'organe à la fois le plus ouvert et celui qui a été le plus tardivement et le plus insuffisamment travaillé⁴⁰. Ce qui peut surprendre si l'on pense à l'aphorisme 250 d'*Aurore* intitulé « Nuit et musique⁴¹ » où Nietzsche décrit le caractère archaïque du développement du sens de l'ouïe comme organe de la peur. Il y a de l'animal pur dans celui qui écoute, qui tente de défendre son territoire contre les assauts d'un ennemi invisible. Mais cette écoute primordiale n'est pas d'emblée déchiffrement et compréhension d'un sens, et si l'on suit Adorno, c'est davantage d'une écoute comme toujours déjà critique qu'il faudrait parler et qui a régressé avant même de pouvoir être partagée par tous. La facilité qu'a l'oreille d'enregistrer sans effort les *stimuli* a contribué à atrophier la capacité de synthèse musicale qu'exige une écoute adéquate, adéquate non pas à un idéal du bon auditeur, mais adéquate à son objet. Il y a donc matière ici à déplorer une forme de mutilation dans la relation aux œuvres musicales qui s'exprime en termes de régression, de dégénérescence voire de décadence. Ce qui a régressé, ce ne sont pas les auditeurs mais c'est bien l'écoute elle-même, qui est restée à un stade infantile, une écoute atomisée, limitée. Face à l'inflation musicale, et à l'invasion de la musique réifiée dans l'expérience quotidienne, il est alors compréhensible et salvateur pour la musique elle-même de préférer le silence, l'ascèse : « S'abstenir de musique peut devenir la vraie forme de celle-ci⁴² », dit-il en indiquant la tendance qu'ont eu certains compositeurs de l'école de Schönberg, à interdire ou à saboter l'exécution de leurs propres œuvres.

Le style de Schönberg tel qu'Adorno le décrit me paraît emblématique de ces formes musicales qui recèlent la possibilité d'une vie vivante, d'une vie en somme délivrée de sa détermination, une vie indéterminée, qui laisse place à la différence et à la « fausse note⁴³ ». Je m'appuierai sur le texte intitulé « Arnold Schönberg. 1874-1951 » écrit dans l'année qui suivit le décès du

⁴⁰ Introduction à la sociologie de la musique, « Fonction », op. cit., p. 56

⁴¹ Nietzsche, *Œuvres philosophiques*, IV, Gallimard, p. 182. Sur ce point, cf. également J.-L. Nancy, *À l'écoute*, Barthes, *L'obvie et l'obtus*, « Écoute », F. J. Bonnet, *Les mots et les sons. Un archipel sonore*.

⁴² « Opinion publique, critique », in *Introduction à la sociologie de la musique*, op. cit., p. 137.

⁴³ *Minima moralia*, « Santé mortelle ».

compositeur à la fois défense et illustration, portrait vivant et tombeau. Adorno y mobilise les concepts de nature, de spontanéité, de pureté, de naïveté, de sauvagerie. Véritable Kaspar Hauser de la musique, homme tombé du ciel, Schönberg semble comme sa musique venir d'un autre monde. C'est un motif que l'on retrouve souvent à propos des compositeurs qui ont la préférence d'Adorno : cette naïveté, cette ingénuité est avant tout propres aux autodidactes c'était le cas de Schönberg, qui appris relativement tard les techniques de composition. Ce qui invite à desserrer le lien hâtivement tissé entre polyphonie et contrepoint : si l'une est une forme musicale paradigmatique et peut-être même, comme on l'a vu, un invariant culturel débordant le cadre historique et géographique des musiques écrites, l'autre en est la théorisation graphique et visuelle *punctus contra punctus*, la médiation savante d'une polyphonie spontanée, foncièrement inorganisée. Le discours de Mahler à l'égard de la polyphonie est emblématique de ce point de vue. Celle-ci excède la musique composée, elle est partout, explique-t-il, préfigurant par-là bien des audaces ultérieures. Mais plus important encore, c'est son inorganisation qu'il relève :

