

Université de Montréal

**Intégration et désintégration dans le concept de matériau  
musical d'Adorno**

par  
Niall B. Mann

Département de philosophie  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de M.A.  
en philosophie

Août, 2010

© Niall B. Mann, 2010

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**Intégration et désintégration dans le concept de matériau musical  
d'Adorno**

présenté par:

Niall B. Mann

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Claude Piché

---

président-rapporteur

Daniel Dumouchel

---

directeur de recherche

Iain Macdonald

---

membre du jury

## Résumé

Ce mémoire se propose d'aborder le concept adornien de matériau musical selon deux de ses moments essentiels : l'intégration et la désintégration. Dans un premier temps, il s'agira d'analyser la critique de l'*Aufklärung*, selon laquelle la rationalité éclairée, par la domination progressive de la nature, se transforme en son contraire, le mythe. Cette analyse servira de base théorique pour la compréhension du concept de matériau. Dans un deuxième temps, il conviendra d'examiner la tendance progressiste—exemplifiée dans la sonate classique de Beethoven—vers l'intégration du matériau musical, comprise comme un moment dans le processus plus large de rationalisation sociale identifié par Max Weber. Dans un troisième temps, il conviendra d'examiner la tendance régressive—exemplifiée dans les œuvres du Beethoven tardif, de Mahler et de Berg—vers la désintégration du matériau musical, une tendance qui reflète les aspects noirs de l'*Aufklärung*, à savoir la fragmentation sociale et la réification. Enfin, nous évaluerons quelques commentaires critiques soulevant des doutes quant à la validité d'un concept de matériau musical basé sur une philosophie de l'histoire qui, malgré ses distances, ne s'échappe pas de ses origines hégéliennes.

### Mots clés

philosophie, esthétique, musique, *Aufklärung*, rationalisation, réification, Beethoven, Mahler, Berg

## **Abstract**

This thesis will examine integration and disintegration in Adorno's concept of musical material. Chapter one will analyze the dialectic of the Enlightenment, according to which rationality, through the progressive domination of nature, turns into its opposite, myth. This analysis will serve as the theoretical basis for understanding Adorno's concept of material. Chapter two will examine the progressive tendency—exemplified in Beethoven's classical sonata—towards the integration of musical material, understood as a moment in the larger process of social rationalization identified by Max Weber. Chapter three will examine the regressive tendency—exemplified in the works of late Beethoven, Mahler and Berg—toward the disintegration of musical material, a tendency correlative with Enlightenment's dark side, with social fragmentation and reification. The thesis will conclude by discussing a few criticisms which cast doubt on the validity of understanding musical material on the basis of a philosophy of history which, despite its distances, remains bound to its Hegelian origins.

## **Key Words**

philosophy, aesthetics, music, enlightenment, rationality, reification, Beethoven, Mahler, Berg

## Table de matières

Résumé.....	iii
Abstract.....	iv
Table de matières.....	v
Abréviations.....	vi
Dédicace.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE PREMIER	
<b>La dialectique de l'<i>Aufklärung</i> : base théorique de la dialectique du matériau musical</b>	
Mythe, <i>Aufklärung</i> et les origines de la subjectivité.....	6
Rationalisation, réification et la critique de la raison instrumentale.....	16
CHAPITRE DEUX	
<b>Intégration du matériau musical : le cas du Beethoven classique</b>	
De la rationalité instrumentale à la rationalité esthétique.....	28
Le Beethoven classique : traducteur musical de l'idéalisme allemand.....	35
CHAPITRE TROIS	
<b>Désintégration du matériau musical : les cas du Beethoven tardif, de Mahler et de Berg</b>	
.....	49
La dialectique négative et l'utopie de la musique informelle.....	51
Beethoven tardif et le retrait du sujet.....	55
Mahler et le flux du vivant.....	62
Berg et la pulsion vers la mort.....	67
CONCLUSION	
<b>L'utopie nostalgique d'un moderniste réticent.....</b>	<b>72</b>
BIBLIOGRAPHIE.....	80

## Abréviations

### *Ouvrages de Theodor W. Adorno*

- PNM *Philosophy of New Music*, New York, Seabury Press, 1973, traduction anglaise par Anne G. Mitchell et Wesley V. Blomster.
- P *Prisms* Cambridge, Mass., MIT Press, 1982, traduction anglaise par Samuel et Shierry Weber.
- AT *Aesthetic Theory*, Londres, Routledge, 1984, traduction anglaise par Christian Lenhart.
- M *Mahler: A Musical Physiognomy*, Chicago, University of Chicago Press, 1991 traduction anglaise par Edmund Jephcott.
- B *Beethoven: The Philosophy of Music*, Stanford, Stanford University Press, 1998, traduction anglaise par Edmund Jephcott.
- QUF1 *Quasi una Fantasia*, New York, Verso, 1998, traduction anglaise par Rodney Livingstone.
- QUF2 *Quasi una Fantasia*, Paris, Gallimard, 1982 pour la traduction française.
- AB *Alban Berg: Master of the Smallest Link*, New York, Cambridge University Press, 1999, traduction anglaise par Juliane Brand et Christopher Hailey.
- SF *Sound Figures*, Stanford: Stanford University Press, 1999, traduction anglaise par Rodney Livingstone.
- DE *Dialectic of Enlightenment*, New York, Continuum, 2000, traduction anglaise par Edmund Jephcott (avec M. Horkheimer).

*For my parents*

## Introduction

Le concept de matériau musical chez Adorno désigne généralement le lieu où la musique et la société se mettent en corrélation, la scène sur laquelle ces deux acteurs jouent dans une danse dialectique. Ce concept n'a rien à voir avec les sons en soi, c'est-à-dire les propriétés prétendument naturelles et physiques du son à l'état brut. La musique, affirme Adorno, « recognizes no natural law » (PNM 32), son matériau étant une « crystallization of the creative impulse, an element socially predetermined through the consciousness of man » (PNM 33). Le concept de matériau musical se réfère à ce que les sons sont *devenus* à une époque déterminée. Il est donc envisagé sous l'angle de l'histoire, et l'histoire en question est celle de la domination, et plus précisément, celle de la domination de la nature. Ce qui distingue la catégorie esthétique de matériau musical de la catégorie naturelle de la « matière », c'est que celle-là signifie le son dominé, le son historiquement rationalisé dans un processus dialectique. Un matériau dominé est un matériau formé, ce qui implique un rapport dialectique entre « forme » d'une part et « contenu » d'autre part, celui-ci désignant la matière ou la nature qui est dominée. À son plus abstrait, le matériau se définit comme ce rapport, cette médiation où un moment—ce qui forme (l'esprit, le sujet)—se rapporte dialectiquement à son moment contraire—ce qui est formé (la nature, l'objet). Comme le résume Max Paddison, « It is...in the material of music, in the historical process of the increasing technical control of 'music nature,' that the mediation of music and society, as the contradictory dialectic of the self (as Subject) and the world of forms (as Object), takes place » (55).

Puisque le matériau est le locus d'une médiation entre musique et société, sa logique historique est indissociable des tendances sociales : « That which seems to be the mere self-locomotion of the material is of the same origin as is the social process, by whose traces it is continually permeated » (PNM 33). Le processus auquel Adorno se réfère ici est celui de l'*Aufklärung*, un mouvement dans lequel la raison libère l'homme de la répression en désensorcelant les mythes par moyen d'une domination progressive de la nature. Mais ce progrès incontestable vers l'émancipation est dialectique pour autant qu'il se renverse en son contraire : en contrôlant impitoyablement la nature, l'*Aufklärung* aboutit à transformer la raison en son contraire, c'est-à-dire en mythe ; en libérant l'homme d'une nature répressive, la raison finit par le ligoter de nouveau au mât de la répression.

Adorno analyse le développement historique du matériau musical en termes analogues. Selon lui, le « progrès » de la musique est tout aussi antinomique que celui de l'*Aufklärung*. D'une part, progrès musical signifie un mouvement positif vers une plus grande spiritualisation, autrement dit « the emancipation of the human being from the musical force of nature and the subjection of nature to human purposes » (PNM 65). D'autre part, ce progrès signifie maîtrise technique, c'est-à-dire la domination progressive du matériau à travers la rationalisation totale et le contrôle de tous ses paramètres, le corrélat en musique de la rationalisation et du désensorcellement de tous les aspects de vie sociale dans les sociétés éclairées. Et comme dans la dialectique de l'*Aufklärung*, cette rationalisation se tourne contre elle-même, se reverse en son contraire : « The rationality of the material...asserts itself blindly over the will of the subjects, triumphing thereby as irrationality » (PNM 117-8). Adorno considère que cette dialectique se manifeste le plus clairement chez Schoenberg, mais la thèse qui découle de son analyse fameuse, dans la *Philosophie de la nouvelle musique*, de la technique de douze tons—qu'en intégrant et en rationalisant à l'extrême le matériau

musical, le sujet s'enchaîne en même temps qu'il se libère—s'applique également à d'autres musiques, car « chaining music by virtue of unchaining it—a liberation which grants it unlimited domination over nature—is a universal process » (PNM 71).

Ce mémoire se propose d'aborder le caractère double du concept adornien de matériau musical, un concept dans lequel se côtoient deux moments essentiels : la tendance progressiste vers l'*intégration* du matériau musical, dont le corrélat social se trouve dans la rationalisation de tous les aspects de la vie moderne, et son autre dialectique, c'est-à-dire la tendance régressive vers la *désintégration* du matériau musical, dont le corrélat social se trouve dans la fragmentation, la réification et la discontinuité des sociétés ravagées, paradoxalement, par le même processus capable de les sauver, c'est-à-dire par l'*Aufklärung*. Le premier chapitre examinera la base théorique de la compréhension adornienne de matériau musical, à savoir la critique de l'*Aufklärung* qui se trouve dans la *Dialectique de la raison*. Dans un premier temps, il s'agira d'examiner la thèse selon laquelle la raison, par sa domination de la nature, se transforme en mythe, ainsi l'idée connexe selon laquelle la subjectivité émerge, non seulement en dominant la nature extérieure, mais aussi en dominant soi-même, en réprimant sa nature intérieure. Dans un deuxième temps, il s'agira d'examiner la critique de l'*Aufklärung* comme une critique de la raison instrumentale, une critique qui peut être interprétée comme une radicalisation de deux théories antérieures : celle de la rationalisation de Max Weber, et celle de la réification de Georg Lukács. Le chapitre conclura avec une discussion de la conception emphatique de la raison, l'utopie d'une raison capable de s'opposer à la violence de la raison instrumentale, de dénoncer l'irrationalité des sociétés rationalisées, mais qui est, paradoxalement, rebelle à toute articulation discursive, voire impensable.

Le deuxième chapitre examinera le concept de matériau musical sous l'angle de l'intégration. Il se concentrera sur l'analyse de la forme sonate chez le Beethoven classique, jugée par Adorno de constituer un moment décisif dans l'histoire de la rationalisation et du désensorcellement du matériau musical, ainsi que la traduction musicale de l'idéalisme allemand, et plus précisément de la dialectique hégélienne. Même si Adorno vante l'aspect progressif de la sonate beethovénienne, une forme qui, grâce à la technique de la variation progressive, est utopique dans la mesure où elle déploie une subjectivité en harmonie avec l'objectivité, il souligne toutefois qu'en reliant, dans la récapitulation, cette subjectivité à la répression, cette forme n'échappe pas à la logique d'inversion de l'*Aufklärung*. Mais avant de passer à cette analyse se voulant « immanente », c'est-à-dire à une analyse dont le primat est la concrétude de l'œuvre plutôt que l'abstraction du concept, le chapitre se penchera sur l'idée adornienne de la rationalité esthétique, une rationalité qui, en reflétant la dimension sombre de l'*Aufklärung*, est en mesure de la résister ; comme le dit Adorno, « art is able to aid enlightenment only by relating the clarity of the world consciously to its own darkness » (PNM 15).

Dans le troisième chapitre, il conviendra d'examiner le concept de matériau musical sous l'angle de la désintégration, en se concentrant sur les analyses immanentes des œuvres du Beethoven tardif, de Mahler et de Berg. Adorno juge que la musique de ces trois compositeurs représente de façon exemplaire la dimension irrationnelle de l'*Aufklärung*, les tendances noires d'une société éclairée ravagée par la fragmentation, la discontinuité et la réification. Mais avant de passer directement aux analyses, le chapitre fera un retour en arrière en discutant de nouveau la raison instrumentale, en particulier sa radicalisation dans la *Dialectique négative*, avant d'évaluer la notion adornienne de la musique informelle, c'est-à-dire l'idéal utopique d'une musique—

anticipé chez Beethoven, Mahler et Berg—qui incorporerait sans violence un matériau musical en voie de désintégration dans une œuvre désintégrée.

Enfin, le mémoire conclura avec une brève discussion de quelques commentaires critiques adressés aux analyses musicales d'Adorno, commentaires qui soulignent l'air conservateur et nostalgique qui entoure ces analyses, et qui contestent la validité d'ériger un concept de matériau musical à partir d'une philosophie d'histoire qui, malgré ses distances, reste fidèle à ses origines hégéliennes.

Through the dead stare of their speechless eternity the stars will strike down with confusion anyone who tries to partake of truth outside history.

## **Chapitre Premier : La dialectique de l'*Aufklärung* : contexte philosophique de la dialectique du matériau musical**

### **Mythe, *Aufklärung* et les origines de la subjectivité**

La motivation d'Adorno et Horkheimer derrière la composition de la *Dialectique de la raison* était la suivante : sauvegarder l'*Aufklärung* de l'autodestruction, le libérer de la domination aveugle (DE xvi). Afin de l'empêcher d'abandonner sa propre réalisation, la pensée éclairée a besoin d'être éclairée par rapport à elle-même, par rapport à son propre caractère dialectique, puisqu'au cours du chemin qui mène de la mythologie à la logique, la pensée a perdu sa capacité d'autoréflexion (DE 37). L'*Aufklärung* est donc sous l'obligation de se considérer, sinon toute l'humanité risque d'être trahie (DE xv). Les philosophes de Francfort étaient convaincus que

social freedom is inseparable from enlightened thought. Nevertheless, we believe that we have just as clearly recognized that the notion of this very way of thinking, no less than the actual historic forms—the social institutions—with which it is interwoven, already contain the seed of the reversal universally apparent today. If enlightenment does not accommodate reflection on this recidivist element, then it seals its own fate (DE xiii).

La croissance économique n'a jamais fourni autant de conditions favorables à la justice sociale, et pourtant, au lieu d'entrer dans une condition véritablement humaine, l'humanité sombre dans une nouvelle barbarie (DE xi). Les causes de ce paradoxe se

trouvent dans l'*Aufklärung* lui-même. L'*Aufklärung* a été défini par opposition au mythe, celui-ci entendu comme l'enchantement du monde naturel moyennant la projection des espoirs et des craintes de l'homme. À la place de cette projection anthropomorphique, dont le principe est celui du mythe (DE 6), la pensée éclairée substitue la supériorité de la raison ; par moyen des arguments bien fondés et de la perspicacité individuellement acquise, elle s'oppose à l'autorité de la tradition et s'échappe du sort des puissances mythiques. Adorno et Horkheimer soutiennent que l'image flatteuse que se donne l'*Aufklärung*—celle d'un processus dans lequel le mythe se voit progressivement remplacé par la raison, dans lequel l'esprit humain règne triomphalement sur une nature désenchantée—est fallacieuse. Ils proposent plutôt une thèse de complicité secrète : « myth is already enlightenment » ; et « enlightenment reverts to mythology » (DE xvi). La première partie de cette section examinera cette double thèse, l'idée principale de la *Dialectique*, en exposant chacun de ses deux moments. La seconde examinera la préhistoire et la logique autodestructrice de la subjectivité, une subjectivité qui a émergé simultanément avec l' *Aufklärung*, c'est-à-dire dans la lutte de l'homme contre la nature et contre les puissances mythiques.

### **(i) Dialectique du mythe et de l'*Aufklärung***

#### *Mythe est déjà Aufklärung*

Les tendances autodestructrices de l'*Aufklärung* ont leurs origines dans le déploiement de la raison comme instrument voué à la domination de la nature. Adorno et Horkheimer considèrent l'*Aufklärung* comme une radicalisation de la peur mythique. Dès le début son objectif était le remplacement de la peur de l'homme envers la nature avec la souveraineté de l'homme sur la nature ; son programme était de désenchanter le monde naturel en dissolvant les mythes et en substituant la connaissance à la

superstition (DE 3). Cependant, au cours de ce processus, la connaissance a renoncé son aspiration à la vérité au profit de la domination : « What men want to learn from nature is how to use it in order wholly to dominate it and other men. That is the only aim » (DE 4). Ce qui a été perdu, regrettent Adorno et Horkheimer, ce n'est rien de moins que

the whole claim and approach to knowledge: to comprehend the given as such; not merely to determine the abstract spatio-temporal relations of the facts which allow them just to be grasped, but on the contrary to conceive them as the superficies, as mediated conceptual moments which come to fulfillment only in the development of their social, historical and human significance (DE 26-7).

Au lieu de concevoir les faits empiriques comme des moments historiquement médiatisés, l'*Aufklärung* élimine la particularité, en l'assimilant et en réduisant la nature à la pure objectivité, à un matériau abstrait dont l'unique qualité est celle d'être un substrat de cette possession (DE 26). L'*Aufklärung*, qui fonctionne selon le principe d'identité, ne tolère ni le nonidentique, ni le multiple, ni l'inconnu ; pour lui, « nothing at all may remain outside, because the mere idea of outsideness is the very source of fear » (DE 16). L'*Aufklärung* se comporte envers une nature dépersonnalisée comme un dictateur envers ses sujets, dont la connaissance n'est prise que pour mieux les dominer. Il remplace « mimésis » avec pouvoir—celui-ci devenant dorénavant le principe de toutes les relations (DE 9)—et traite le monde comme « un gigantesque jugement analytique », un jugement semblable à celui du mythe cosmique associant le cycle des saisons à l'enlèvement de Perséphone » (DE 27).

