

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN PHILOSOPHIE

PAR
MICHEL RATTÉ

FORME, SENTIMENT ET OUBLI
DANS LA MUSIQUE
EN TANT QU'ART DE LA MODERNITÉ

NOVEMBRE 1999

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

RÉSUMÉ

Ce mémoire présente et défend deux idées spéculatives principales :

1) Il propose, à titre préparatoire pour la présentation de la deuxième idée spéculative, une nouvelle approche de la question de l'institution de l'art dans le lien social de la modernité. Cela se réalise à travers une discussion de l'esthétique d'Adorno et de sa postérité, d'allégeance habermassienne, qui prétend opérer un dépassement de la philosophie du sujet. L'objectif est de sauver le moment de la subjectivité (à partir de la philosophie de Michel Henry) dans la théorie de l'art de la modernité en comprenant les médiations internes de l'œuvre d'art (sa forme) comme une symbolisation de la problématique communicationnelle de l'affectivité de la subjectivité elle-même.

2) De manière conséquente, le mémoire se propose de montrer la pertinence de la thèse selon laquelle la musique de la modernité peut faire l'objet d'une herméneutique nouvelle si on la comprend comme expression formelle du sentiment de l'oubli. Après avoir élucidé le concept de sentiment de l'oubli et spécifié celui-ci par rapport à quelques conceptions philosophiques et musicales (Hegel, Bergson, Freud, Hanslick etc.) du sentiment et de l'oubli, il s'agira de révéler la pertinence du concept de sentiment de l'oubli en exposant sa valeur de solution aux apories de la théorie adornienne de la musique et en esquissant une théorie de la musique improvisée à partir de lui.

AVANT-PROPOS

Un ami compositeur m'a fait un jour remarquer que les siens — les compositeurs « écrivains » de la musique —, parlent spontanément des matériaux et des formes qui les préoccupent dans leur propre production, tandis que les improvisateurs parlent plutôt, d'un point de vue global, de la musique improvisée comme genre.

On peut difficilement le réfuter. Il n'y a qu'à consulter les écrits d'un Pierre Boulez, d'un Karlheinz Stockhausen et d'autres compositeurs réputés n'être pas à court d'idées sur la musique, pour constater que jamais les préoccupations pour les détails de leurs œuvres particulières ne les quittent même dans leurs poussées théoriques à prétention universelle. Quand Boulez réagit à l'analyse statistique du quatuor de Webern par Stockhausen¹ pour dire qu'elle est « tendancieuse »², tout en admettant s'intéresser davantage à une analyse « partielle »³, mais « créatrice » et « productive »⁴, il avoue essentiellement que sa curiosité penche d'abord vers les préoccupations compositionnelles très concrètes de Stockhausen, qui transpirent de son analyse. C'est dire que Boulez ne cherche pas à s'entendre avec lui sur Webern, à partir d'une théorie générale de la musique, et cela en dépit du fait qu'il y a une prétention à remonter du particulier à l'universel dans l'analyse de Stockhausen.

Les improvisateurs, pour leur part, se pencheront volontiers sur le sens général à accorder au fait d'improviser la musique, c'est-à-dire de la composer spontanément, plutôt que sur la construction et les matériaux de leur production. Les entrevues de musiciens-improvisateurs réalisées par Denis Levaillant à la fin des années soixante-dix⁵ en témoignent. Le célèbre livre du guitariste-improvisateur Derek Bailey⁶ est aussi emblématique de cette impulsion généraliste de la théorie de la musique improvisée. Ce musicien-improvisateur « d'avant-garde », dont la production artistique est fortement idiosyncrasique, aborde le problème de l'improvisation à travers une sorte de tour du monde musicologique.

Certains estimeront que le silence relatif des improvisateurs sur leur manière propre de construire la musique et de choisir leurs matériaux prouve qu'il n'y a pas véritablement de construction et de choix significatif de matériaux dans la musique improvisée — justement, les idées de Boulez entretiennent ce soupçon. Mais d'autres sont prêts à reconnaître que la musique improvisée est aussi une construction, une composition, et cela en dépit de l'incapacité ou même

de la répugnance qu'éprouvent certains improvisateurs à s'exprimer là-dessus. Cela dit, le soupçon pèse lourd sur la musique improvisée : que d'autres improvisateurs s'expriment volontiers sur la dimension générique de la musique improvisée n'aurait qu'une valeur compensatoire face à l'absence de réflexion sur la construction concrète de la musique improvisée. Bien des cas pourraient en effet venir appuyer cette idée reçue. Combien de fois n'a-t-on pas vu des improvisateurs satisfaits de leur fantasme d'activité théorique qu'ils débitent sous forme d'aphorismes, dont le lyrisme métaphysique révèle un étonnement bien naïf ? Il s'en trouve pourtant qui ont réalisé des œuvres fascinantes sans pouvoir en parler avec éloquence. Cela étant dit, la présomption des « savants de la musique » est vaine pour comprendre la situation du discours des improvisateurs. S'il s'agit de trouver des motivations externes à leur discours, une étude sur les facteurs sociaux le déterminant serait plus pertinente. Elle montrerait que le dit et le non-dit du discours des improvisateurs sont, consciemment ou non, liés de près à leur lutte pour la reconnaissance sociale et/ou institutionnelle. C'est d'ailleurs aussi le cas chez les « compositeurs-écrivains » dont les velléités théoriques, malgré les apparences, ne sont pas nécessairement plus convaincantes que celles des improvisateurs, même si elles se doublent souvent d'une certaine grandiloquence. Les prétentions théoriques emphatiques des compositeurs s'en tiennent souvent à l'élégance de métaphores épistémologiques qui accumulent un capital symbolique scientiste autour de quelques œuvres-totems. Au lieu d'élargir le sens, ces métaphores ne sont plus que les étiquettes d'œuvres programmatiques. La stérilité du débat en musique à l'ère postsérielle n'est-elle pas la conséquence de cette vacuité théorique ? On continue, quarante ans plus tard, à opposer différentes variantes de la figure imposée de l'« objectivité des structures » à l'« objectivité des matériaux », ou alors on se complaît dans l'exutoire « postmoderne ».