« Par polyphonie il entendait manifestement cette tendance au chaos sonore inorganisé, à la simultanéité désordonnée et contingente du « monde » dont sa musique veut être l'écho à travers son organisation artistique. Ce qu'il aimait dans la polyphonie, c'est son insulte au « formalisme » [...] auquel le contrepoint était encore livré au temps de [sa] jeunesse⁴⁴ »

Ce que confirme un témoignage saisissant, emblématique de cette tentative mahlérienne de faire entendre dans la musique d'autres voix, toutes les voix. Plongé lors d'une promenade dans une fête champêtre où se mêlaient le tapage d'une fête foraine, la musique d'une fanfare militaire, celle d'un chœur d'hommes, au lieu de s'en agacer il dit à son amie :

« Vous entendez ? Voilà la vraie polyphonie, et c'est de là que je la tiens ! [...] Car peu importe que cela vienne d'un vacarme comme celui-là ou du chant d'une myriade d'oiseaux, du vent qui hurle, du clapotis des vagues ou du feu qui crépite. Il faut que les thèmes viennent ainsi de tous les côtés et soient ainsi tous différents dans leur rythme et leur mélodie (tout le reste n'est que combinaison de voix et homophonie déguisée) : il faut seulement que l'artiste les unisse en un tout harmonieux⁴⁵ ».

Le contrepoint qui consiste à domestiquer le surgissement des voix est vu comme une médiation toujours susceptible de déposséder la musique d'elle-même. Si organisation il y a, c'est la multiplicité des voix qui en est le principe, Mahler composant « du bas vers le haut », faisant entrer dans le langage noble ce qui est « inférieur, diminué, mutilé socialement⁴⁶ », le banal, le populaire (ce que Dostoïevski fit pour le roman). Ce témoignage concorde au fond avec les tentatives de Mahler dans la *Troisième Symphonie* de faire entendre non seulement des voix humaines, mais les sons des espèces vivantes dans leur ensemble, plus exactement dit Adorno « les voix non règlementées du vivant⁴⁷ », ce qui du point de vue de sa réglementation et de son organisation contrapuntique, représente une « mauvaise polyphonie », une écriture brute, qui donne l'impression que les voix ne s'écoutent pas, les valeurs rythmiques se chevauchant, les registres se confondant. La polyphonie faisant une place à la *phonè* animale, aux bruissements de la faune « offr[e] une voix à ceux qui n'ont pas de langage » où « l'humanité s'apparaît elle-même comme nature contrariée et son activité comme histoire naturelle aveugle⁴⁸ ». Citons le

⁴⁴ Mahler, op. cit., p. 166

⁴⁵ *Ibid.*, p. 166-167.

⁴⁶ *Quasi une fantasia*, Mahler, Discours de Vienne, p. 100-101.

⁴⁷ Mahler, *Une physiologie musicale*, p. 30.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 22.

compositeur lui-même à propos de cette *Troisième Symphonie* dans une lettre à Anna von Mildenburg :

« pour une œuvre de cette dimension, une œuvre qui reflète la création toute entière, on est soi-même pour ainsi dire qu'un instrument dont se joue tout l'univers [...] Toute la nature y trouve une voix pour narrer quelque chose de profondément mystérieux, quelque chose que l'on ne pressent peut-être qu'en rêve⁴⁹ »

À travers la démultiplication des voix venues de toutes parts, l'irruption du vivant, de l'inhumain ou du non-humain, de l'altérité absolue qui perce, déchire le voile, la musique devient véritablement cette promesse de ce qui est autre en même temps qu'une protestation contre le cours du monde. C'est sur le mode du surgissement, de la percée que se comprend le traitement mahlérien d'une polyphonie originaire qui précède le monde humain et le travail du compositeur lui-même, qui « est composé » plus qu'il ne compose. La polyphonie suppose en elle-même un polycentrisme, une dissémination qui sera réalisée par Schönberg, chez qui la polarité tonale disparaît, et que l'on retrouvera dans la musique de John Cage, où l'environnement s'organise en une diversité de centres se fondant dans une unité qui reste hétérogène. Cette pluralité irréductible renvoie à une sorte d'anarchisme que le monde naturel incarne : une coexistence des voix qui exclut l'idée d'un centre unique⁵⁰.