Et pourtant, « l'infirmité » d'une raison qui réduit la pensée éclairée à la domination est, selon la première thèse, déjà présente dans le mythe lui-même : « Myth has always been obscure and enlightening at the same time » (DE xiii-xiv). Même avant qu'il n'ait

commencé à déployer ouvertement ses stratégies, les mythes contre lesquels la pensée éclairée s'était définie étaient déjà impliqués dans les stratégies éclairées d'identité, de maîtrise et de domination : « Myth intended report, naming, the narration of the Beginning; but also presentation, confirmation and explanation. » L'*Aufklärung* est donc déjà présent dans le mythe, celui-ci n'étant que la première étape menant à celui-là : « the myths which fell victim to the Enlightenment were its own products » (DE 8). Le mythe, comme l'*Aufklärung*, a émergé dans la lutte de l'humanité pour se libérer des puissances mythiques—elles-mêmes des projections de la peur primordiale du monde naturel dont l'humanité fait partie—et de contrôler la nature pour satisfaire à ses besoins et à ses désirs. Le mythe, comme l'*Aufklärung*, emploie le principe d'immanence, c'est-à-dire l'explication de tout événement comme répétition, et ce faisant amène le monde naturel au sein d'un ordre explicable en concevant ses phénomènes comme répétitions de patrons ou de lois données. La répétition, qui fait apparaître le neuf comme s'il était prédéterminé, a permis au mythe de contrôler la nature par le concept à travers l'application technologique de la science moderne. Les caractéristiques formelles—pensée identifiante, principes d'immanence et de répétition—dont l'objectif était de fonder l'autonomie de la rationalité éclairée, sont donc déjà présentes dans le mythe, dont la logique, comme celle de la raison, est gouvernée par une impulsion à maîtriser la nature. En fin de compte, « myth turns into enlightenment, and nature into mere objectivity » (DE 9).

Mais en dépit de ce chevauchement dialectique, les termes mythe et *Aufklärung* ne sont pas identiques. À la différence de la mythologie, qui est irrévocablement liée à la violence, l'*Aufklärung* s'est toujours mis du bord de l'impulsion sociale (DE 13). En tant que pensée progressiste, il est une tentative à surmonter la violence et la cruauté dont les origines se trouvent au beau milieu de la pensée mythique. Même si cette tentative a échoué, Adorno et Horkheimer refusent de l'abandonner ; leur critique de l'*Aufklärung*,

malgré sa radicalité, a été conçue afin de frayer un chemin menant à une notion positive de la raison, une notion dépouillée de toute participation dans la domination aveugle (DE xvi). Comme représentation distincte de la nature dans son état aliéné (DE 39), et comme une « doctrine impitoyable » proclamant l'identité de la domination et de la raison, l'*Aufklärung* reste plus clément que toute doctrine prônée par « des laquais moralisateurs de la bourgeoisie » (DE 119).

### *L'Aufklärung revient à la mythologie*

L'*Aufklärung* n'a pas réussi à libérer l'homme de la peur et à remplacer la superstition par la connaissance. Au contraire : « the fully enlightened world radiates disaster triumphant » (DE 3). Adorno et Horkheimer croient que le désir de contrôler la nature a été poursuivie si impitoyablement que, au cours de l'histoire européenne, non seulement les mythes mais aussi toute autre signification non limitée aux faits bruts ont été éliminés. La préservation de soi est devenue le seul critère avec lequel on peut mesurer la rationalité d'une action : « Whoever resigns himself to life without any reference to self-preservation would, according to the Enlightenment... regress to prehistory » (DE 29). Par conséquent, les prétentions d'une pensée inséparable de la liberté et la justice sociale sont elles-mêmes devenues victimes de la logique réductrice de l'*Aufklärung*, étant retournées à la mythologie, à la magie animiste:

Mythology itself set off on the unending process of enlightenment in which ever and again, with the inevitability of necessity, every specific theoretic view succumbs to the destructive criticism that it is only a belief—until even the very notions of spirit, of truth and, indeed, enlightenment itself, have become animistic magic...Just as myths already realize enlightenment, so enlightenment with every step becomes more deeply engulfed in mythology (DE 12).

Ayant développé son identité en s'opposant à des modes de conscience mythologiques, ayant dénoncé comme hallucination toute légitimation théorique mise à la place du mythe, l'*Aufklärung* revient, ironiquement, au narratif, à une vision

monolithique du monde selon lequel le sens et la liberté ont été éclipsés par une rationalisation généralisée (DE x). L'horizon obscur du mythe devient illuminé par la lumière d'une raison calculante, « beneath whose cold rays the seed of the new barbarism grows to fruition » (DE 32).

L'*Aufklärung* n'a donc pas pu se débarrasser du barbarisme originel de l'histoire, dont le plan tragique semble vouloir détruire toute croyance dans le progrès : « the residues of freedom, and...tendencies toward true humanism...seem powerless in regard to the main course of history » (DE x). Cela se doit au fait que la raison a été exorcisée de la moralité, de la justice. Dans la seconde digression de la *Dialectique*, Adorno et Horkheimer justifient leur seconde thèse, arguant que la dissolution des visions religieuse et métaphysique du monde en faveur de la science qu'effectue la modernité a dépouillé tout standard moral normatif de sa crédibilité. Par conséquent, la différence entre mythe et *Aufklärung*, entre cruauté et rationalité, disparaît. Le Marquis de Sade et Nietzsche—ces « auteurs noirs de la bourgeoisie » qui ont impitoyablement suscité les implications de l'*Aufklärung* (DE xvi)—démontrent que la raison formaliste n'est pas plus intimement alliée à la moralité qu'à l'immoralité. Il devient donc impossible de dériver de la raison un argument fondamental contre le meurtre (DE 118). Cela équivaut à dire que la raison—en tant qu'incarnation discursive de l'impulsion humaine à la préservation de soi—permet le meurtre.

Adorno et Horkheimer voient dans la régression de l'*Aufklärung* à la mythologie la revanche d'une nature qui a été exploitée par un sujet dont l'agence se coordonne strictement en concordance avec les dictats de la préservation de soi et de la domination. La nature se rebelle d'avoir été *oubliée*, ignorée par un processus paralysé par la peur, un processus qui a réussi à éteindre toute trace de sa propre conscience (DE 13). La perte du souvenir de la nature chez l'homme, ce qui a rendu possible la

seule forme de pensée suffisamment « dure » pour éclater les mythes (DE 4), est la cause principale du retrait autodestructeur de cette pensée dans la mythologie.<sup>1</sup>

## **(ii) Préhistoire et autodestruction de la subjectivité**

Adorno et Horkheimer considèrent que l'apparence de la subjectivité est co-originelle avec l'*Aufklärung* : les deux ont émergé dans la lutte contre la nature et les puissances mythiques. Le monde mythique, loin d'être une mère patrie, a été plutôt vécu comme un labyrinthe terrifiant duquel les sujets devaient de s'échapper pour pouvoir consolider leur identité. Le sacrifice leur ont permis de le faire ; en tant que patron magique dont la rationalité impliquait la duplicité, les sujets ont racheté leurs craintes envers la vengeance des puissances mythiques en offrant à celles-ci des substituts symboliquement améliorés. En trompant les dieux pour qui ces substituts ont été fabriqués, le sacrifice a fait subir ces dieux à des fins humaines, dissolvant donc leur puissance et les renversant par moyen du même système avec lequel ils étaient honorés (DE 49). À travers ce processus, le sacrifice s'est transformé en subjectivité (DE 56), dont l'universalité rationnelle lui a permis de dépasser le sort inévitable et de s'échapper du monde préhistorique (DE 58).

La domination extérieure et intérieure est la force motrice derrière le processus de la formation de l'ego. Le mythe constitue une réaffirmation des puissances primordiales en permettant simultanément à l'ego de se différencier de ces mêmes puissances et ainsi de les contrôler rationnellement. « The identity of the self is so much a function of the

---

<sup>1</sup> Selon Hauke Brunkhorst, la deuxième thèse exprime une nécessité *a priori* que selon laquelle l'*Aufklärung* doit régresser à la mythologie ; la tentative d'éviter la violence (la première thèse) était par conséquent vouée à l'échec dès le début. Elle trahit donc un conservatisme culturel comparable à celui qui se trouve dans la critique heideggerienne de l'*Aufklärung* : « With their second thesis Adorno and Horkheimer go along with Heidegger and a broad stream of conservative cultural criticism. Critical theory falls back upon a negative philosophy of the history of decay » (75).

unidentical, of dissociated, unarticulated myths, that it must derive itself from those myths » (DE 48). L'ego se constitue à partir de l'assertion de soi rationnelle viv-à-vis la nature aveugle afin de se préserver. Assertion de soi implique en même temps sacrifice de soi : « The history of civilization is the history of the inversion of sacrifice. In other words: the history of renunciation » (DE 55). L'ego doit son existence au sacrifice du moment présent à celui du futur ; pour assurer sa survie il doit se dominer en remettant au plus tard la gratification et en réprimant sa propre nature : « Men had to do fearful things to themselves », affirment Adorno et Horkheimer, reprenant Freud, « before the self, the identical, purposive and virile nature of man, was formed, and something of that recurs in every childhood » (DE 33).<sup>2</sup>

L'importance de la renonciation de soi est un élément clé dans le chapitre sur l'Odyssee dans la Dialectique, chapitre dans lequel Adorno et Horkheimer identifient les opérations trompeuses de l'*Aufklärung* au sein de la vision homérique du monde mythique, l'épopée homérique étant jugée comme texte fondateur de l'Occident (DE 46). Ulysse, cet « individu bourgeois prototypique », désenchanté le monde préhistorique en le traitant comme une espace « whose measure the self must take » (DE 46). Il reconnaît ainsi la puissance supérieure de la nature brute, mais au lieu de la confronter directement, il utilise la ruse rationnelle à éluder ses manifestations violentes, manipulant ingénieusement celles-ci à ses propres fins. À travers ce processus, il consolide son identité et domine l'effrayant cosmos mythique en sacrifiant ses désirs, la tromperie du sacrifice étant à la base de sa ruse (DE 50).

Dans l'épisode des Sirènes, Ulysse écoute les nymphes, dont le chant doux invite les hommes à se perdre dans le passé, à retourner aux origines maternelles, mais

---

<sup>2</sup> À propos de l'influence de Freud sur la première génération des théoriciens critiques, et en particulier de l'analyse de la critique de la raison instrumentale comme critique de la raison psychologique, voir Wellmer 1991, 58-64.

seulement à condition qu'il soit ligoté au mât et qu'il ne soit pas en mesure de se rendre à ses charmes. Ulysse succombe à l'envoûtement en l'évitant ingénieusement ; il intègre son ego en lui refusant le plaisir désiré, le plaisir de se dissoudre dans la nature aveugle.<sup>3</sup> En agissant en tant qu'*et* sacrifice *et* prêtre, Ulysse calcule son propre sacrifice et réduit à néant la puissance au nom duquel le sacrifice a été fait.

Cependant, cette ingénieuse extirpation des impulsions intérieures ne peut avoir lieu qu'à la condition de contracter de nouvelles dettes. Le refus, écrivent Adorno et Horkheimer, « [constitues] the nucleus of all civilizing rationality [but also] the germ cell of a proliferating mythic irrationality » (DE 54). Dans le déroulement historique de la subjectivité, toute victoire sur la nature extérieure se paie avec l'érosion de la nature intérieure, puisque la répression de celle-ci implique la déformation des buts en vertu desquels la domination de celle-là était entreprise. L'auto-domination de l'homme

is almost always the destruction of the subject in whose service it is undertaken; for the substance which is dominated, suppressed, and dissolved by virtue of self-preservation is none other than that very life as functions of which the achievements of self-preservation find their sole definition and determination: it is, in fact, what is to be preserved (DE 54-55).

L'autodestruction de la subjectivité n'est pas donc une occurrence historiquement contingente, mais plutôt la conséquence d'un écart radical entre l'homme et la nature, un antagonisme non résolu qui doit être continuellement remis en vigueur. Cette logique d'inversion trouve son origine dans l'institutionnalisation d'une raison instrumentalisée dont l'unique but est la préservation de soi. L'histoire de la subjectivité parle au fait que chaque accomplissement de cette raison porte la marque de l'irrationalité ; la

---

<sup>3</sup> Adorno associe ce plaisir à la musique: « Since Odysseus's successful-unsuccessful encounter with the Sirens, all songs have been affected, and Western music as a whole suffers from the contradiction of song in civilization--song which nevertheless proclaims the emotional power of all art music » (DE 59-60).

préservation de soi est en même temps la destruction de soi. De la même façon, les puissances mythiques—que l'*Aufklärung* croyait avoir trompées—constituent déjà une étape dans l'*Aufklärung* ; à chaque étape successive dans la tentative de maîtriser le monde naturel, elles empêchent la réalisation de l'*Aufklärung* et prolongent ses liens aux origines. « The vengeance wrecked by civilization on the prehistoric world is a fearful one, and makes civilization approximate that very world » (DE 78).

La notion d'un ego en possession d'un sentiment de soi unitaire est donc basée sur la domination de la nature intérieure et son désir anarchique pour un bonheur associé avec l'abandon de soi à la nature. « The dread of...abrogating together with the self the barrier between oneself and other life », écrivent Adorno et Horkheimer, « is intimately associated with a promise of happiness which threatened civilization » (DE 33). L'ego qui a dupé les puissances mythiques à travers le sacrifice maintenant intériorise ce sacrifice et devient encore une fois englouti dans le sort mythique, « imprisoned in the natural context as an organism that tries to assert itself against the organic » (DE 54). Comme le sujet psychanalytique, dont la répression des instincts primitifs provoque leur retour sous la forme d'épisodes névrotiques, le sujet éclairé réprime sa propre nature et ainsi se distancie progressivement des origines primitives qui le capturent de nouveau. En annulant l'animation de la nature, le sujet maîtrise la nature morte en imitant sa rigidité et en se tuant dans le processus. Ce faisant, « the identically persistent self... immediately becomes an unyielding, rigidified sacrificial ritual that man celebrates upon himself by opposing his consciousness to the natural context » (DE 54). Dans un processus où la raison finit par être positiviste, un simple instrument de la domination, le sujet, auparavant le véhicule de l'*Aufklärung*, se voit réduit à un simple instrument, au point nodal des réponses conventionnelles exigées de lui par le système capitaliste : « Animism spiritualized the object, whereas industrialism objectifies the spirits of men » (DE 28).

Pour Adorno et Horkheimer, le monde totalement éclairé n'est qu'apparemment démystifié. La compulsion à rationnellement subjuguier la nature a livré la subjectivité éclairée à un processus formateur qui est au bout du compte autodestructeur. Dans ce processus, tout souvenir de la nature dans l'homme, tout souvenir d'une « relation fluctuante » avec la nature transcendant la simple préservation de soi, a disparu. En conséquence, « not merely the *telos* of the outward control of nature but the *telos* of man's own life is distorted and befogged » (DE 54). La nature extérieure désocialisée et la nature intérieure dénaturisée exprime ce que Habermas appelle « la vengeance des puissances primordiales », la malédiction des figures mythiques sur une subjectivité qui a tenté sans succès de s'échapper de l'emprise de la nature. L'analyse de la dialectique entre mythe et *Aufklärung* entreprise par Adorno et Horkheimer est, au point de vue de Habermas, une variation de la théorie de la rationalisation de Max Weber, selon laquelle « the old demystified Gods are seen rising from their graves in the form of impersonal powers in order to renew the irreconcilable conflict of the demons » (1983 16). La section suivante se penchera sur une considération de la *Dialectique de la raison* comme une critique de la raison instrumentale, c'est-à-dire comme une critique d'un processus de rationalisation dont l'impitoyable progrès émancipe la subjectivité humaine tout en l'emprisonnant de nouveau.

### **Rationalisation, réification et la critique de la raison instrumentale**

La section précédente a examiné l'idée principale de la *Dialectique*, à savoir l'idée selon laquelle l'*Aufklärung* détruit la subjectivité, une subjectivité que l'*Aufklärung* a d'abord rendue possible. Les origines des tendances autodestructrices de l'*Aufklärung* se trouvent, comme nous avons vu, dans une impulsion vers la préservation de soi qui ne

déploie la raison que dans sa forme instrumentale, c'est-à-dire, comme la domination rationnelle de la nature à la fois extérieure et intérieure. Cette section examinera la *Dialectique* en tant que critique de la raison instrumentale, une forme qui, selon la première génération des théoriciens critiques, éteint la dimension utopique de la raison en l'excisant d'une compréhension emphatique d'elle-même, c'est-à-dire en tant qu'impulsion vers la réconciliation plutôt que vers la préservation de soi, une impulsion qui, paradoxalement, ne peut être articulée discursivement. La section commencera en faisant deux détours, premièrement en discutant la théorie de Max Weber selon laquelle la modernité est un processus de rationalisation progressive, et deuxièmement en discutant la théorie de Georg Lukács selon laquelle la réification est une déformation (réversible) de la subjectivité issue du processus de production capitaliste. Les deux digressions méritent discussion ; bien que la *Dialectique* ne fasse aucune mention ni à Weber ni à Lukács, la dette d'Adorno et d'Horkheimer envers eux est considérable, à tel point que leur critique de la raison instrumentale pourrait être comprise comme une amplification et une radicalisation des théories de ces deux penseurs.<sup>4</sup>

#### *Première digression : Weber et la rationalisation*

La *Dialectique* élabore la compréhension wébérienne du processus de modernisation comme la rationalisation progressive et irréversible de tous les aspects de la vie sociale, la musique y compris. Pour Weber, « rationalisation » signifie la rationalité accrue, ce qu'il caractérise comme l'action sociale systématisée. Cette dernière est *pragmatique (purposive)* lorsqu'elle est orientée vers l'efficacité et la justesse des moyens déployés afin de réaliser une fin prédéterminée. Rationalisation dans ce sens

---

<sup>4</sup> Plusieurs théoriciens critiques de la deuxième génération ont fait cette lecture. Habermas, dans le premier volume de sa *Théorie de l'action communicative*, souligne l'importance de la théorie wébérienne de la rationalisation quant à la tradition du marxisme occidental, en particulier par rapport à la compréhension lukácsienne de la rationalisation comme réification et à la critique de la raison instrumentale d'Adorno et d'Horkheimer. Wellmer, dans *Reason, Utopia and the Dialectic of Enlightenment*, analyse cette dernière comme une tentative d'intégrer la thèse de Weber, qu'il caractérise comme une « dialectique négative du progrès » dans une perspective marxiste renouvelée.

implique une efficacité administrative économique accrue. Elle est *formelle* lorsque l'action est orientée vers la réorganisation systématique du multiple selon les principes de la cohérence, l'ordre, la calculabilité, le contrôle et la planification. Rationalisation dans ce sens est connexe à l'universalisation de la loi et l'extension des formes bureaucratiques d'organisation.<sup>5</sup> Elle est *substantive* lorsque l'action est orientée vers une fin ultime dont la valeur est jugée intrinsèque ou absolue selon une vision religieuse ou métaphysique du monde. Pour Weber, la modernisation est un processus inséparable du capitalisme, qui a émergé de la rationalité méthodique et de l'éthique ascétique du protestantisme. Il la comprend comme l'incarnation institutionnelle de la rationalité pragmatico-formelle aux dépens de la rationalité substantive. Cette dernière, qui conçoit la science, la moralité et l'art de façon métaphysique, comme unité substantive ou raison objective, se dissout dans la modernité, spécifiquement dans ses domaines autonomes de valeur culturelle, chacun ayant sa logique intérieure propre.