Mais revenons au beau texte écrit peu après la mort de Schönberg. Évoquant la spécificité de l'écoute que réclame sa musique il la décrit comme une écoute non seulement attentive mais plus encore une « participation active et concentrée » dit-il, imprévisible, tissée d'une « diversité d'événements simultanés⁵¹ », singuliers et perpétuellement changeants. Au-delà des techniques de composition éminemment sophistiquées qui sont utilisées, c'est l'indétermination profonde qui caractérise cette musique où l'auditeur est contraint de renoncer « aux béquilles habituelles d'une écoute qui sait toujours d'avance ce qui va se passer » et où l'on exige de lui qu'il « participe spontanément au mouvement interne de la composition⁵² ». Elle constitue un modèle s'opposant terme à terme à l'infantilisme de l'écoute régressive, qui ne cherche que la satisfaction immédiate dans des stimuli sensoriels agréables. Si la composition prend pour modèle « l'incertitude et l'hésitation » de « l'enfant qui cherche une mélodie sur le piano⁵³ » et les possibilités qui s'offrent à lui indifféremment sur les touches blanches et noires, l'écoute quant à elle doit être adulte et non enfantine, elle suppose donc une sorte de travail qui, précise Adorno, « pourrait susciter le doute à l'égard du travail lui-même⁵⁴ ». Qu'est-ce à dire ? Qu'avec la participation spontanée et active de l'auditeur à une musique au fond pleinement libre et autonome à l'égard de la société telle qu'elle est, se dessine une critique de cet état des forces productives qui régit la division entre temps de travail et temps libre. L'écoute de la musique de Schönberg et plus généralement de la nouvelle musique ne peut pas être cette écoute passive, cette « enclave tolérée au milieu du monde rationalisé du travail⁵⁵ », ce moment que s'octroie le « businessman fatigué⁵⁶ ». Cette « sorte de travail » c'est l'énergie de l'esprit tendue dans l'écoute qui devient ici geste d'émancipation⁵⁷. Seule une écoute concentrée, active,

⁴⁹ Lettres des 21, 28 et 29 juin 1896, citées et traduites par Henry-Louis de la Grange in *Gustav Mahler*, Paris, Fayard, vol. 1, 1979, p. 565.

⁵⁰ Je m'appuie ici sur la lecture de Pauline Nadrigny dans *Musique et philosophie au XXe siècle*, Paris, Classiques Garnier, p. 157-162.

⁵¹ *Prismes*, p. 184

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 17-18.

⁵⁴ *Prismes*, p. 185.

⁵⁵ « Fonction », in *Introduction à la sociologie de la musique*, op. cit., p. 57.

⁵⁶ « Types d'attitude musicale », op. cit., p. 21.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 22.

participative est à même de suivre tout à la fois les voix entremêlées de la polyphonie et de saisir cette totalité qu'elles font advenir. Mais une telle écoute n'est pas désincarnée, elle renvoie à la position de celui qui dans la polyphonie originaire, cette enfance de la musique, danse, joue, chante. À l'image de cette « vision musicale débordante et spontanée » de Schönberg, il faut noter ce détail que raconte Adorno et qui restitue la présence concrète du compositeur dans sa voix et son chant :

« Rien de plus surprenant que de l'entendre chanter quelques mesures, lui qui parlait d'une voix rauque et irritée. Sa voix chaude, libre et sonore ignorait la peur : celle de chanter, dont l'homme civilisé est profondément marqué et qui rend doublement embarrassante l'ingénuité du chanteur professionnel⁵⁸ »