Pour Weber, rationalisation signifie aussi le « désenchantement du monde », le désensorcellent du monde naturel et social dans lequel, écrivent Martindale et Riebel : « old mythologies are exposed, taboos are exploded, magical forms are destroyed, and the colourful and varied forms of the old mysteries are clarified in the cold light of scientific day » (xviii). Pendant que la rationalisation comme désenchantement émancipe l'homme moderne des pouvoirs déshumanisants du mythe, les corrélats institutionnels de ce processus, c'est-à-dire le capitalisme moderne et la bureaucratie, tendent à s'ossifier, à se transformer en systèmes administratifs autonomes qui déshumanisent l'homme en l'emprisonnant dans une nouvelle « cage de fer » : celle de la modernité (1978 835). Le concept wébérien de rationalisation est donc très ambigu :

---

<sup>5</sup> La rationalité formelle est au cœur de la sociologie de la musique de Weber, qui est basée sur l'idée selon laquelle l'organisation systématique des éléments de la musique constitue une partie organique du processus plus large de la rationalisation occidentale. À ce sujet, voir son livre *The Rational and Social Foundations of Music* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1958). La philosophie de la musique d'Adorno, et en particulier son concept de matériau musical, radicalise l'idée de Weber, comme le montera le chapitre suivant.

il participe, comme le souligne Wellmer, dans la tradition de l'*Aufklärung* selon laquelle « being rational signifies a basic condition and a task of human beings *qua* human beings », tout en désignant les tendances sociales qui minent cette humanité (1985 42).<sup>6</sup> La reconstruction wébérienne du processus de modernisation laisse ce paradoxe —que rationalisation implique à la fois émancipation et emprisonnement— irrésolu.<sup>7</sup> Il va être reformulé plus tard par Adorno et Horkheimer comme la « dialectique de l'*Aufklärung* », dans laquelle l'antagonisme entre Lumières et mythes, entre raison et nature, n'est pas seulement constitutif de la modernité, mais s'étend jusqu'aux origines préhistoriques de la subjectivité humaine.

### *Seconde digression : Lukács et la réification*

La *Dialectique* mise aussi sur le concept de réification de Lukács, un concept que le philosophe hongrois a développé afin de situer la conception wébérienne de la modernité comme « cage de fer » spécifiquement au sein du domaine de l'industrialisation capitaliste.<sup>8</sup> Dans sa *History and Class Consciousness*, Lukács comprend la réification comme l'assimilation des relations interpersonnelles et des expériences subjectives aux choses ; des éléments appartenant à notre monde social commun ou à notre monde subjectif individuel sont réifiés lorsqu'ils sont saisis comme s'ils étaient des objets capables d'être perçus et manipulés. Lukács suit Marx en traçant la cause de cette déformation dans un processus de production qui transforme les fonctions humaines en commodités, dans un processus où les interactions sociales

---

<sup>6</sup> L'analyse, dans la *Philosophie de la nouvelle musique*, de la technique dodécaphonique de Schoenberg, qui pousse l'organisation rationnelle des sons à son paroxysme, souligne une ambiguïté similaire.

<sup>7</sup> L'ambivalence de Weber par rapport à la modernisation se perçoit très bien dans son conseil à ceux qui sont peu portés à assumer ses conséquences: "May he return silently, without the usual publicity build-up of renegades, but simply and plainly. The arms of the Old Church are opened widely and compassionately for him." (Cité dans Benhabib 39).

<sup>8</sup> Comme l'affirme Ferenc Feher, « Adorno's whole philosophical instrumentarium is a Hegelian-Marxian conception viewed through the optic of the Lukácsian theory of reification » (1982 265).

sont coordonnées à travers la valeur d'échange plutôt qu'à travers les normes éthiques ou les besoins pratiques. Le principe à l'œuvre dans ce processus est la rationalisation, « the principle...based on what is and what can be *calculated* » (88), comprise ici comme l'expression prédominante de l'échange capitaliste des commodités, et non pas, comme chez Weber, comme l'expression d'un processus de modernisation plus large.

Si Lukács partage la diagnostique de Weber selon laquelle la rationalisation dans le capitalisme déforme les relations humaines et mène à une perte de liberté, il diverge de Weber en considérant que la réification de la vie humaine ne soit pas réversible, et cela à cause des raisons *internes* : « This rationalization of the world appears to be complete, it seems to penetrate to the very depths of man's physical and psychic nature; but it finds its limit in the formal character of its own rationality » (101). Lukács est d'accord avec Weber sur le fait que, au niveau de la *théorie*, les domaines autonomes de valeur culturelle, comme moments distincts de la raison, ne peuvent être réunifiés dans une totalité, c'est-à-dire fusionnés dans une fondation conceptuelle des visions du monde. Cependant, il ne croit pas, comme Weber, qu'au niveau de la *pratique*, ces domaines doivent entrer en opposition l'un contre l'autre. En fait, Lukács affirme que la critique de l'irrationalité de la rationalisation / réification implique une réconciliation de la rationalité pragmatico-formelle avec la rationalité substantive comme standard normatif dans le concept de la pratique. Étant tombée victime de la rationalisation des visions du monde, il n'est plus possible de rétablir la raison comme unité substantive au niveau de la philosophie, mais cela reste possible au niveau de la pratique. Lukács déplace donc le locus de la raison de la théorie à la pratique, et ce faisant restitue, comme l'observe Habermas, la dimension philosophique au marxisme, transformant la métaphysique en théorie dialectique de l'histoire dans laquelle une philosophie actualisée identifie à la fois la perspective conceptuelle à partir de laquelle

l'unité substantive des moments séparés de la raison peut être saisie et le prolétariat comme sujet collectif capable de la réaliser (1985 364).<sup>9</sup>

### **(i) La critique de la raison instrumentale**

La *Dialectique de la raison* radicalise la thèse wébérienne de la rationalisation, en misant sur sa réception de Lukács mais en rejetant catégoriquement sa philosophie objectiviste de l'histoire. Lukács s'est accroché à l'idée de Marx selon laquelle la logique immanente du processus de la modernisation capitaliste indique l'émergence d'un prolétariat émancipé, mais il a laissé tomber son affirmation que l'émancipation verrait le jour dans le pouvoir des forces scientifiques et techniques de rompre le système. Pour Lukács, la science moderne, qui, en tant que positivisme, a renoncé sa prétention à la connaissance théorique en faveur de l'exploitabilité technologique, n'est pas exemptée de la tendance générale vers la réification.

Ce n'est pas la science moderne mais la subjectivité humaine qui est en mesure de résister la réification ; même si l'ouvrier est traité comme une commodité, il reste une certaine réserve dans sa nature qui résiste à ce processus. Bien qu'Adorno et Horkheimer acceptent la critique lukácsienne de la science moderne—le positivisme représentant, selon eux, « la cour de jugement » de la pensée éclairée (DE 25)—ils contestent son affirmation selon laquelle la rationalisation rencontre sa limite dans le caractère formel de sa propre rationalité. Les réalités historiques telles que le fascisme, les échecs du socialisme et les tendances intégratives de la culture de masse

---

<sup>9</sup> Habermas suggère que l'hypothèse de Lukács selon laquelle la théorie est déjà anticipée dans la pratique l'aurait poussé à sacrifier la théorie en faveur des objectifs stratégiques du Parti, une hypothèse dont les conséquences ne sont devenues que trop apparentes dans la terreur stalinienne (1985 364). Feher fait une observation analogue en parlant de la « réconciliation hégélienne » de Lukács avec la réalité stalinienne (1982 265).

témoignent du fait que la nature subjective des masses n'était pas capable de résister la rationalisation ; la réification a pénétré dans la subjectivité à tel point, disent-ils, que la révolte de la nature intérieure est devenue refunctionalisée afin d'être mise au service des forces contre lesquelles elle s'est d'abord dirigée. Ayant été remplacée par le travail beaucoup plus efficace des mécanismes automatiques de contrôle, la subjectivité cède à « the logic of the allegedly indifferent rules of the game, in order to dictate all the more unrestrainedly » (DE 30).

Pour Adorno et Horkheimer, la diagnostique de Weber fournit une bonne description du fonctionnement de la société moderne ; pour eux, la rationalisation de la vie sociale décrit la logique interne de la modernité, qui montre le chemin non pas vers une société sans classe, mais plutôt vers un système fermé où une rationalité instrumentale basée sur la domination des sujets subsume progressivement ceux-ci sous le processus de production capitaliste. Dans la modernité, plus que la domination devient efficace, plus qu'elle devient généralisée et impersonnelle ; en fait, c'est son propre anonymat qui fait qu'elle cesse de paraître comme telle, puisqu'une domination devenue immédiate est difficilement saisissable. Lukács, soutiennent-ils, a approprié de façon peu critique la logique hégélienne, une logique appropriée pour que la réification soit *nécessairement* évincée dans la conscience de classe prolétarienne. Adorno et Horkheimer sont d'accord avec Weber que la raison objective appartienne à une époque révolue, que la fragmentation de la rationalité en domaines de valeur ne puisse être défaire, même pas par moyen des concepts dialectiques. Toute régression à des modes de pensée mythique, religieux ou métaphysique, disent-ils, impliquerait un dangereux retour de l'ego à ce simple état de nature duquel il s'est écarté avec tant d'effort (DE 31). La conscience réifiée s'étend à la science—là-dessus ils sont d'accord avec Lukács—mais elle s'étend beaucoup loin, voire à cette dialectique même que Lukács a proposée comme moyen de la dépasser.

Adorno et Horkheimer amplifient et radicalisent donc la critique de la réification, creusant ses fondations dans la pensée conceptuelle elle-même. Alors que Lukács a dérivé les structures de la conscience réifiée uniquement d'une analyse des relations de production, Adorno et Horkheimer considèrent que les racines de ces structures, en d'autres mots la raison instrumentale et la pensée identifiante, ne s'arrêtent pas à la rationalité formelle qui a accompagné la montée du capitalisme, mais s'étendent très loin dans l'histoire. La pénétration de la réification dans la pensée conceptuelle a sa source dans une rationalité des moyens et des fins de la part des sujets dont la confrontation de la nature tombe sous le signe de la préservation de soi. Pour les philosophes de Francfort, la connaissance s'est mise au service de la maîtrise technique de la nature dès le départ. Il est donc la « raison instrumentale » et non pas la valeur d'échange qui est à la base de la réification, un processus qui s'étend derrière le capitalisme jusqu'aux fondations anthropologiques de l'espèce.

En tant que « cour de jugement » du calcul, la raison instrumentale « adjusts the world for the ends of self-preservation and recognizes no function other than the preparation of the object from mere sensory material in order to make it the material of subjugation » (DE 84). Neutre à l'égard des fins, elle reflète une organisation de la vie entière dépourvue de tout but substantiel (DE 88). Cette même structure de réification réapparaît chez le sujet, qui transforme ses pairs ou bien lui-même en objet, avec la domination sur les choses, les autres sujets et sa propre nature intérieure étant la logique constitutive de la raison instrumentale. Le prix de la domination ne se réduit pas à l'aliénation de sujets par rapport aux objets dominés : « with the objectification of spirit, the very relations of men—even those of the individual to himself—were bewitched » (DE 28).

## (ii) Vers une conception emphatique de la raison

La relation entre la subjectivité et la nature était totalement déformée dès le moment que la raison s'est transformée en instrument de la domination. Et pourtant, parler de cette déformation implique un concept de rationalité solidaire avec l'image des relations harmonieuses entre l'homme et la nature, une relation qui, s'il était un instrument non pas de la domination mais de la réconciliation, deviendrait plus qu'un simple instrument : « In domination the aspect of rationality prevails as one that is also different from it. The 'objectivity' of the means, which makes it universally available, already implies the criticism of that domination as whose means thought arose » (DE 37). Une telle rationalité ressemblerait à l'utopie contenue dans la notion kantienne du sujet transcendantal, traduite par Adorno et Horkheimer comme l'idée d'une vie sociale libre et humaine dans laquelle les hommes s'organisent en tant que sujet universel et surmontent ainsi le conflit entre la raison pure et la raison empirique dans « the conscious solidarity of the whole » (DE 84). Wellmer qualifie cette idée comme une conception *emphatique* de la raison, une conception proposée par Adorno et Horkheimer afin d'amender la conception de la rationalité pragmatique et formelle, jugée « tronquée » pour ne pas être en mesure de fournir un standard normatif avec lequel on pourrait diagnostiquer l'irrationalité des sociétés rationalisées (1985 44). « While enlightenment maintains its justness against any hypostatization of utopia and unfailingly proclaims domination to be disunion, the dichotomy between subject and object...becomes the index of the untruth of that dichotomy and of truth » (DE 39). Bien qu'ils soient d'accord avec le sociologue allemand quant à l'idée selon laquelle la modernité et la rationalité compromettent la liberté, Adorno et Horkheimer rejettent les prétentions à la rationalité que Weber associe à ces processus. Weber n'a pas pu reconnaître le fait suivant : « [that] the history of thought as an organ of domination... discloses the prospect of what lies beyond it » (DE 117).

« There is no longer any available form of linguistic expression », insistent Adorno et Horkheimer, « which has not tended toward accommodation to dominant currents of thought » (DE xii). Par conséquent, ils ne peuvent faire référence à leur conception emphatique de raison qu'indirectement, car s'ils tentaient d'élucider ses déterminations au-delà de la raison instrumentale, ils seraient obligés de se fier à une raison qui est antérieure à la raison, laquelle était instrumentale dès le départ. Non seulement est-il le cas que la tendance de la raison instrumentale vers la systématisation se manifeste dans les processus de rationalisation de la modernité, mais cette tendance s'exprime aussi dans la réification de la conscience, qui, écrit Wellmer, « in the end makes the [emphatic] idea of reason and therefore the idea of liberation literally unthinkable » (1985 47) ; comme l'écrit Adorno, « the intimidated conscience, seeking to escape from total enlightenment, finds the door bolted » (PNM 14). Par conséquent, au lieu de tenter d'expliquer cette raison, Adorno et Horkheimer proposent la *mimésis* comme négation de la domination, une capacité dont ils parlent comme moment de nature non saisi par le raisonnement, comme une impulsion rappelant à l'esprit le rapport non violent entre homme et nature, entre sujet et objet.<sup>10</sup> Puisque proposer une *théorie* de la mimésis impliquerait l'emploi des concepts—qui sont par nature équipés pour servir la domination et la préservation de soi—et puisque même le langage est accablé de la malédiction du concept, l'impulsion mimétique ne peut être qu'évoquée et non pas nommée.<sup>11</sup> La critique de la raison instrumentale est donc, comme le remarque Habermas, une affaire ironique : elle montre l'autocritique de la raison le chemin de la vérité tout en contestant que, dans un monde totalement rationalisé, l'accès à la vérité soit possible (1984 383).

---

<sup>10</sup> L'idée adornienne de mimésis diffère de l'idée traditionnelle, selon laquelle le mimésis constitue généralement l'imitation de la nature ; chez Adorno, le mimésis désigne plutôt un processus d'adaptation ou d'accommodement où « the outside serves as a model on to which the inside molds itself » (Paddison 140).

<sup>11</sup> Il y a peut-être une parenté entre l'interdiction à nommer cette impulsion et la tradition messianique du judaïsme, selon laquelle Dieu ne peut être nommé, mais seulement évoquée.

Adorno et Horkheimer sont d'accord avec Weber sur le fait que dans un monde éclairé il n'y a pas de place pour une raison associée avec l'idée de la libération et de la fin de la « conscience coupable » de l'humanité (DE xii). Néanmoins, leur critique de la rationalité s'oppose à l'engagement résigné de Weber et à la rationalité pervertie de la réalité sociale existante. Le point de vue paradoxal de Weber peut être transcendé moyennant une pensée éclairée autoréflexive : « Enlightenment which is in possession of itself and coming to power can break the bounds of enlightenment » (DE 208). L'*Aufklärung* est en mesure de le faire parce qu'il nous rappelle de ce qui a été perdu dans le processus, à savoir les impulsions mimétiques d'une nature étouffée : « By virtue of this remembrance of nature in the subject, in whose fulfillment the unacknowledged truth of all culture lies hidden, enlightenment is universally opposed to domination » (DE 40). « The task to be accomplished, » affirment-ils, « is not the conservation of the past, but the redemption of the hopes of the past » (DE xv).

Et pourtant, la pensée éclairée ne peut que laisser l'opposition universelle à la domination lui arriver de l'extérieur, puisqu'il ne lui est pas permis de traduire les impulsions mimétiques en idées dans son propre élément, c'est-à-dire la raison instrumentale, sans qu'elle ne leur fasse violence.<sup>12</sup> La critique de la raison instrumentale est donc enlisée dans une aporie, ou ce que Habermas appelle une « contradiction performative » : elle s'annonce avec les outils d'une raison (instrumentale) vouée à perpétuer la même domination qu'elle condamne. Au lieu de résoudre ce paradoxe, Adorno et Horkheimer le laisse ouvert, soutenant que ce n'est qu'en tournant la pensée conceptuelle contre elle-même que le souvenir de la réconciliation dans la pensée philosophique peut être sauvé, même si ce souvenir doit être refusé aussitôt

---

<sup>12</sup> Habermas suggère que ce point de vue aligne Adorno avec une position existentialiste de type heideggerien : « Adorno is in the end very similar to Heidegger as regards his position on the theoretical claims of objectivating thought and of reflection : The mindfulness of nature [*Eingedenken*] comes shockingly close to the recollection [*Andenken*] of being » (1984 385). L'intérêt du jeune Adorno pour la métaphysique pré-existentialiste de Kierkegaard semblerait confirmer cette suggestion.

qu'il soit discursivement articulé. La pensée philosophique, écrit Adorno dans sa *Dialectique négative*, « must strive, by way of the concept, to transcend the concept » (ND 15).



Pour Habermas, cette position désespérée équivaut à une renonciation des revendications de la théorie elle-même : « A philosophy that withdraws behind the lines of discursive thought to the 'mindfulness of nature' pays for the weakening powers of its exercises by renouncing the goal of theoretical knowledge » (1983 385). Même si Adorno n'a pas, comme l'aurait suggéré Habermas, abandonné le concept, qui, comme auto-considération de la pensée, « allows the distance perpetuating injustice to be measured » (DE 40), il n'est guère étonnant qu'il se soit tourné vers l'art, et particulièrement vers la musique, dont le matériau constitue un terrain plus propice au sauvetage des derniers résidus de la raison utopique dans un monde totalement rationalisé. « The negative aspect of progress is so visibly dominant in the current phase of development », écrit-il, « that art is summoned against it, even though they both stand under the same sign » (PNM 14).

Art is more real than philosophy in that it acknowledges identity to be appearance.

## **Chapitre deux : Intégration du matériau musical—le cas du Beethoven classique**

### **De la rationalité instrumentale à la rationalité esthétique**

La « contradiction performative » qui menace à miner la critique adornienne de la raison instrumentale, contradiction selon laquelle une conscience totalement réifiée n'a d'autre choix que de penser l'impensable, d'articuler ce qui résiste à l'articulation discursive, à savoir une rationalité emphatique opposée à toute forme de domination, cette aporie s'étend aussi à aux théories adorniennes sur l'art. Pour Adorno, l'art est le royaume de l'impulsion mimétique, ce moment qui récuse la domination, un moment qui rappelle, à travers la relation entre son matériau et sa mise en forme, la possibilité utopique d'une réconciliation entre l'homme et la nature, entre le sujet et l'objet. L'art c'est l'espace par excellence du nonidentique, de tout ce qui est rebelle au raisonnement, à la conceptualisation abstraite. Adorno considère que l'art, et en particulier la musique autonome de l'époque bourgeoise, constitue un mode de cognition dont les formes reflètent l'histoire humaine « more truthfully than do documents themselves » (PNM 43). Mais l'élaboration d'une théorie de l'art se trouve face au même dilemme que la tentative d'articuler une théorie de la raison emphatique : les deux n'auraient accès au nonconceptuel qu'à travers l'emploi des concepts, concepts qui sont, comme nous avons vu au chapitre précédent, par nature impliqués dans la domination et la préservation de soi. Dans sa *Dialectique négative*, Adorno écrit :

No object is wholly known; knowledge is not supposed to prepare the phantasm of the whole. Thus the goal of a philosophical interpretation of works of art cannot be their identification with the concept, their absorption in the concept; yet it is through such interpretation that the truth of the work unfolds (14).

Comme la *Dialectique de la raison*, qui a lancé le défi de miner le concept dans son propre élément afin d'évoquer indirectement le nonconceptuel, les analyses d'Adorno des œuvres musicales tentent à conceptualiser le nonconceptuel, d'identifier ce qui est essentiellement nonidentique.

### *Place à l'objet*

Dans ces analyses, Adorno cherche à décerner les sédiments de l'universel, de la totalité sociale, cachés dans la monade ou l'univers à première vue hermétique de l'œuvre : « The whole which theory expresses is contained in the individual object to be analyzed. What links the two is a matter of substance: the social totality » (ND 47). Pour s'écarter de la violence associée à la conceptualisation et pour privilégier une universalité basée dans la concrétude, Adorno se donne l'exigence d'une analyse qu'il qualifie « d'immanente » ou de « micrologique », c'est-à-dire une analyse dont le concept se voit justifié dans la matérialité de l'objet, dans les détails les plus techniques de l'œuvre : « We are not to philosophize about concrete things: we are to philosophize, rather, out of these things » (ND 33) ; « the concept must submerge itself in the monad until the social essence of its own dynamic becomes evident » (PNM 26). Ce type d'analyse vise à évaluer sa qualité indépendamment de tout critère *a priori*, de tout concept n'étant pas en rapport de médiation avec son objet. Élaborée surtout dans les écrits sur Beethoven, Mahler et Berg, l'analyse immanente d'Adorno s'extériorise envers son objet et se montre attentive au geste poétique définissant le rapport entre le matériau de l'œuvre et sa mise en forme. Elle mobilise un concept qui, résultant d'un processus dialectique, n'est plus au service de la raison instrumentale ; venant ni « du haut »—d'une alliance avec l'universel abstrait—ni « du bas »—d'une alliance avec le

détail concret—, ce concept découle plutôt de la médiation des deux niveaux et sert à évoquer la manière dans laquelle l'œuvre met en évidence les interrelations souvent complexes entre ses moments particuliers et l'œuvre-comme-totalité.<sup>13</sup> Ces analyses visent à localiser l'universel dans le matériau musical, c'est-à-dire de façon immanente, évitant ainsi la domination du matériau concret par l'imposition du concept abstrait, évitant ainsi la violence d'une réduction du *texte* musical à un simple *prétexte* d'une démonstration théorique. « The force of the general concept », écrit-il, « [must] be transformed into the self-development of the concrete object and that it resolve the social enigma of this object with the powers of its own individuation » (PNM 26).

*Rationalisation du matériau musical : domination et désensorcellement*

Les théories wébériennes de rationalité et de rationalisation permettent à Adorno de voir dans quelles manières la « totalité sociale » réapparaisse, se retrouve « sédimentée » dans l'œuvre musicale. La musique, écrit-il « feels the shattering effects of that very process of Enlightenment in which it participates and upon which its progress depends » (PNM 13). La thèse wébérienne de la rationalisation progressive et irréversible de tous les aspects de la vie s'applique autant à la modernisation de la société qu'à celle de la musique bourgeoise, dont l'histoire témoigne d'une systématisation accrue de ses paramètres formels, structurels et matériaux :

There can be no doubt that the history of music exhibits a progressive process of rationalization. Its different stages are the Guidonian reforms, the introduction of mensural notation, the invention of continuo and of equal temperament, and finally, the trend to integral musical construction, which has advanced irresistibly since the time of Bach and has now reached an extreme (SF 5).

---

<sup>13</sup> L'analyse immanente diffère donc de l'analyse plus comparative de l'approche dans la *Philosophie de la nouvelle musique*—approche qui, selon Max Paddison, opposait la musique de Schoenberg à celle de Stravinsky de telle manière qu'une médiation, une interaction dialectique entre ces deux extrêmes, n'était guère possible et dont le résultat était une analyse ayant le caractère d'une opposition hypostasiée et stérile (265-66).

Comme dans la société, le processus de rationalisation dans la musique se réalise à travers la domination de la nature, qui, dans ce cas-ci, prend la forme d'un contrôle accru de l'homme sur les matériaux phoniques ou sonores. Adorno suit Weber en affirmant que l'expressivité d'une œuvre musicale n'est pas un phénomène hermétique ; elle résulte plutôt d'un processus historique qui présuppose et est déterminé par une rationalité esthétique en rapport avec la rationalité formelle ou instrumentale de la société, une rationalité qui systématise la nature selon ses principes de cohérence, de contrôle et de calculabilité. Adorno comprend le matériau de la musique comme le résultat de la tendance vers la rationalisation, c'est-à-dire comme la conséquence d'une intégration continue et progressive des éléments du matériau sonore non-rationalisé. L'histoire de la musique occidentale, aux yeux de Weber et d'Adorno, est celle d'un processus de plus en plus efficace, où les moyens musicaux deviennent de plus en plus systématisés, où la forme de l'œuvre devient de plus en plus logique.

Comme nous avons vu au chapitre précédent, la rationalisation signifie aussi le désensorcellement du monde naturel : en dominant la nature par moyen de la raison instrumentale, le sujet éclairé s'émancipe au même temps du pouvoir déshumanisant du mythe. Ce processus de désensorcellement constitue le progrès autant dans d'histoire l'homme que dans celle de la musique :

To rescue musical archetypes from speechless eternity is the true intention of progress in music. Just as the social progress is not to be construed as progress in terms of its individual facts or in the sense of thoroughgoing development, but rather as progress in demythologization, the same is true of the genesis of music in time (cité dans Paddison 92).

Pour Adorno, sauver les archétypes musicaux veut dire les libérer des mythes postulant des origines absolues ou invariables ; comme la raison, « all art stands in opposition to mythology » (PNM 132). Un exemple d'une mythologie, toujours répandue de nos jours, serait l'idée selon laquelle le système tonal—prédominant dans la musique occidentale et caractérisé par la primauté des certains intervalles (les tierces et les quintes) et l'alternance entre modes majeur et mineur—constitue un système « naturel », justifié par les lois acoustiques de la physique et jouissant donc d'un statut éternel, non contaminé par la contingence historique. Pour Adorno, une œuvre musicale ne peut avoir un « contenu de vérité » qu'à condition qu'elle s'engage dans la figuration historique du matériau, rejetant ainsi tout mythe selon lequel celui-ci aurait un fondement naturel.

### *Rationalité esthétique*

Même si la rationalité qui émancipe la musique de toute notion d'invariance est inséparable de celle qui émancipe le sujet de l'*Aufklärung* des puissances mythiques et la nature aveugle, cela ne veut pas dire que les deux types de rationalité sont identiques : l'art, écrit Adorno, « does not reproduce the conceptual order of the external world » (AT 81). La rationalité à la base du raffinement d'un système d'accordage ou d'une technique de variation mettant en forme le matériau thématique n'a pas la même finalité que la rationalité instrumentale de la vie empirique, dont l'impératif est celui de la préservation de soi. Vue d'une perspective wébérienne de la rationalité pragmatique ou formelle, la rationalité esthétique est irrationnelle, puisque ses moyens rationalisés ne sont pas orientés vers une fin prédéterminée. Adorno affirme que la « finalité sans fin » de l'œuvre d'art se constitue en opposition à la rationalité instrumentale, dont la domination est reflétée par la rationalité esthétique pour mieux la résister :

Why do works of art have to be rational? Because they need rationality to put up resistance against empirical life. To shape works of art rationally means to

elaborate and organize them thoroughly. This sets them off from the environment which is governed by instrumental *ratio* with its tendency to dominate nature. Although the latter is also the matrix of aesthetic rationality, art does gain independence from it (AT 403).

L'art gagne son indépendance du *ratio* instrumental grâce au *mimésis* ; en s'assimilant de façon mimétique à la rationalité de la vie empirique, l'œuvre d'art se libère de la domination de celle-ci en même temps qu'elle s'y oppose :

Art works oppose domination by mimetically adapting to it. If they are to produce something that is different in kind from the world of repression, they must assimilate themselves to repressive behaviour. Even those works of art which take a polemical stance against the status quo operate according to the principle they oppose. This principle deprives all being of its specific qualities. In sum, aesthetic rationality wants to make amends for the damage done by instrumental rationality outside art (AT 403-4).

Si l'art s'oppose à la violence en s'y adaptant, parmi les arts c'est la musique qui semblerait, aux yeux Adorno, le plus en mesure de donner voix à ce qui résiste à la logique impitoyable de la raison instrumentale :

By virtue of its basic material, music is the art in which the prerational, mimetic impulses ineluctably find their voice, even as they enter into a pact with the processes leading to the progressive domination of nature and matter. This is the material to which music owes its ability to transcend the business of mere self-preservation (SF 6).

### *De Schoenberg à Bach*

Adorno considère que la clarification extrême du matériau musical dans l'œuvre dodécaphonique de Schoenberg constitue l'exemple compositionnel par excellence de la tendance dominante de la société moderne vers la rationalisation progressive. Dans la *Philosophie de la musique*, il applique la thèse de la *Dialectique de la raison* à cette œuvre « totalement intégrée », dont le contrôle technique de tous les paramètres du

matériau libère la musique en même temps qu'il l'enchaîne. Mais la thématization totale des compositions sérielles schoenbergiennes n'est que le point culminant dans l'histoire de la *variation progressive*, cette technique du développement thématique considérée par Adorno d'être le principe compositionnel à la base de la musique austro-allemande. La variation progressive a ses origines dans l'art de la fugue de Bach, mais son moment clé vient avec le raffinement de la forme sonate chez le Beethoven classique. Bach, et surtout son *Clavier bien tempéré*, a initié une tendance qui culminerait dans l'hyper-rationalisme de la musique moderne : « Bach was the first to crystallize the idea of the rationally constituted work, of the aesthetic domination of nature; it was no accident that he named his major instrumental work after the most important technical achievement of musical rationalization » (P 139). Mais si la systématisation de l'accordage effectuée par Bach constitue un pas géant dans le progrès vers la rationalisation et la démythologisation de la musique, c'est Beethoven qui est jugé supérieur quant à la maîtrise du matériau :

There is room for endless disagreement on the question of whether Beethoven was superior to Bach in terms of mastery of materials. Each probably mastered dimensions of material, and each probably did so equally well. To ask which of the two ranks higher is therefore a moot question. It is only when we use the criterion of truth content—the emancipation of the subject from myth and the reconciliation of both—that Beethoven emerges as the more advanced composer. This criterion outweighs all others in importance (AT 303).

Le reste de ce chapitre se propose d'examiner l'analyse immanente de la forme sonate du Beethoven classique, une forme qui constitue un moment exemplaire d'intégration dans la dialectique historique du matériau musical.

## **Le Beethoven classique : traducteur musical de l'idéalisme allemand**

Dans *Beethoven : The Philosophy of Music*, un ouvrage inachevé, composé de fragments, Adorno analyse la forme sonate du Beethoven classique, jugée d'être la traduction, en termes musicaux, de la dialectique hégélienne. Cette section tentera de tracer les grandes lignes de cette analyse fragmentaire, soulignant ce qu'Adorno considère d'être la contribution décisive du Beethoven classique à la rationalisation du matériau musical, son « contenu de vérité », à savoir l'extension du principe du développement à toutes les sections de la sonate, mais soulignant aussi le contenu de nonvérité de la sonate beethovénienne, sa complicité avec la violence l'*Aufklärung* et sa rationalité instrumentale, à savoir le geste affirmatif de la récapitulation.

### *Naissance de la dialectique*

Adorno voit dans la naissance du sujet autonome, dans l'avènement du libre individu bourgeois, le grand accomplissement de l'histoire moderne. Même s'il semble, dans la Dialectique de la raison, mettre en question cet accomplissement, exposant la réification du sujet sous le poids d'une rationalisation impitoyable, Adorno reconnaît que, pendant le siècle qui s'étend de Bach à Beethoven, l'esprit créateur a néanmoins pu atteindre des sommets inouïs de production artistique. Malgré la rigueur de sa critique de l'*Aufklärung*, Adorno ne cache pas son admiration inconditionnelle pour cet âge d'or où la musique savante constituait, dans les mots de Paddison, une célébration de sa classe, « the radical and liberal bourgeoisie in uncertain alliance with 'the people,' with aspirations towards 'freedom, equality and universal brotherhood' » (221).

Lorsqu'Adorno parle du progrès dans le matériau musical, il se réfère à un progrès technique dans lequel le sujet historique, qui se trouve médiatisé dans les structures musicales, réussit à mieux s'articuler. Pour lui, la musique savante est inséparable de

l'essor de la bourgeoisie et c'est « le sujet bourgeois » qui domine et exprime « l'esprit objectif » de cet essor, qui porte le *Zeitgeist* de la rationalité spécifique à la modernisation capitaliste. Ce sujet s'incarne aussi dans la dialectique du matériau musical ; la compréhension hégélienne de l'histoire comme médiation entre sujet et objet se reproduit dans le matériau musical, le locus d'une médiation dans laquelle le compositeur, comme sujet bourgeois, s'objective à travers les structures musicales.

Par médiation, Adorno entend une interaction des termes contraires où la réflexion dissout tout donné qui a l'apparence d'être « immédiat » au profit d'une vision où ces donnés sont compris comme moments médiatisés dans le processus dialectique. L'approche dialectique vise à montrer que le sens des termes opposés—histoire et nature, *ratio* et *mimésis*, ou en musique, conscience du compositeur et matériau musical—ne vient pas lorsque l'un est pris en isolement de l'autre, mais dérive plutôt de leur chevauchement dans un contexte dynamique. Quant au chevauchement du sujet et de l'objet, les termes les plus abstraits de la dialectique, Adorno écrit : « Mediation of the object means that it must not be statically, dogmatically hypostatized but can be known only as it entwines with subjectivity; mediation of the subject means that without the moment of objectivity it would be literally nil » (ND 186). Dans le cas spécifique de la musique beethovénienne, Adorno identifie la médiation entre son expressivité et son organisation formelle. Les éléments expressifs n'ont pas de sens indépendamment de leur mise en forme ; ils n'ont de la force que lorsqu'ils sont intégrés à l'intérieur d'une structure discursive d'interrelations complexes :

Expression in music is valid within its 'system,' and hardly ever unmediated in its own right. The enormous expressive power of dissonance in Beethoven (the semitone step collision between the chord of the diminished seventh and its resolution) is effective only within the tonal complex and with this array of chords. With more extensive chromaticism it would be rendered impotent. Expression is mediated by the language and its historical stage of development. In this way, the whole is contained in each of Beethoven's chords (B 58).

### *Révolution copernicienne de Beethoven*

Le langage auquel le passage ci-dessus fait référence est celui de la tonalité, qu'Adorno postule comme le concept abstrait de la musique beethovénienne, l'universel qui la gouverne en se constituant à travers la cohérence de ses moments. Selon Adorno, la fonction systématique de la tonalité équivaut au système idéaliste dans la philosophie, où le concept détermine l'interrelation des particuliers. Adorno cite Kant, selon qui

the diverse forms of knowledge must not be permitted to be a pure rhapsody, but must form a system...By system I understand the unity of the manifold modes of knowledge under one idea. This idea is the concept provided by reason—of the form of the whole—in so far as the concept determines *a priori* not only the scope of its manifold content, but also the positions which the parts occupy relatively to one another (B 207).

La tonalité chez Beethoven est donc au système musical ce que l'idée rationnelle chez Kant est au système épistémologique. Ce parallèle à Kant est à la base, aux yeux d'Adorno, du statut philosophique de Beethoven. Kant a préservé la structure rationnelle de la connaissance objective contre l'attaque empiriste en situant son fondement, non plus dans l'ordre de la nature en soi, mais dans les structures nécessaires et *a priori* de la cognition. Sa « révolution copernicienne » en épistémologie vient du fait qu'il a ainsi restitué le fondement de l'objectivité dans le sujet connaissant. De la même manière, Beethoven a préservé le système objectif de la tonalité en restituant son fondement dans le sujet musical :

This is the specifically Beethovenian achievement in the inner history of form, which goes beyond Mozart—he must treat confirmed, or prescribed fields in such a way that they lose the external, conventional, reified subjectively alien moment—what Wagner called the clatter of crockery on the princely table that is to be heard in the music of Mozart—without forfeiting their objectivity, so that the latter is actually regenerated from the subject (B 61).