La voix dont il est question ici est tout l'inverse de la voix marchandise, la voix fétichisée, objet de culte et objet pulsionnel. Le motif de la chaleur est récurrent dans la suite du texte, il sert à décrire à la fois physiologiquement le compositeur, lorsqu'il chante, mais aussi son langage musical : il s'agit d'une « chaleur spécifique » qui renvoie là encore à une liberté sous la forme de la générosité et de la fécondité, y compris mélodique. C'est à ce propos qu'apparaît un autre motif, celui de la respiration, qui me semble très important. Cette respiration s'oppose ici à la fois à la « cadence du temps abstrait » qu'Adorno attribue à Stravinsky et à « l'aspiration malade » qui sert ici à caractériser l'approche wagnérienne de la mélodie. Ne prévalent chez Schönberg ni l'expiration finale dans la cadence qui clôt le mouvement mélodique, ni l'aspiration initiale qui le commence et le laisse en suspens, mais l'ensemble des deux, la respiration dans sa plénitude, sa « réalisation généreuse⁵⁹ ». Les lignes mélodiques qui mènent leur cheminement relèvent ainsi pleinement d'une vocalité sensible, empirique, un véritable chant. Là où la musique comme produit culturel indexe au contraire les fonctions corporelles des auditeurs sur la machine elle-même à travers le rythme imperturbable et la respiration mesurée, courte et économe comme l'est celle du sportif, pur réflexe conditionné mis au service de la performance du corps dans son travail productif. L'individu qui croit reconnaître dans la musique sa propre vitalité à travers l'énergie qu'elle dégage ne trouve en fait que la machine elle-même qui l'a privé de ses forces corporelles⁶⁰. Or contre ce mécanisme qui renvoie à celui du marché posant la musique comme l'objet d'une offre qui devrait « chercher » et « trouver son public », la musique nouvelle se distingue par sa liberté. Renonçant au langage tonal, elle invente sa propre langue, déjouant toutes les attentes, tend vers sa propre forme en s'affranchissant de toutes les déterminations. Ainsi lorsque ses procédés de composition se rigidifient et se systématisent, celle-ci perd de son potentiel de résistance tout à la fois musical et social et tend à imiter le modèle de la société rationalisée et administrée. La répulsion, les réactions allergiques⁶¹ que suscite encore la musique de Schönberg y compris chez des auditeurs experts s'explique par la « position critique qu'elle adopte à la fois sur le plan esthétique », qui est « en même temps, objectivement, dit Adorno, une position sociale⁶² », une position sur le monde social, face à la société telle qu'elle est — elle incarne la persistance d'une musique autre, une musique possible qui se tient en opposition⁶³ aux formes majoritairement répandues de musique, une musique autre qui renverrait à une vie autre. Dans sa liberté même, la nouvelle musique est un refus opposé à la vie aliénée par la vie dans son authenticité dont devrait s'inspirer toute musique future. C'est le sens de la critique qu'adresse Adorno au constructivisme de la musique formelle dans l'article « Vers une musique

⁵⁸ *Prismes*, p. 186.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 188.

⁶⁰ « Fonction », in *Introduction à la sociologie de la musique*, op. cit., p. 56-58.

⁶¹ Cf. *Prismes* : « la conscience réifiée est allergique à la réalisation généreuse de la mélodie », p. 188.

⁶² *Quasi une fantasia*, « Musique et nouvelle musique », p. 277.

⁶³ *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, p. 48-50.

informelle⁶⁴ » appelant à la nécessité d'un dynamisme interne de la forme musicale, laissée ouverte à l'indétermination.

La polyphonie comme forme musicale originaire réélaborée par les tentatives de Mahler et celles de Schönberg, apparaît porteuse de cette collectivité idéale venant opposer dans son indétermination souveraine, dans ses dissonances et ses lignes de fuite, une société autre, inorganisée parce que soustraite aux exigences du marché et au monde administré. Ainsi se formule une « uphonie », une utopie sonore et musicale, fondée sur la préservation des singularités, la résistance de l'individuel à son absorption par la totalité et la réémergence de possibles enfouis : « faire des choses dont nous ne savons pas ce qu'elles sont⁶⁵ », composer des œuvres dont nous ne connaissons pas encore la forme, inventer une vie donc nous ne savons pas encore ce qu'elle est.

Céline HERVET

Université de Picardie Jules Verne
CURAPP-ESS (UMR 7319)
Collège international de philosophie

⁶⁴ Voir le recueil *Quasi une fantasia*, op. cit., p. 289-340.

⁶⁵ « Vers une musique informelle », in *Quasi une fantasia*, op. cit., p. 340.