La révolution copernicienne de Beethoven vient du fait que la structure objective ou formelle de ses sonates émerge de façon organique et spontanée du *développement* du matériau thématique par le sujet bourgeois :

Autonomous aesthetic subjectivity...strove to organize the work freely from within itself. The transition of musical organization to autonomous subjectivity is completed by virtue of the technical principle of development. It was at the beginning, in the eighteenth century, a minor element in sonata form...In Beethoven, however, the development—subjective reflection upon the theme which decides the fate of theme—becomes the focal point of the entire form. It justifies the form by engendering it anew and spontaneously, even in such cases where the form is nothing more than an assumption of convention (PNM 55).

La contribution décisive de Beethoven à la rationalisation du matériau musical vient du fait qu'il applique le principe de développement ou variation à tel point qu'il justifie la forme sonate dans son ensemble :

Variation, in its most tightly constructed works of Beethoven's 'classicism' —as for example, the *Eroica*—contents itself with the sonata-development as only a 'portion' of the totality, respecting therein the exposition and reprise. At a later stage, however...the variational development is extended over the entire sonata. The problematic totality of the sonata is to be reconstructed by the all-encompassing function of development (PNM 56).

Dans l'histoire de la rationalisation progressive du matériau musical, le développement beethovénien constitue une intensification de l'esprit déductif de l'ancien style obligé, qui contient

the teleological call for a wholly, thoroughly formed composition, a call for—an analogy to philosophy—a systematic composition. Its ideal is music as a deductive unit; what ever drops out of that unit, unrelated and indifferent, defines itself as a break and a flaw to begin with. This is the aesthetic aspect of

the fundamental thesis of Weber's musical sociology, the thesis of progressive rationality (B 47).

La technique de développement thématique est une instance du principe de la variation progressive, selon lequel les thèmes initiaux se soumettent à un processus de changement, de rationalisation, sans qu'ils ne perdent leur identité initiale, surmontant ainsi la contradiction entre l'identité et la nonidentité.

In variation...the identity of the thematic material remains firmly established...But the meaning of this identity reveals itself as nonidentity. The thematic material is of such a nature that to attempt to secure it is tantamount to varying it. It really does not in any way exist 'in itself' but only in view of the possibility of the entirety. Fidelity to the demands of the theme signifies a constantly intervening alteration in all its given moments (*PNM* 55-56).

En termes philosophiques, la variation progressive est un processus dynamique dans lequel le sujet musical, représenté par les thèmes, mobilise ses pouvoirs autogénérateurs en sortant de lui-même et en entrant au domaine de l'objet, de la réalité objective. Elle représente un moment de progrès dans l'histoire du matériau où la subjectivité, comme principe régnant sur les formes objectivement existantes, est capable de dépasser l'ordre externe.

C'est cela l'accomplissement spécifiquement beethovénien : que l'objectivité de des formes traditionnelles et prescrites—harmonie tonale et forme sonate—procède du sujet bourgeois lui-même, c'est-à-dire de l'objectification du sujet par moyen du travail développemental sur les thèmes. De la même manière que Kant sauve les catégories, Beethoven sauve les formes objective rendues stériles par la tradition ; catégories kantienne et formes beethovéniennes ont donc la même provenance : elles sont déduites de la subjectivité libérée (B 46). Comme la révolution française, qui n'a pas

créé de nouvelles formes sociales, Beethoven ne crée pas de nouvelles formes musicales ; dans les deux cas, il s'agit plutôt de faciliter le libre avènement de structures déjà en formation : « His work involves not so much the production of forms, as their reproduction out of freedom » (B 32). Le canon formel de son style classique est donc immanent au matériau musical lui-même, comme les nouvelles configurations révolutionnaires étaient immanentes à la société pré-révolutionnaire.

### *Médiations d'une sonate hégélienne*

Malgré l'importance philosophique de cette révolution kantienne ou copernicienne, le parallèle le plus exact entre la musique beethovénienne et la philosophie idéaliste se trouve avec Hegel : « In a similar sense to that in which there is only Hegelian philosophy, in the history of Western music there is only Beethoven » (B 10). Adorno décrit la musique de Beethoven comme une tour de force, un paradoxe dans lequel quelque chose se crée à partir de rien, paradoxe ayant le statut d'une « *aesthetical-bodily verification of the first few conceptualizations of Hegel's Logic* » (B 203). Si Kant a situé le fondement des formes objectives de la cognition dans le sujet connaissant, Hegel et Beethoven le dépassent en *historisant* ces formes objectives. Celles-ci ne sont plus que le résultat ou l'objectif final mais aussi le point de départ, le *devenir* d'un processus dialectique dans lequel la subjectivité se dirige vers la connaissance de soi.

Pour Hegel, ce processus dynamique est l'histoire, l'ordre conceptuel de l'Esprit absolu se réalisant à travers les instants particuliers du monde et l'approximation cumulative de ces instants aux concepts objectifs. La compréhension hégélienne du devenir de l'Esprit absolu constitue le contexte philosophique dans lequel Adorno interprète les sonates classiques de Beethoven, qui se réalisent moyennant une série de médiations où un terme n'est compréhensible qu'à la lumière d'un autre et où les deux ne le sont qu'à la lumière du tout. La médiation du sujet et de l'objet dans la forme sonate constitue une

dialectique objective, mais objective dans le sens que le concept se réalise, non pas à partir d'une forme prescrite, mais plutôt à partir d'un matériau dont l'émergence est facilitée par un compositeur obéissant à sa logique nécessaire :

The subject-object relationship in music...is a dialectic in the strictest sense; it is not a tugging at each other of a rope by subject and object, but an objective dialectic disconnected from the logic of form as such. It is the actual movement of the concept within the subject matter, which needs the subject only as an agent who complies with necessity out of freedom (B 62).

Pour Adorno, la subjectivité est associée à la dimension sensuelle du motif et du thème de la sonate, tandis que l'objectivité est associée à la totalité, « [with] the whole as form » (B 11-12).

La tonalité, comme concept abstrait, se constitue à travers une médiation entre la construction (le développement du matériau thématique) et ce qui s'oppose à la construction (l'impulsion systématique de retourner au centre tonal). Dans ce processus, un jeu dialectique se dresse entre la forme prescrite par la tradition et l'inventivité du compositeur travaillant à l'intérieur de cette forme : « The composer has to fill the space set aside for intervention in, precisely, an unschematic way in order to do justice to the schema. At the same time, he must so conceive the themes so that they do not contradict the objectively prescribed forms » (B 51). Un autre jeu dialectique se dresse entre les intervalles, entre ceux à caractère absolu ou objectif (les tierces) et ceux à caractère particulier ou subjectif (les secondes) : « Triads are tonality as such, that is, mere nature ; seconds are the form in which nature appears animated, as song. One might say that triads are the objective and seconds the subjective moment of tonality » (B 51).

Comme le citoyen dans un état hégélien, qui n'acquière de la substance éthique qu'en s'intégrant dans la totalité sociale, le moment particulier dans la musique beethovénienne n'acquière du sens, ne peut être saisi dans son identité, qu'à la lumière de ses relations avec le tout.

The Beethovenian form is an integral whole, in which each individual moment is determined by its function within that whole only to the extent that these individuals moments contradict and cancel each other, yet are preserved on a higher level within the whole. Only the whole proves their identity; as individual elements they are antithetical to each other as the individual to the society confronting him (B 13).

À la différence des compositions post-beethovéniennes de Schubert à Wagner, dans lesquelles le moment particulier (comme matériau mélodique) s'émancipe progressivement du tout (comme structure harmonique) et par conséquent n'est plus immanent au devenir de la totalité, chez Beethoven le particulier reste totalement médiatisé par les relations qu'il entretient avec le tout : « The whole is never external to the particular but emerges solely from its movement, or rather, *is* this movement. In Beethoven there is no mediation between themes, but, as in Hegel, the whole, as pure becoming, is itself the concrete mediation » (B 24).

### *Être et ne pas être*

Selon Adorno, un des principes de la musique de Beethoven est celui de la « nullité » du détail particulier. Ce principe est fondé sur le fait que, dans l'indétermination de la nature, l'élément particulier, « [this] unprocessed, pre-existing natural stuff », bien qu'il se réclame « d'être là », est en soi dépourvu de valeur, de qualité :

The negation of the individual detail in Beethoven, the insignificance of the particular, has its *objective* reason in the nature of the material: it is insignificant *in itself*, and not as a result of the immanent movement of the music's form. That is to say that the more one delves into any particular element in tonal music, the

more this is seen as merely an exemplar of its concept. An expressive minor triad states: I am something, I mean something: and yet it is only a group of sounds which has been placed here, as if heteronomously (B 22).

Ce n'est qu'à travers la totalité que la nullité du particulier se révèle. Beethoven

draws the logical conclusion from both—from the particular's claim to be something, and from its actual triviality. Its meaning is rescued through its nothingness: the whole in which it is absorbed realizes the precise meaning which the particular wrongly claims. This is the core of the dialectic between part and whole in Beethoven. The whole redeems the false promise of the individual detail (B 22).

Et pourtant, c'est la nullité ou neutralisation du particulier qui fait sa substantialité, dans le sens que, dans leur médiation, le tout est déjà immanent dans le moment particulier :

« The truly Hegelian quality of Beethoven is perhaps, that in his work, too, mediation is never merely something *between* the moments, but is immanent in the moment itself » (B 21). L'être du tout, de la forme, se constitue, paradoxalement, à partir du néant du particulier :

in foundering, the particular elements dissolve into each other and determine the form through the process of their foundering. In Beethoven the particular is and is not an impulse toward the whole, something that only in the whole becomes what it is, yet in itself tends toward relative amorhousness. If one hears or reads his extremely articulated music closely enough, it resembles a continuum of nothing. The tour de force of each of his great works is literally Hegelian, in that the totality of nothing determines itself as a totality of being (B 210).

### *Un exemple de l'analyse immanente*

La structure formelle d'une sonate classique beethovénienne apparaît donc comme résultat du développement thématique de l'élément particulier, même si ce

développement ne doit son énergie qu'à un système d'harmonie tonale préconçu, prescrit, abstrait. Le dynamisme du développement est analogue, aux yeux d'Adorno, au processus de l'autoréflexion de l'Esprit absolu, qui ne descend de l'abstraction vide, ne parvient à la conscience de soi, qu'en devenant immanent dans la concrétude, dans l'historicité des instants particuliers. Parallèlement, le devenir immanent de l'harmonie tonale se démontre, soutient-il, dans les premières mesures de la sonate *Waldstein*, dans lesquelles l'aspect abstrait, préexistant de la tonalité, ici la tonique *Do I*, est incité à participer à une série d'autoréflexions à travers une progression harmonique qui l'amène à sa dominante *So/ V*, par la tendance montante du thème (B 55). La médiation entre l'harmonie tonale et le matériau mélodique se révèle ici dans le fait que les premières mesures du mouvement ne deviennent compréhensibles que rétrospectivement, à la fin du développement. Le début n'a du sens donc que dès la perspective de la fin, un principe résumé par Adorno dans les mots suivants : « Teleology in Beethoven: a force retroacting in time » (B 73).

#### *Vérité et nonvérité de la récapitulation*

Dans la sonate beethovénienne, cette force rétrospective a son point culminant dans la récapitulation (ou la reprise), une section où le résultat de la variation des motifs et des thèmes paraît identique à leur exposition initiale :

Beethoven's most powerful formal effects are produced when a recurrent element, which once existed merely as a theme, now emerges as a result, thus taking on an entirely different meaning. Frequently, the meaning of what has gone before is created only retrospectively by the return of such an element. The opening of a recapitulation can engender the feeling of something enormous that has gone on before, even though this enormous thing was never present at its supposed place of origin (B 205-206).

En termes philosophiques, la récapitulation est le moment où le sujet se réaffirme en démontrant son pouvoir de retourner à lui-même. En fait, la récapitulation semble

confirmer l'irrésistibilité de la logique de l'autodétermination subjective, puisqu'elle donne l'impression d'émerger comme résultat ou résolution de tout ce qui l'a précédé : « Beethoven made [the recapitulation] a kind of guarantee of the idealism informing his music. Through it the result of the work, of the universal mediation, proves itself identical to the immediacy which is dissolved by the reflection which is its immanent development » (B 16). C'est à travers la récapitulation que le sujet donne l'impression de dériver de lui-même *et* les principes du développement (nonidentité, variation progressive) *et* l'ordre formel externe (identité, statisme), synthétisant les deux dans une totalité dialectique.

Mais c'est justement cette synthèse, ce postulat d'identité entre les tendances dynamique et statique, entre le sujet musical et l'ordre formel, qui est, au jugement d'Adorno, l'aspect de la forme sonate beethovénienne le plus douteux. Paradoxalement, c'est les moments les plus puissants de cette forme qui constituent les moments de sa nonvérité, de sa fausseté idéologique. Et encore une fois c'est en se référant à Hegel que la critique d'Adorno s'articule : comme le sujet beethovénien, le sujet hégélien, inscrit dans le processus historique, est à la fois amené par et préservé dans—et dans un sens *identique à*—le résultat objectif du processus. « It is exceedingly illuminating that Hegelian philosophy...knows the reprise as does Beethoven's music: the last chapter of Hegel's *Phenomenology*, the absolute knowledge, has no other content than to summarize the total work which claims to have already gained the identity of subject and object » (B 44). Adorno s'oppose à la catégorie hégélienne de totalité parce qu'elle implique un état de liberté où le sujet arrive au statut d'un universel. Pour lui, la catégorie de totalité ne peut se référer qu'à la structure sociale déjà existante, en l'occurrence cette société capitaliste « totalement administrée » dans laquelle le sujet se voit réifié par une raison instrumentale qui éteint tout ce qui ne se soumet pas à ses formes violemment imposées. L'identité du sujet et de l'objet postulée

par Hegel n'est possible que grâce à une raison instrumentale, qui, devenue totale, efface toute différence.

Puisque la philosophie hégélienne est « la chose en soi », le substrat noumenal de la musique beethovénienne, la critique de celle-là est simultanément la critique de celle-ci : « In the work of both, we find the bourgeois spirit exalted to the utmost. But it is profoundly revealing that, nevertheless, the recapitulation in Beethoven remains aesthetically dubious in the same fundamental way as does the thesis of identity in Hegel » (B 17). L'identité effectuée par cette récapitulation reproduit l'aspect réifiant de l'*Aufklärung*, d'un ordre social bourgeois qui se dirige vers une fausse totalité en dissimulant idéologiquement la violence que l'imposition de cette totalité implique pour le sujet. Elle crée l'illusion d'une réconciliation harmonieuse entre le particulier et le tout, entre le sujet et l'objet, entre le matériau et sa mise en forme, qui n'est pas validé dans la réalité.

La forme sonate du Beethoven classique est « vraie » dans la mesure où elle donne voix à une expression sans images du *Zeitgeist*, interprété par Adorno comme une totalité fautive et opprimante de la réalité sociale. Ce *Zeitgeist* « immigré », pour ainsi dire, à une forme dans laquelle « the essence of society...becomes the essence of music itself » (B 43). La tonalité, l'universel chez Beethoven, est interprétée comme le langage musical de la bourgeoisie, la substitution d'un système socialement dérivé et violemment rationalisé pour un système qui se veut « naturel » (B 50). La nullité du moment particulier correspond à l'individu écrasé, réifié par la société capitaliste : « the motivic kernels, the particular moments to which each movement is tied, are...reduced to nothingness as things in their own and pre-shaped by the totality as much as the individual is in individualistic society » (B 44).

Pour Adorno, cette société est irrémédiablement fracturée, et l'œuvre d'art ne devrait pas se montrer complice dans la dissimulation de ses ravages :

In art, the criterion of success is twofold: first, works of art must be able to integrate layers of material and details into their immanent law of form; and, second, they must not try to erase the fractures left by the process of integration, preserving instead in the aesthetic whole the traces of those elements which resisted integration (AT 9-10).

Dans le cas du Beethoven classique, ces traces ne sont pas préservées, mais restent effacées par l'une illusion d'une identité qui masque les tensions irréconciliables de la forme sonate. Si la vérité de cette forme se trouve justement dans la médiation perpétuelle entre la tonalité et le développement thématique, sa nonvérité se trouve dans une récapitulation qui fait apparaître une répétition statique des thèmes initiaux comme si elle émergeait spontanément du développement. Comme la dialectique de l'*Aufklärung*, dont le progrès s'impose de façon autoritaire, le geste affirmatif de la récapitulation beethovénienne s'impose de façon dictatoriale, voire fasciste :

That the affirmative gestures of the reprise in some of Beethoven's greatest symphonic movements assume the force of crushing repression, of an authoritarian 'That is how it is,' that the decorative gestures overshoot the musical events—this is the tribute Beethoven was forced to pay to the ideological character whose spell extends even to the most sublime music ever to aim at freedom under continued unfreedom (B 44).



Même si la réalité sociale ne permettait pas la réalisation d'une synthèse dialectique non violente entre le sujet et l'objet, l'imagination créative de Beethoven a néanmoins réussi à traduire de ses catégories formelles la *possibilité* d'une telle synthèse. Même si

la forme sonate du Beethoven classique était « forcée » de rendre hommage à l'illusion idéologique de l'ordre bourgeois, elle reste utopique dans le sens qu'elle contient l'espoir d'un langage de la particularité absolue, un langage dans lequel l'expressivité et les contraintes formelles n'entrent pas en opposition, un langage dans lequel l'élément subjectif apparaît comme immanent à l'élément objectif. Et en manifestant l'effet dynamique de l'identité entre sujet et objet, en manifestant sa possibilité, sa *promesse de bonheur*, la forme sonate du Beethoven classique est un appel à prendre conscience du manque de réconciliation, d'intégrité dans la société actuelle. L'analyse immanente d'Adorno nous montre, comme l'écrit Rose Subotnik, que « to the extent that Beethoven's second period work attains actual synthesis, it is utopian, ahead of its time, and nearly more whole than contemporaneous society » (22).

The hermetic work of art belongs to the bourgeois, the mechanical work belongs to fascism, and the fragmentary work, in its state of complete negativity, belongs to utopia.

### **Chapitre trois : Désintégration du matériau musical—les cas du Beethoven tardif, Mahler et Berg**

L'analyse immanente de la forme sonate du Beethoven classique souligne les éléments contradictoires de cette forme, les tensions, par exemple, entre harmonie tonale et variation thématique, entre le dynamisme du développement et le statisme de la reprise. Pour Adorno, ces tensions dialectiques sont irréconciliables et la tentative de les dissimuler, une tentative qui écrase le sujet musical sous le poids d'un geste répressif et autoritaire, constitue la nonvérité de la sonate beethovénienne, l'aspect de sa loi formelle qui correspondrait à la dialectique de l'*Aufklärung*, dont la logique trahit sa propre promesse du progrès et écrase le sujet en s'alliant avec la répression. Mais ce n'est pas seulement à l'intérieur d'une œuvre, au niveau de ses lois formelles, que cette logique se reproduit dans la musique ; la dialectique de l'*Aufklärung* se perçoit, aux yeux d'Adorno, aussi dans l'histoire du matériau musical.

Pour Adorno, l'histoire du matériau de la musique bourgeoise n'est pas une trajectoire téléologique, un mouvement continu et progressiste qui, en passant par la forme sonate, débute avec la fugue contrapuntique et culmine nécessairement avec la série de douze tons. Suivant sa propre dialectique, l'histoire du matériau musical est aussi marquée par des tendances contradictoires, des antagonismes irréconciliables. D'une part, elle est caractérisée, comme nous avons vu au chapitre deux, par une tendance

vers l'intégration accrue de toutes les dimensions de l'œuvre, un progrès technique exemplifié dans les œuvres de Bach, du Beethoven classique et de Schoenberg. Suivant l'idée de Weber, Adorno comprend cette tendance comme une manifestation locale de la tendance générale vers la rationalisation progressive dans les sociétés éclairées. Mais cette rationalisation n'est pas la seule tendance à l'œuvre dans l'histoire du matériau, elle n'est pas le seul pôle dans la philosophie adornienne de l'histoire comprise comme dialectique de l'*Aufklärung* :

Rationalization—which is inseparable from the historical process of the bourgeoisification of music—represents only one of the social features of music, just as rationality itself, Enlightenment, is no more than one aspect of the history of a society that is still developing in an irrational and 'natural' manner even today (SF 5).

Le corrélat musical des manières irrationnelles ou « naturelles » d'une société bourgeoise éclairée se trouve dans la tendance du matériau musical vers la désintégration, la fragmentation, la réification. Ces tendances constituent l'autre pôle de la critique de l'*Aufklärung* appliquée à la musique bourgeoise, le fil subversif, si on veut, de l'histoire d'un matériau musical comprise comme processus, comme dialectique dans laquelle la continuité et le progrès technique côtoient la discontinuité et la régression.

Si le dernier chapitre s'est penché sur un des moments de cette dialectique, c'est-à-dire la rationalisation du matériau musical, ce chapitre se penchera sur son autre moment. Il examinera les analyses de trois compositeurs—le Beethoven tardif, Mahler et Berg—dont les œuvres fragmentaires mettent en évidence de façon exemplaire la tendance régressive du matériau à se désintégrer. Mais avant de passer à ces analyses, le chapitre préparera le terrain en discutant deux points nécessaires à leur compréhension : la radicalisation de la critique de la raison instrumentale dans la

dialectique négative, et l'utopie de la musique informelle, l'appel qu'Adorno lance aux jeunes compositeurs de son époque en faveur d'une forme musicale intégrant un matériau désintégré de manière non-répressive.

### **La dialectique négative et l'utopie de la musique informelle**

*La dialectique comme critique d'identité, l'œuvre d'art comme refuge du nonidentique*

Dans sa *Dialectique négative*, Adorno radicalise la critique de la raison instrumentale entamée dans la *Dialectique de la raison*, la déployant dans une démonstration de la fausseté de l'idéalisme hégélien. Chez Hegel, l'autonomie de la raison et l'indépendance des concepts sont identifiées à la spontanéité du sujet transcendantal. Mais ce sujet, soutient Adorno, ainsi que l'édifice philosophique qui le soutient, est, à son insu, imprégné du désir de la préservation de soi, un désir faisant que la conceptualité abstraite censée d'être la propriété fondamentale du sujet transcendantal n'est rien d'autre que l'expression de rage à l'égard du monde objectif auquel elle s'applique : « The system is the belly turned mind, and rage is the mark of each and every idealism » (ND 23). Cette rage, rationalisée par Hegel, est dirigée contre tout ce qui est nonidentique aux yeux de la raison instrumentale, c'est-à-dire contre l'objet dans sa particularité concrète et historiquement médiatisé.

À l'encontre de la dialectique hégélienne, qui, en niant systématiquement ses médiations, n'échappe pas du statisme de la pensée identifiante, la dialectique négative d'Adorno suit une logique de désintégration du concept et comprend le nonidentique, non plus comme menace à une raison aspirant à l'autonomie, mais comme moment

essentiel, comme une médiation nécessaire à travers laquelle le sujet connaissant entre en relation avec le monde des objets.

To proceed dialectically means to think in contradictions, for the sake of the contradiction once experienced in the thing, and against that contradiction. A contradiction in reality, it is a contradiction against reality. But such dialectics is no longer reconcilable with Hegel. Its motion does not tend to the identity of the difference between each object and its concept; instead, it is suspicious of all identity. Its logic is one of disintegration: of a disintegration of the prepared and objectified form of the concept which the cognitive subject faces, primarily and directly (ND 144-4).

Mais la dialectique négative a ses limites ; elle ne peut que démontrer que le concept n'épuise pas son objet : « The name of dialectics says no more...than that objects do not go into their concepts without leaving a remainder » (ND 5). Cette dialectique a besoin de l'œuvre d'art moderne pour s'équiper d'une image utopique de l'unité dans la diversité, l'image d'une synthèse non-violente de l'identique et du nonidentique. Selon Adorno, le travail formel de cette œuvre se légitime en s'opposant à toute norme préétablie et à tout critère *a priori* selon lesquels les œuvres du passé ont été jugées, puisque ces normes et ces critères correspondent à l'exigence (ou le fétiche) de la rationalité instrumentale. L'œuvre moderne s'oppose à la fausseté, non pas de cette rationalité elle-même, mais du schisme qu'elle opère entre rationalité et particularité. Elle la met en cause dans la mesure où elle offrent l'image d'une rationalité se déployant à travers le particulier, le concret, et de ce fait, réfute les thèses de l'indépendance du concept abstrait et de l'autonomie de la raison.

En reprenant les restes nonidentiques, c'est-à-dire du matériau artistique rebelle au processus de rationalisation, l'art moderne se constitue comme refuge du nonidentique, son critère de succès étant « the ability of art to incorporate into its formal language

those phenomena that bourgeois society outlaws, revealing in them a natural other, the suppression of which is truly evil » (AT 137). Pour Adorno, l'esthétique est un moment essentiel de la philosophie parce qu'elle contraint cette dernière à se lier à son « autre naturel » ou nonidentique et ce faisant, à renoncer à son autonomie théorique au profit d'une universalité concrète. Celle-ci signifie le refus de tout dualisme théorie-objet au nom d'une réflexion immanente dans laquelle l'art se voit imprégné du concept et la philosophie ne peut être que rapport au nonconceptuel.

*Beethoven tardif, Mahler et Berg : trois modèles d'une musique informelle*

Adorno n'était pas indifférent quant au contexte compositionnel de l'époque de l'après-guerre, où les compositeurs avant-gardistes faisaient face au problème du nominalisme radical, c'est-à-dire à un nouveau stade dans le progrès d'un matériau caractérisé par l'auto-identité du particulier, par l'abandon de tout langage généralisé *a priori* et comme conséquence du mouvement progressif vers le détail, par la désintégration de toute forme reçue. Les analyses immanentes du Beethoven tardif, de Mahler et de Berg tiennent compte de ce contexte en tentant de penser le rapport entre le matériau et la forme, non pas comme rapport de domination de la pensée identifiante, mais comme rapport d'ouverture au nonidentique ; elles tentent de comprendre le geste compositionnel comme épreuve de l'altérité du matériau, de sa résistance au concept.

La dialectique négative permet à Adorno de concevoir ce qui pourrait constituer une musique informelle, une musique dans laquelle l'unité formelle s'affranchirait de tout rapport de domination et intégrerait de façon non-violente un matériau nonidentique. Dans le cadre d'une conférence donnée à Darmstadt en 1961 intitulée *Vers une musique informelle*, Adorno imagine

a type of music which has discarded all forms of which are external or abstract or which confront it in an inflexible way. At the same time, although such music should be completely free of anything irreducibly alien to itself or superimposed on it, it should nevertheless constitute itself in an objectively compelling way, in the musical substance itself, and not in terms of external laws (*QUF1 272*).

Dans la musique informelle, le rejet de vieilles catégories figées et abstraites mènerait à la désintégration des notions traditionnelles de forme au profit d'une forme intégrale émergeant de la nécessité interne du matériau, du détail musical particulier. Cette forme « du bas » incorporerait son opposé nonidentique—la désintégration, la fragmentation, la réification, la mort—mais sans elle soit identique au matériau intégré, puisqu'à travers la construction elle se séparerait du chaos du matériau en même temps qu'elle l'exprime.

En reposant sur rien et en se renouvelant constamment, cette forme « du bas » se constituerait comme le refus de toute musique hypostasiée par des formes traditionnelles comme la dialectique négative se constitue comme le refus de toute métaphysique abstraite figée en système ou en concept. En réhabilitant ce qui dans le matériau est rebelle à la détermination formelle, en valorisant « the voice of all who fell by the wayside or were sacrificed on the alter of the rational » (*SF 5-6*), ou, en termes philosophiques, en sauvant le nonidentique qui se soustrait au concept, une musique informelle mettrait en évidence le moment critique inhérent à l'idée même de temporalité, puisque celle-ci a l'effet de neutraliser tout geste visant à hypostasier le réel selon un concept ou une forme abstraite, ce qui équivaut, pour Adorno, à un geste de domination. Elle abandonnerait la variation progressive, puisque cette technique réifierait le thème initial comme donné statique, ainsi que tout geste ayant fonction d'homogénéiser le successif.

En défaisant, en déformant, la musique informelle constituerait son unité formelle à partir de la désintégration, de la fragmentation. Utopique, elle évoquerait la paix perpétuelle de Kant, cette « actual, concrete possibility which is capable of realization and yet is nevertheless just an idea » (QUF1 322). Adorno considère que des lueurs de cette possibilité se trouvent dans l'effacement du sujet chez le vieux Beethoven, dans le mouvement vers le chaos chez Mahler, ou dans la pulsion vers la mort chez Berg. En prenant les musiques de ces trois compositeurs comme objets d'analyse immanente, Adorno veut identifier ce qui pourrait servir comme modèle compositionnel de l'utopie d'une musique informelle : dans la mesure où elles réalisent des grandes formes musicales s'engendrant à partir du détail rendu à sa matérialité, elles sauvent le nonidentique et se présentent comme paradigmes de l'intégration à travers la désintégration, de la forme comme « the non-repressive synthesis of diffuse particulars [which] preserves them in their diffuse, divergent and contradictory condition » (AT 207). Ces trois Viennois sont paradigmatiques parce qu'ils ont su, chacun à sa manière, répondre au même problème, à savoir celui de composer une œuvre formellement intégrée qui ne dissimule pas l'état désintégré et fragmentaire de son matériau, qui l'incarne afin de la dépasser.

### **Le Beethoven tardif et le retrait du sujet**

Dans son analyse de la forme sonate du Beethoven classique, Adorno insiste sur la facilité avec laquelle la particularité du matériau thématique s'intègre dans l'universel de la tonalité. Dans deux textes, *Beethoven's Late Style* et *Missa Solemnis, Alienated Masterpiece*, Adorno analyse les œuvres du Beethoven tardif, démontrant à quel point l'esprit d'intégration caractéristique de sa période classique cède la place à l'éclatement, à la rupture, à la catastrophe. Chez le Beethoven tardif, la fluidité du

développement est remplacée par le choc des changements discontinus et abrupts. Chez lui, l'optimisme héroïque d'un sujet bourgeois triomphant disparaît face à la déception d'un sujet qui ne se reconnaît plus dans ses formes. Adorno interprète le style tardif comme une critique du style classique et monte comment l'étonnante modernité des œuvres de cette période suggèrent, à partir d'un matériau musical désintégré, la possibilité utopique d'une musique informelle, d'une objectivité formelle qui intégrerait de manière non-violente un sujet en voie de disparition.

### *Sauver le sujet en l'excluant*

Selon Adorno, le vieux Beethoven, particulièrement dans ses cinq dernières sonates pour piano, les derniers quatuors à cordes et la *Missa Solemnis*, a reconnu que la synthèse préfigurée par la récapitulation dans la forme sonate classique était impossible. Aux yeux du vieux maître, « the unity of subjectivity and objectivity, the roundness of the successful symphony, the totality rising from the motion of all particulars, in short, that which gives the works of the middle period their authenticity, must have become suspect. He saw through the classic as classicism » (B 151).

Un des effets de la découverte de la non-vérité du classicisme c'est que l'unité organique qu'il propose entre l'harmonie tonale et l'expression mélodique-thématique s'effondre. Comme nous avons vu, cette unité est perçue comme un moment d'exception dans le devenir historique du matériau musical et contenait au sein d'elle-même les fondements de sa propre négation ; comme principe permanent de construction, elle serait réduite à un instrument idéologique servant l'illusion que dans la réalité sociale l'individu pourrait se réconcilier avec l'universel. Le Beethoven tardif renonce à cette unité et crée à sa place un paysage sonore fragmenté où la relation entre le sujet et l'objet est réorganisée pour qu'elle reflète leur irréconciliabilité :

This illuminates the contradiction whereby the very late Beethoven is called both subjective and objective. The fragmented landscape is objective, while the light in which alone it glows is subjective. He does not bring about their harmonious synthesis. As a dissociative force he tears them apart in time, perhaps in order to preserve them for the eternal (B126).

Si le principe philosophique du Beethoven classique était l'immanence de la forme objective dans le développement subjectif, le principe philosophique du Beethoven tardif se trouve dans la disparition, voire l'extirpation de l'élément subjectif. Selon lui, Beethoven préserve le « rougissement du subjectif », l'effet écrasant de la structure formelle, en le bannissant si complètement que la structure formelle elle-même devienne expressive. En abandonnant la place réservée à l'expression directe de la fantaisie subjective aux formes objectives, l'élément subjectif préserve son intégrité en s'excluant ; il se préserve malgré et à travers cette exclusion, puisque, en disparaissant dans les arrangements formels, il maintient sa présence comme une absence perceptible. Cette absence de la configuration musicale constitue donc un composant intégral de son expressivité :

The expression of subjectivity itself...as something mortal and in the name of death, vanishes from the work of art...The force of subjectivity in the late works is the irascible gesture with which it leaves them. It bursts them asunder, not in order to express itself but, expressionlessly, to cast off the illusion of art. Of the works it leaves only fragments behind, communicating itself, as if in ciphers, only through the spaces it has violently vacated (B 125).

L'unité caractéristique du style classique se dissout dans un style dont la forme conceptuelle ne vise plus à l'apparence d'immanence dans le matériau musical. Le Beethoven classique se posait la question de savoir « How the formula can come alive? ». Le Beethoven tardif renverse la question et se demande « How can the living become a formula, its own concept? » (B 174). Adorno identifie comme tendance

prédominante de cette interrogation l'abandon de la technique de la variation progressive en faveur d'une variété de techniques qui dirige l'attention de l'auditeur à la forme elle-même. « His late work remains a process, but not as a development; its process is as ignition between extremes which no longer tolerates a safe mean or a spontaneous harmony » (B 126). Ces « extrêmes » sont des moyens techniques tels que la juxtaposition abrupte et sans médiation entre la polyphonie et des passages à l'unisson et à l'octave, la dissimulation des progressions harmoniques, la compression du matériau thématique, la dissociation de l'accentuation harmonique et du rythmique, et autres (B 136-141).

Mais c'est avant tout l'usage des conventions (trilles, ornements, fioritures, cadences) et la relation que celles-ci entretiennent avec la subjectivité qui témoignent de la profonde transformation stylistique du dernier Beethoven. « The relationship between conventions and subjectivity », écrit Adorno, « must be understood as the formal law from which the content of the late work springs » (B 125). Dans la forme sonate classique, les conventions, comme inventions collectives, étaient absorbées par la dynamique subjective du développement : Beethoven « developed them from the thematic substance itself, wresting them from convention through the uniqueness of that substance » (B 124). Dans le style tardif, la force du développement subjectif n'apparaît que comme une convention extérieurement dérivée, « [a] manipulated antithesis of the kind which in all classicism generates a totality which is supposed to transcend the particular but in reality is imposed on it as if by a dictate of power » (B 152). Le retour explicite à la prédominance des conventions constitue, aux yeux d'Adorno, un aveu de l'impuissance de la subjectivité face à la réalité objective. En laissant des conventions dépouillées briser l'apparence d'une synthèse harmonieuse, la subjectivité se définit par la reconnaissance de sa propre mort : « By declaring mortal subjectivity the substance of the late work, it hopes to gain awareness of death directly in the work of art...

Touched by death, the masterly hand sets free the matter it previously formed. The fissures and rifts within, bearing witness to the ego's finite impotence before Being, are its last work » (B 125).

Et pourtant, le sujet n'est pas tout à fait impuissant face à la convention. Celle-ci est une technique collective dont le sens formel communément compris reste constant à travers une variété d'œuvres. En dirigeant l'attention sur cette technique collective généralisée, Beethoven modifie son sens ; par la force de construction, les conventions expressives sont distanciées ou aliénées de leur sens conventionnel et contraintes à parler pour elles-mêmes :

Hence the conventions no longer imbued with and mastered by subjectivity, but left standing. As subjectivity breaks away from the work, they are split off. As splinters, derelict and abandoned, they finally themselves become expression; expression no longer of the isolated ego but of the mythical nature of the creature and its fall, the stages of which the late works mark out symbolically...In this way...the conventions become expression in the naked depiction of themselves (B 125).

#### *La Missa Solemnis et la possibilité de l'être*

Dans la *Missa*, Adorno identifie une autre technique—présente aussi dans la *Sonate* pour piano op. 109, composée parallèlement avec ce chef-d'œuvre religieux—qui reflète l'exclusion de la subjectivité dans le dernier Beethoven : le recours à des formes archaïques :

What is expressive...is not the modern, but the very ancient. In it the idea of humanity is asserted...only through a desperate, mystical denial of the mystical abyss. It calls to positive religion for help, as if the lonely subject no longer felt able, on its own merits as a purely human being, to calm the rising chaos of... dominance (B 149).

Le retrait du sujet dans cette œuvre se fait de manière encore plus spectaculaire que dans les autres œuvres tardives, allant jusqu'au point final de s'effacer dans le silence :

In its way the *Missa*, too, sacrifices the idea of synthesis, but it does so by peremptorily debarring from the music a subject which is no longer ensconced in the objectivity of the form but is also unable to generate this form intact from within itself. For its human universality it is willing to pay with the silence, perhaps even the subjection, of the individual soul (B 152).

Comme dans ses derniers quatuors à cordes, Beethoven n'a pas recouru ici à la technique de la variation progressive. Mais ce qui distingue la composition de la *Missa* de la *Grosse Fugue* du *Quatuor no. 13*, c'est l'emploi des procédés anciens tels que les modes d'église, le contrepoint non-motivique, l'enchaînement des sections statiques caractéristique de la polyphonie franco-flammande du XV<sup>e</sup> siècle, ainsi que vers des formules conventionnelles sans que l'impulsion subjective les transforme. Pour Adorno, cela donne une œuvre qui paraît moins comme une forme se développant selon sa propre nécessité interne qu'une tentative d'assurer l'équilibre des voix individuelles dans une structure contrapuntique—associée à l'ancien régime, aux sociétés pré-dialectiques—où aucune ligne mélodique, thème ou motif précis n'est développé, individualisé. Évitant délibérément toute expression, Beethoven se pare, par des octaves imposantes, d'une monumentalité tonale dont la surface physique prend l'apparence d'un arrangement abstrait et impersonnel. Se servant des formes qui ne sont évoquées qu'à travers des formules distanciées, historiquement dépassées, il laisse planer un doute sur la validité de l'ordre objectif : « what is at issue for him is...whether ontology, the objective spiritual order of Being, is still possible at all » (B 149).

*Plus vrai que Hegel*

Adorno voit dans la *Missa Solemnis* les apparences d'un renoncement de la part d'un grand maître désillusionné devant l'espoir perdu de ne plus pouvoir réaliser l'identité de la subjectivité et de l'objectivité. Le compositeur dont la musique avait incarné les idéaux des années héroïques de la bourgeoisie à tel point qu'elle exprimait en elle la promesse des jours meilleurs, ce même compositeur renonce, dans ses dernières œuvres, à toute conception ou réalisation esthétique de l'homme universel imaginé par l'esprit bourgeois. Cette méfiance n'a pas d'autre issue, conclut Adorno, que le silence d'une subjectivité privée d'autonomie s'efface devant l'objectivité écrasante de la forme, un silence à travers lequel « the work bears witness to the impending preponderance of the negative; despair through reluctance to give voice to negativity » (B 148).

En signalant la nonvérité de l'identité du sujet et de l'objet et en identifiant le retrait de la subjectivité comme unique condition de sa préservation, Adorno montre comment la musique tardive de Beethoven est plus vraie que la philosophie idéaliste de Hegel :

Beethoven's music is Hegelian philosophy: but at the same time it is truer than that philosophy. That is to say, it is informed by the conviction that the self-reproduction of society as a self-identical entity is not enough, indeed that it is false. Logical identity as immanent to form...is both constituted and criticized by Beethoven. Its seal of truth in Beethoven's lies in its suspension: through transcending it, form takes on its true meaning. This formal transcendence in Beethoven's music is a representation of hope (B 14).

La musique de Beethoven est philosophie hégélienne dans le sens qu'elle se dirige vers une conscience réflexive des structures discursives historiquement conditionnées qui rendent possible l'expression musicale. Mais le style tardif dépasse cette philosophie en ce sens qu'il reconnaît que l'antagonisme entre individu et ordre objectif ne peut être effacé en permanence par une déclaration utopique de leur identité.

Au lieu d'étendre cette déception idéologique, le Beethoven tardif se tourne vers la thématization de la structure discursive. Ainsi, arrachée de sa position comme arrière-plan habituel de communication, cette structure devient expressive dans son auto-référentialité ; exposée comme « the whole, [the] power ruling behind the scenes » (B 19), Beethoven l'apporte à l'expression collective et auto-réflexive. Cette expression représente un modèle de la musique informelle, l'espoir utopique d'une structure normative qui ne fait plus de violence au particulier, à l'individu. Comme l'écrit Colin Sample : « The self-consciousness of the musical language in late Beethoven has as its moral content the hope for the self-transcendence of coercive norms and the attainment of a genuine consensus » (389).

### **Mahler et le flux du vivant**

Dans *Mahler, A Musical Physiognomy*, Adorno analyse la capacité mahlérienne à détourner un langage réifié contre lui-même et à trouver de nouvelles possibilités compositionnelles au sein du matériau désintégré et épuisé de la tonalité. Dans cet ouvrage, le philosophe lie le caractère régressif du matériau musical utilisé par le compositeur viennois à la qualité de son œuvre. Si Mahler n'innove pas du côté du matériau, il ne s'inscrit pas pour autant au contexte compositionnel de la tonalité ; puisqu'il a choisi comme fondement le langage diatonique à une période où celui-ci a perdu son efficacité structurelle, il répond au défi lancé par la musique informelle : celui d'une composition affranchie d'un langage *a priori* et de formes ayant le caractère de concepts abstraits et figés.

### *Caractères et variantes*

Mahler est en mesure de tourner ce langage désuet contre lui-même parce qu'il refuse non seulement la tentative de synthèse ou de réconciliation à laquelle ce langage se prête, mais aussi le primat indiscuté de celui-ci du tout sur les parties. Comme l'emploi des formes archaïques chez le Beethoven tardif, son appropriation de la tonalité opère de façon délibérée une distanciation ou étrangeté de ce langage. Pour Adorno, le refus de synthèse se manifeste chez Mahler dans une valorisation du détail impliquant un nouveau principe d'organisation : puisque le tout et ses détails ne s'intègrent plus de façon organique, le compositeur réarticule leur relation en leur attribuant des liens fonctionnels. Ces liens, ce qu'Adorno qualifie de *caractères mahlériens*, réussissent une nouvelle unité formelle à partir des contrastes extrêmes ou emphatiques entre les parties. Ces contrastes, du détail le plus petit jusqu'au mouvement entier, se dotent de diverses fonctions :

Elaborations seem to say: this is an elaboration; interruptions occur with unmistakable abruptness; if the musical line opens up one hears colons; if it is fulfilled, the line noticeably exceeds the preceding intensity and does not depart from the level now attained. Resolutions clearly blur the contours and the sound. Marcato underlines the essential, announces: 'Here I am'...Such precision makes the characters emerge clearly; they coincide with their emphatic formal function, the *characteristica universalis* of Mahler's music (M 47).

Mahler emploie ces caractères en les construisant morceau par morceau, sans égard à leur place dans l'ensemble. Ce faisant, il émancipe le détail, le livre à sa matérialité, lui redonnant son statut de nonidentique irréductible. Mais, à la différence du style classique, dont « l'axiome de la totalité » engendre l'organisme entier à partir des thèmes initiaux, le détail émancipé mahlérien ne s'intègre pas dans la totalité. Rejetant l'esprit de déduction caractéristique de l'idéalisme hégélien, Mahler construit un rapport entre le tout et les parties qui est nécessairement aporétique. Cela produit, dans ses

symphonies, une tendance vers la désintégration qui décourage toute affirmation triomphaliste à la Beethoven classique. Et pourtant, paradoxalement, l'unité du tout n'en souffre pas pour autant.

La musique de Mahler réussit l'unité en rongant les catégories traditionnelles. Adorno y voit, comme il a vu chez Beethoven tardif, une critique de l'idée traditionnelle du développement et la liquidation de la variation progressive. Comme nous avons vu au dernier chapitre, la sonate classique beethovénienne s'organise autour des thèmes initiaux, ainsi que de ce que ces thèmes deviennent (la variation). Ces données statiques, en s'adonnant aux transformations imposées par la construction, sont conçus comme *et* le point de départ *et* le garant de forme, celle-ci étant comprise comme l'apparition positive de ce que les thèmes n'étaient que potentiellement. La symphonie mahlérienne, par contre, s'organise autour du matériau mélodique (souvent d'origine paysanne) et de thèmes originaux se constituant en micro-organismes musicaux résistants à la technique de variation, à la réduction aux unités thématiques capables d'être transformées en quelque chose d'autre. Par opposition à la variation beethovénienne, Mahler élabore une technique de manipulation thématique, « la variante », dans laquelle ces micro-organismes ne cessent de se modifier pour engendrer des formes d'ensemble reconnaissables ; étant modifiés par des variantes de telle manière qu'ils puissent grandir de l'intérieur et croître de façon organique, ils s'imposent dans une identité devenue et non plus première.

If the technique of variant stimulates the formal process in a work, at the same time the variant is a prototype of this form, as something unchanging like musical language and yet evolving through its deviation from this language. The firm, identical core is difficult to pin down...No theme is positively, unambiguously there, none is ever quite definitive; they submerge in and re-emerge from the time continuum, which is itself constituted equally by their indefinite nature and the rigor of their deviations. To this extent the variants are the countervailing

force to fulfillment. They divest the theme of its identity; the fulfillment is the positive manifestation of what the theme has not yet become (M 88).

Mahler réussit à résoudre le problème d'unifier et la vigueur du détail et l'élan du tout en avançant l'idée d'une temporalité musicale dont la progression de la forme se présente comme le geste de se plonger dans le flux du vivant, comme le devenir qui se constitue à travers l'identité.

### *La symphonie : une forme romanesque*

Ce flux, comme structure temporelle engendrée par des variantes, légitime techniquement la longueur des symphonies mahlériennes. À la différence de l'intensification dramatique du style classique, dont l'organisation planificatrice régit comme une tragédie grecque en condensant sévèrement le temps musical, la symphonie mahlérienne établit une proportion entre les parties aboutissant à un long déroulement de séquences analogue à la technique romanesque. Adorno raconte que, durant une excursion avec Schoenberg et ses disciples, Mahler donne un conseil au jeune Webern :

Mahler is said to have advised him to study less counterpoint and read more Dostoevsky, only to hear Webern's heroically timid riposte: "Pardon, *Herr Direktor*, but we have Strinberg." This probably apocryphal anecdote illuminates the difference between the novelistic disposition and the Expressionistic one of the next...But it is not only that Mahler's music so often sounds as if it were trying to tell something that calls to mind the great novel. The curve it describes is novelistic, rising to great situations, collapsing into itself (M 69).

La symphonie mahlérienne est romanesque dans le sens que son tissu temporel est conduit par le mouvement de nouveaux thèmes qui, comme des personnages secondaires d'un roman réaliste du 19<sup>e</sup> siècle, peuvent se présenter à n'importe quel moment :

This tendency becomes pronounced in the second movement of the Fifth, where...a somewhat secondary figure from the exposition is taken up and reformulated, as if, unexpectedly, a previously unregarded person now entered the scene to assist the development, as in Balzac and, in the earlier romantic novel, in Walter Scott; Proust is said to have pointed out that in music new themes sometimes take over the center in the same way as previously unnoticed minor characters in novels (M 71).

L'unité théâtrale de la sonate classique, en revanche, résiste à l'introduction du matériau nouveau n'ayant pas été préparé d'avance et ne pouvant pas être logiquement déduit des thèmes initiaux régissant le tout. Chez Mahler, le fait que les données thématiques sont dépossédés d'une identité figée permet l'émergence et la disparition sans cesse de thèmes dans un flux temporel à la manière du va-et-vient des personnages romanesques. Les variantes thématiques s'érigent comme des personnages d'un roman sonore et non comme des cellules d'un organisme unifié.

#### *À la recherche du temps perdu*

Comme aux œuvres du vieux Beethoven, Adorno attribue aux symphonies mahlériennes le mérite d'avoir rompu avec le schéma de la récapitulation classique au profit d'un déferlement romanesque dans lequel la reprise est associée à une sorte de souvenir proustien. Comme nous avons vu, le rôle de la récapitulation dans la sonate classique est, aux yeux du philosophe, apparenté à la clôture du système hégélien. La récapitulation classique, assimilée à la dialectique hégélienne et à la positivité résultant de sa négation de la négation, partage

the guilt of the great idealistic systems, with the dialectician Hegel, for whom in the end the essential character of negations, and so of becoming, amounted to a theodicy of being. In the recapitulation, music...remained enslaved to mythical unfreedom. It manipulates the natural relationship circling within itself as if what recurs, by virtue of its mere recurrence, were no more than it is, were the metaphysical meaning itself, the 'idea' (B 94).

Mahler refuse ce mode d'achèvement. Par la remémoration de l'architecture sonore des mouvements précédents, les finales de ses symphonies s'intègrent à la totalité en dehors de tout lien thématique : « Through the variant his music remembers things past and half-forgotten from a great distance, protests against their absolute fruitlessness and yet pronounces the past ephemeral, irrecoverable. The music's immanent idea resides in such redeeming fidelity » (M 94). En abandonnant les prémisses formelles de la tradition, Mahler fait vaciller les assomptions métaphysiques hégéliennes qui, comme ordre rationnel autoritaire, les ont soutenues. Dans ses longues symphonies romanesques, « metaphysics that is no longer possible becomes the ultimate metaphysics » (M 154).

### **Berg et la pulsion vers la mort**

L'importance, quant à la possibilité d'une musique informelle, de la capacité beethovénienne et mahlérienne à donner vie aux formes et aux matériaux en voie de désintégration est revue par Adorno dans ses écrits sur Berg. Ces écrits, à contre-courant de la tendance dominante des années 60, affirment l'idée de la modernité et de l'actualité d'un compositeur dont la musique représente un autre modèle compositionnel de la musique informelle :

Berg est actuel pour la situation présente de la composition dans la mesure où il a développé, indépendamment de la technique de douze sons, des procédés d'écriture qui sont plus proche de l'intention première de l'atonalité, celle d'une musique informelle, que tout ce que l'atonalité a ensuite rationalisé. C'est là un fait qui n'a guère été vu jusqu'à présent, et qui, *a fortiori*, n'est pas non plus devenu productif pour d'autres compositeurs, alors que le besoin actuel semble pourtant correspondre exactement à ce que Berg a eu à l'esprit dans quelques-

unes de ses compositions les plus importantes, et que pour cette raison nulle analyse n'a explorées (QUF2 200).

Comme la musique de Mahler, celle de Berg se distingue par l'originalité d'un geste compositionnel s'effectuant sur le matériau vieilli de la tonalité et par l'organisation de la temporalité musicale favorable à une expansion formelle. Dans un contexte dominé par l'engouement pour la musique wébernienne et le sérialisme intégral, Adorno s'attaque au problème que les avant-gardistes n'ont pas pu surmonter, à savoir celui de l'organisation de longues formes instrumentales atonales. Ce problème justifie le détour bergien : « Le principe d'une musique extensive réclame un autre mode de composition que celui qui vaut pour la contraction wébernienne. Or le statut de Berg se trouve ainsi modifié : il devient actuel pour les problèmes que rencontre aujourd'hui la composition » (QUF2 185).

### *La transition infime*

Berg réussit à surmonter le problème d'extension atonale par sa structuration du temps musical. Adorno critique le statisme généré par le sérialisme intégral, qu'il qualifie de musique étrangère au temps et qui cherche « à extirper...tout ce qui, dans son avancement, répondrait à la notion de 'tendance' : le fait que de lui-même chaque moment appelle le suivant, qui appelle une suite » (QUF2 329). Berg est immunisé contre cette critique parce qu'il réalise l'intégration à travers la désintégration en soumettant les restes tonals hérités du XIX<sup>e</sup> siècle à un processus de dissolution par moyen de « la transition infime » (*der kleinste Übergangs*). Le principe structurel de sa musique est la dissolution permanente dans laquelle l'atomisation du matériau et son intégration se convergent dans une ambiguïté délicate se sombrant dans le nihilisme : « This music dissolves away completely, as if it contained no solid elements. It disappears, furthermore, while still in its apparently fixed state of aggregation » (AB 2).

En combinant la transition perpétuelle du chromatisme wagnérien à l'économie motivique de la variation progressive schoenbergienne, Berg révèle, en l'appliquant comme principe constructif, la tendance vers la désintégration de la musique thématique annoncée par le Beethoven tardif et qui prend de l'ampleur surtout depuis Wagner. Ce faisant, il opère un renversement ou inversion du principe de la variation progressive : « the music dissolves itself as it unfolds. It ends with the minimum, virtually with the single note. In this way the constituent elements come to resemble each other in retrospect and fulfill the economy principle in reverse » (AB 38).

Adorno voit dans le *Premier Quatuor opus 3* de Berg le mérite d'avoir surmonté le problème de la composition d'une œuvre de grande envergure, au moment où Schoenberg et Webern avaient écarté ce problème en rétrécissant la dimension temporelle ou en épousant son articulation au texte littéraire. Berg, par contre, « never lost sight of the totality of the musical whole, even while remaining aware of music's unrepeatable irretrievability » (AB 53-54). Dans son analyse de cette œuvre, Adorno montre que, même si le *Quatuor* est composé à partir de formes vieillies héritées du langage tonal, telles que le rondo et la forme sonate, ces formes perdent toute valeur structurelle au bénéfice d'une structuration engendrant l'unité formelle par moyen d'un travail poussé sur les détails. Chez Berg « the principle of differentiation and large instrumental form belong together », une alliance qui permet l'émergence de la totalité musicale à partir du travail détaillé sur les parties. Le temps musical bergien se constitue à la convergence du détail atomiste et la grande totalité, entre la construction de l'unité formelle et la construction inverse de la décomposition du matériau de base. Le *Premier Quatuor* s'écarte du développement thématique traditionnel en détruisant le statut traditionnel du thème, effectuant ainsi une liquidation de la forme sonate : « The *Quartet* no longer has any 'themes' in the old static sense, at least not in the second

movement. Permanent transition softens every consolidated shape, opening it to what precedes and follows, holding it in a never-ending flow of variants, subordinating it to the primacy of the whole » (AB 55).

### *Vers le néant*

La musique de Berg anticipe ainsi l'idée d'une musique informelle réussissant l'unité dialectique entre transition infime et grande forme : d'un côté, les éléments musicaux sont dans un état perpétuel de devenir ; leur identité individuelle est subsumée par la variation continue d'éléments les plus infimes, ayant l'effet de détruire la distinction entre le thème et le non-thème. Cette fragmentation continue des motifs finit par se dissoudre dans un néant musical, lequel est représenté par le demi-ton, unité qui s'étend « barely beyond the tone itself, yet establishes no melodic profile of its own » (AB 3). Ces demi-tons sont si infimes qu'ils perdent toute fonction structurelle. De l'autre côté, tous les composants—notes, gestes, phrases, sections—s'intègrent dans une forme hautement structurée et cela en dépit du fait que les formes traditionnelles ont été liquidées par la perte d'identité individuelle des composantes.

Tel est le paradoxe d'une composition se désorganisant au même temps qu'elle s'organise : « These conditions sound moderately modern only so long as one remains ignorant of the paradox of a texture that is being simultaneously woven and unwoven with the same intricate care » (AB 40). À ce paradoxe correspond le ton bergien d'auto-effacement : « Berg's music renounces itself and the person speaking through it, in recognition of its inherent vanity, and perhaps also in the unacknowledged hope that only that which does not keep a grip on itself will no be lost » (AB 5).



L'utopie de la musique informelle prônée par l'Adorno désigne la reprise des possibilités ouvertes par le vieux Beethoven, Mahler et Berg, compositeurs qui, grâce à leur usage critique des formes archaïques ou traditionnelles, réussissent à composer des œuvres intégrées à partir d'un matériau désintégré, suggérant ainsi qu'une musique affranchie de la violence hégélienne d'une logique discursive, d'une méthode légiférant *a priori*, puisse devenir une possibilité concrète. Dans la conclusion, nous examinerons si cette utopie musicale, s'articulant sur un air de nostalgie envers trois compositeurs considérés comme dépassés par l'avant-garde de l'après-guerre, ne trahit pas un conservatisme secret de la part d'un philosophe dont la critique de l'*Aufklärung* se distinguait par son radicalisme exigeant.

## **Conclusion**

### **L'utopie nostalgique d'un moderniste réticent**

En guise de conclusion, je mentionnera quelques commentaires critiques soulevés par l'application d'Adorno de la dialectique de l'*Aufklärung* à la dialectique du matériau musical, soulignant en particulier les problèmes que posent ce mariage de la théorie critique et la musique bourgeoise du XIX<sup>e</sup> siècle, l'imposition d'une perspective hégélienne sur de l'histoire de la musique, et les défauts des analyses qui semblent parfois d'être plus « métaphoriques » qu'« immanentes ».

Stephen Hinton note que, dans la *Philosophie de la nouvelle musique*, les premières compositions atonales de Schoenberg jouent pour Adorno un rôle semblable à celui joué par les œuvres tardives de Beethoven : les deux représentent un standard absolu contre lequel toute autre musique est jugée. Ainsi le *Wozzeck* de Berg (jugé contre l'*Erwartung* de Schoenberg) reçoit le même traitement critique—la charge de complicité avec le classicisme—que la *Cinquième Symphonie* de Beethoven (jugée contre les derniers quatuors à cordes ou la *Missa Solemnis*). Toutefois, Hinton observe une différence cruciale entre la valorisation du Schoenberg atonal et la valorisation du Beethoven tardif : tandis qu'Adorno affirme que l'expressionnisme de celui-là constitue—comme, ajoutons nous, la musique informelle préfigurée par Mahler et Berg—un prototype valide pour la nouvelle musique, il considère que l'accomplissement beethovénien appartenait à un âge plus riche. En dépit de son jugement sévère quant à la récapitulation dans la forme sonate classique, sa critique d'art moderne reste infusée d'une nostalgie romantique pour le contexte social qui a produit cette forme :

l'humanisme bourgeois. « For all his Hegelian philosophy of history and the attendant commitment to historical progress », écrit-il, « Adorno's aesthetics, like Hegel's, are tinged with nostalgia. He is a modernist, but a reluctant one » (152). Adorno, continue Hinton, « looks back more than forward to a Golden Age, remaining tied to his roots as representative of the nineteenth Century *Bildungsbürger* » (28).

Ce regard tourné vers un *el dorado* révolu est évident lorsqu'Adorno distingue entre « le langage » et « le matériau », celui-ci apparaissant non seulement comme la catégorie la plus récente, mais aussi comme une catégorie inférieure à celle du langage. Adorno déplore ce qu'il considère d'être la perte de nuance dans la musique moderne comparée à celle du classicisme viennois :

The real difference between our music and Viennese classicism is that, in the latter...each minimal nuance, through standing out against it, takes on decisive significance, whereas in our music the language itself is constantly the problem, and not the return of phrase. In this we are, in one sense, coarser and even more impoverished...Romanticism is the history of the decay of musical language and its replacement by material (*B* 59).

L'idée selon laquelle le concept du matériau musical a remplacé celui du langage dans un processus historique de déclin et de subversion trahit une nostalgie pour le répertoire tonal classique qui, à l'avis de Hinton, ne peut qu'être difficilement réconciliée avec le type de critique historique pratiqué par l'école de Francfort. Le musicologue suggère même que les origines de l'échec d'Adorno à mener à terme son ouvrage sur Beethoven se trouvent dans ce mariage invraisemblable entre la théorie critique du XX<sup>e</sup> siècle et la musique absolue du XIX<sup>e</sup> :

His deep attachment to classical tonal repertory is tempered by the ideological reservations of a critical theorist. And it is those reservations that may well have prevented him from bringing the project to fruition...He may even have been hampered...by the evident nostalgia he expressed for the golden age of

bourgeois humanism, or at least felt unable to strike a satisfactory balance between musical enthusiasm and historical critique (153).

Michael Steinberg s'interroge aussi quant à la compatibilité de la théorie critique avec les tendances nostalgiques d'un philosophe-musicien dont le conservatisme culturel et « mandarin » a sa source dans le *Bildungsburgertum* post-wagnérien. Steinberg remarque que l'agenda moral et critique d'Adorno, comme celui de Schoenberg, suit l'impératif hégélien de l'affirmation de l'esprit, ainsi que la subjectivisation de cette affirmation à travers l'œuvre de l'artiste prométhéen. Steinberg voit dans cet agenda la tentative de réduire la subjectivité moderne à l'héroïsme égoïste romantique, et il doute que cette tentative soit vraiment compatible la critique idéologique. Adorno adhère, dit-il, à une conception de la musique où le compositeur est un héros doté d'un pouvoir d'engendrer le monde à partir de lui-même. En créant ses œuvres, il ne vise rien d'autre qu'à reconstituer l'univers du sens à travers sa subjectivité bourgeoise musicalement reconstituée, un processus dans lequel il se substitue aux puissances divines ou aux forces cosmiques comme incarnation de la nécessité objective. Steinberg s'oppose à cette réunion de la subjectivité avec la nécessité objective, autrement dit, ce mariage étrange entre Beethoven et Hegel. Selon le critique post-moderniste, Adorno préserve la subjectivité hégémonique de l'idéologie moderniste, une idéologie qui évacue la contingence historique : « We have here a paradigm of the modern (or modernist) ideology which post-modernism rejects in the name of more mobile and non hegemonic subjectivities » (18).

Steinberg a des doutes quant à l'agenda de négativité dans les analyses d'Adorno du Beethoven tardif. Selon lui, ces analyses accomplissent le contraire de ce qu'elles visent ; en d'autres termes, elles mettent en valeur la subjectivité romantique de Beethoven au lieu de démontrer son extirpation.

I confess a lingering and persistent doubt about this posture of heroic negativity, in Beethoven perhaps, in Adorno for sure. Is it not too much an inverse image of its supposed opposite, the object-devouring assertion of the subject? And doesn't the posture share an agenda with the assertion of subjectivity...where the assertive subjective voice rescues the spirit from a bourgeois ideology of identity, and hence from the complacencies of bourgeois identity itself? (31).

Adorno nous montre un Beethoven qui, en rompant avec l'illusion idéologique d'équilibre du style classique, continue de s'affirmer héroïquement ; dans ce renoncement, « subjectivity...meant assertion more than inwardness, a statement of the power rather than the impotence of music » (30). Adorno prétend que la *Missa Solemnis* et les dernières sonates constituent un geste de renoncement permanent de la part d'un vieux compositeur dont la posture négative refusait toute affirmation de soi, tout désir de se légitimer. Cependant, il ne nous montre pas comment l'aliénation du sujet diffère de l'affirmation subjective de l'aliénation. Plutôt que de faire ressortir l'exil du sujet, Adorno ne le fait qu'apparaître comme la continuité du héros romantique.

Colin Sample partage l'idée selon laquelle la posture négative d'Adorno trahit une certaine affinité avec ce contre quoi il s'est si vivement opposé dans la *Dialectique de la raison* et dans la *Dialectique négative*, à savoir la rationalité instrumentale et la pensée d'identité.

In his zealous effort to discern in every phenomenon the monadically encapsulated totality of an absolutely organized social system based on the exchange of value reified into units of false equivalence, Adorno himself falls victim to the reductive, "identitarian" tendency of the schematizing rationality he so forcefully criticized. Hegel—or rather, Adorno's Hegelian conception of the absolute as the omniscient, all mediating structure of the capitalist exchange society—constitutes both the basis and the boundary of his thought (387).

Comme Sample, Carl Dahlhaus signale aussi les limites d'une philosophie de la musique basée sur des catégories dialectiques hégéliennes, qui semblent se pétrifier en se voulant dynamiques : « It sometimes seems as if the categories that come from dialectics are unexpectedly transformed into mere catchphrases, thus themselves being subject to the same kind of petrification that they single out in order to avoid » (225).

Dahlhaus s'oppose à l'imposition d'une conception hégélienne de l'histoire sur la musique en général et celle de Beethoven en particulier, un geste qui « drags everything into the dialectic of the Enlightenment and the whole problem of self-identical logic onto Beethoven's music » (cité dans Williams 25). Pour le musicologue allemand, Adorno hypostatise une approche historique qui approprie la rigueur artistique du Beethoven comme critère absolu avec lequel toute musique subséquente est jugée. Une vision historico-philosophique qui considère comme nécessairement régressive toute œuvre musicale qui ne répond pas aux défis lancés par le Beethoven tardif est non seulement injuste, mais elle obscurcit la spécificité esthétique de la technique compositionnelle. Même si le défi du vieux maître était, aux yeux d'Adorno, repris par Mahler, Schoenberg et Berg, l'emploi d'une philosophie de l'histoire dans la compréhension de la musique reste problématique car il fait intervenir dans le champ esthétique un déterminisme politique qui risque de masquer des jugements subjectifs. Pour Dahlhaus, les informations historiques ne sont utiles à la compréhension de la musique que lorsqu'elles sont justifiées par la cohérence intrinsèque et fonctionnelle de l'œuvre. Pour lui, l'approche sociologique voulant que du contenu social soit « sédimenté » dans le matériau musical n'est pas encore en mesure de combler la lacune qui séparent les observations formelles d'une œuvre de celles qui lui sont externes et documentaires : « Sociological blueprints, despite the emphatic tone with which they recommend themselves to our attention, are too vague and rudimentary at present to be a satisfactory replacement for the method of 'intrinsic' analysis » (247).

Pour Dahlhaus, la tentative adornienne de décoder le contenu social dans le matériau musical ne peut être saisie qu'en tant que tentative de surmonter une contradiction qui est probablement insurmontable : le contraste entre une approche particulariste (l'analyse technique détaillée) et une approche généraliste (l'interprétation sociologique) , cette dernière ayant tendance à réduire la spécificité esthétique de l'œuvre aux tendances et aux structures sociales générales. Dahlhaus déplore que cette tentative admirable a trop souvent recours aux métaphores verbales douteuses pour masquer le fossé qui dévide les deux approches : « Adorno not infrequently displays a penchant for aphoristic allusions to socio-musical parallels and analogies...the logical status of which is difficult to perceive or even questionable » (243). Ces analogies n'ont l'air plausible qu'en vertu d'un usage ambivalent du jargon :

When he conceives of the musical dialectics which, in sonata form, mediate between harmony (the general) and thematicism (the particular) as a reflection of the conflict between society as a whole and a 'particular interest', then he provokes the impatient objection that these are merely verbal analogies which have no basis in fact but owe their origin and a semblance of plausibility to a generously ambivalent use of words like 'integration,' 'subject and object' or 'general and particular' (243).



Si Adorno voit dans la sonate classique de Beethoven une représentation exemplaire de l'aspect rationalisant et intégrant de l'*Aufklärung*, il voit dans ses dernières sonates et sa *Missa Solemnis*, ainsi que dans les symphonies romanesques mahleriennes et les compositions délicates de Berg, des représentations exemplaires de son autre aspect, sa tendance vers la désintégration et la fragmentation. Adorno croit qu'en intégrant sans

violence un matériau en voie de désintégration, ces dernières œuvres anticipent l'utopie d'une musique informelle, une musique mettant en évidence une synthèse non-coercitive entre le matériau musical et sa mise en forme, entre la créativité subjective du compositeur et le poids objectif de l'histoire, entre l'individu et la totalité qui l'englobe.

Mais derrière ce défi lancé aux jeunes compositeurs se trouve une symbiose entre musique et philosophie qui, comme les critiques ci-dessus ont souligné, n'est pas sans difficulté : validité du partenariat entre théorie critique et nostalgie romantique pour le XIX<sup>e</sup> siècle, hypostatisation des concepts dialectiques, analyses « immanentes » qui ne le sont qu'en apparence. Le prix d'admission aux richesses de la philosophie de la musique d'Adorno semble être une certaine réceptivité envers l'orientation hégélienne, sans laquelle cette philosophie perd son sens ; comme le dit Williams, « without a philosophy of history, and a concomitant theory of mediation in musical material, the whole edifice of Adorno's aesthetics would collapse » (37). Même si je ne respire pas l'air de nostalgie romantique circulant autour de cet édifice, je reste sensible à ses fondations éthiques, aux impératifs moraux d'un projet philosophique pour lequel « the need to lend a voice to suffering is a condition of all truth » (ND 17-18), pour lequel les effets d'un art tirillé entre « seismographic registration[s] of traumatic shock » et « crystalline standstill[s] of a human being whom anxiety causes to freeze » (PNM 42) sont valorisés comme curatifs pour une humanité ravagée par un *Aufklärung* impitoyable. Adorno partage le jugement de Dostoevsky, pour qui « la beauté sauvera le monde », même si chez lui la beauté en question s'avère, dans un univers post-beethovénien, d'être négative, voire inhumaine : « The inhumanity of art must triumph over the inhumanity of the world for the sake of the human » (PNM 132). Et à un moment où la profonde irrationalité de nos sociétés rationalisées cause des ravages à l'écosystème planétaire, il me semble que l'appel, lancé dans la *Dialectique de la raison*, en faveur d'une rationalité emphatique, solidaire avec l'image des rapports

harmonieux entre l'homme et la nature, il me semble que cet appel n'a jamais été aussi urgent.

## Bibliographie

Adorno, Theodor W. *Philosophy of New Music*. Traduit par Anne G. Mitchell et Wesley V. Blomster. New York, Seabury Press, 1973.

--- . *Prisms*. traduit par Samuel et Shierry Weber. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1982.

---. *Aesthetic Theory*. Traduit par Christian Lenhart. Londres : Routledge, 1984.

---. *Mahler: A Musical Physiognomy*. Traduit par Edmund Jephcott. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

---. *Beethoven: The Philosophy of Music*. Traduit par Edmund Jephcott. Stanford: Stanford University Press, 1998.

---. *Quasi una Fantasia*, Traduit par Rodney Livingstone. New York: Verso, 1998.

---. *Quasi una Fantasia*, Paris: Gallimard, 1982.

---. *Alban Berg: Master of the Smallest Link*. Traduit par Juliane Brand et Christopher Hailey. New York, Cambridge University Press, 1999.

---. *Sound Figures*. Traduit par Rodney Livingstone. Stanford: Stanford University Press, 1999.

---. *Dialectic of Enlightenment*. Traduit par Edmund Jephcott. New York: Continuum, 2000.

Benhabib, Seyla .« Modernity and the Aporias of Critical Theory ». *Telos* no. 49 (1989): 38-60.

Boissière, Anne. *Adorno: La vérité de la musique moderne*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1999.

Brunkhorst, Hauke. *Adorno and Critical Theory*. Cardiff: University of Wales Press, 1999.

Dahlhaus, Carl. *Schoenberg and the New Music*. Traduit par Derrick Puffett et Alfred Clayton. New York: Cambridge University Press, 1987.

Feher, Ferenc. 1975. *Negative Philosophy of Music—Positive Results*. New German Critique no. 4 (Winter) : 99-111.

---. « Rationalized Music and its Vicissitudes (Adorno's Philosophy of Music) ». *Philosophy and Social Criticism* vol. 9 (1982) : 41-65.

Habermas, Jurgen. *Philosophical-Political Profiles*. Traduit par Frederick G. Lawrence. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983.

---. *Theory of Communicative Action. Vol. 1 : Reason and the Rationalization of Society*. Traduit par Thomas McCarthy. Boston: Beacon Press, 1984.

---. « Le lien entre mythe et Aufklärung. Observations après une relecture de la Dialectique de la raison ». *Revue d'esthétique* no. 8 (1985) : 31-46.

Hinton, Stephen. 1996. « Adorno's Unfinished Beethoven ». In *Beethoven Forum 5*, ed. Christopher Reynolds and James Webster, 139-153. Lincoln: University of Nebraska Press.

Lukács, Georg. *History and Class Consciousness*. Cambridge, MIT Press 1971.

Martindale, Don et Johannes Riebe. « Max Weber's sociology of music » in Weber, *The Rational and Social Foundations of Music*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1958.

Paddison, Max. *Adorno's Aesthetics of Music*. New York: Cambridge University Press, 1993.

Rosengard Subotnik, Rose. 1991. *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

Sample, Colin. « Adorno on the Musical Language of Beethoven ». *Musical Quarterly* vol. 78, no. 2 (1994) : 378-393.

Steinberg, Michael P. « The Musical Absolute ». *New German Critique* no. 56 (1984) : 17-42.

Weber, Max. *Selections in translation*. Traduit par E. Mathhews. New York: Cambridge University Press, 1979.

---. *Economy and Society*, ed. G. Roth et C. Wittich (Berkley, 1978), Vol. II, p. 835.

Wellmer, Albrecht. « Adorno's Redemption of Modernity ». *Telos* no. 62 (1984-85) : 89-116.

---. « Reason, Utopia and the Dialectic of the Enlightenment ». *Habermas and Modernity*. Cambridge: MIT, 1985, 35-66.

Williams, Alaister. *New Music and the Claims of Modernity*. Aldershot: Ashgate, 1997.