Quoi qu'il en soit, la remarque de mon ami était bienveillante. De prime abord, son observation me semblait pointer vers l'hypothèse selon laquelle la musique improvisée et la musique écrite sont bien deux musiques distinctes ; malgré leur parenté plastique, elles seraient des expressions différentes, et leur différence se révélerait dans la manière de dire la musique chez l'improvisateur et chez le compositeur.

Quand le compositeur et l'improvisateur passent de leur « docte ignorance », c'est-à-dire du savoir intime qu'ils ont de leur expression extériorisée dans l'œuvre, à la tentative de dire comment cette extériorité est encore profondément imprégnée de leur manière propre, l'improvisateur et le

compositeur-écrivain ne voient de toute évidence pas l'extériorité de leur expression dans le même lieu. L'unicité des œuvres improvisées et celle des œuvres écrites proviennent des formes d'intimité différentes investies en elles.

Le compositeur qui parle de sa musique assimile aisément son intimité au moindre mouvement de motifs pour nous faire sentir comment ceux-ci ont compté pour lui — en fait, combien ils l'ont obsédé dans les jongleries furtives de son imagination à la recherche d'une configuration qui aurait plus de sens que les autres. Mais pourquoi les mouvements de motifs l'obsèdent-ils ainsi ? Le compositeur, arrêtant un choix de figures ou de motifs qui le surprend, sent aussitôt son étonnement commencer à se dissiper, et découvre que le sens de son choix est irréductiblement lié à la soudaineté et à l'évanescence de son étonnement premier. L'épreuve commence : tenter le passage difficile d'une étonnante jonglerie furtive de l'imagination à sa transcription. Mais la transcription fixe définitivement et risque de distendre ce que j'appellerais paradoxalement le mouvement passif de l'intériorité du compositeur, sur le fond duquel son étonnement naît. Le tour de force consiste en ce que la transcription, en dépit du fait qu'elle arrête tout, puisse éventuellement traduire la fragilité du moment de l'étonnement. Il s'agit de ce petit accroc dans la continuité du mouvement de son esprit dont il s'éprend, et qu'il croit tenir en main avant de le transcrire, tout en souhaitant que cela lui échappe dans la musique résonnante, concrète, comme cela tendait à lui échapper au moment où cela lui a effleuré l'esprit.

Alors que le compositeur tente de fixer définitivement ce qui n'a de sens dans son expérience que parce que cela lui échappe⁷, l'improvisateur produit une musique qui constitutivement lui échappe. Elle lui échappe de deux façons. D'abord parce que l'improvisateur ne peut comprendre à distance l'unité éventuelle de la musique résonnante, extériorisée. Il subit et produit simultanément le cours irréversible et continu de la musique qui échappe donc à sa propre oreille comme à l'oreille d'un autre. Elle lui échappe également dans la mesure où sa volonté autant que son imagination est soumise au cours pressant de la musique résonnante ; le rapport de l'imagination à la musique extériorisée ne peut se réaliser dans des actes compositionnels bénéficiant de la liberté de l'hésitation méditative, comme chez le compositeur-écrivain.

On comprend mieux pourquoi l'improvisateur est souvent peu bavard sur les choix qui président à la construction et à la sélection des matériaux : sa musique passe aussi promptement devant son imagination que devant ses oreilles. Mais cela revient-il à priver la musique improvisée

de tout pouvoir d'expression ? Évidemment non. Si certains compositeurs-écrivains prétendent tenir quelque chose qui n'aurait d'intérêt expressif que parce que cela leur échappe dans le cours de la musique, que dire de l'improvisateur ? Toute la différence tient au fait que l'improvisateur ne peut profiter, comme le compositeur-écrivain, d'une fascination pour les configurations motiviques passant par une transcription qui veut préserver l'éloquence de leur caractère transitoire. D'ailleurs, si l'improvisateur mimait le compositeur à cet égard, il serait constamment en train de s'accrocher à ce qui l'étonne et, par le fait même, de trahir, par des rappels qui expriment le désir de conserver le moment passé, le caractère transitoire de ce qui passe dans la musique.

L'improvisateur tient les choses en main tant que persiste la dialectique de sa musique et de son imagination. Certes, sa musique lui échappe dans son passage continu et irréversible qui est une contrainte essentielle pour son imagination et son pouvoir de décider. Mais il tient la musique dans le rapport en soi dialectique que son imagination entretient avec elle. Dans ce rapport, toutes les configurations matérialisées lui sont en quelque sorte soumises, bien que ce soit à partir d'elles que s'inaugure la dialectique de la musique et de l'imagination. Dans le présent vif de la musique improvisée, tout le problème de la construction et du choix des matériaux s'égrène dans l'enroulement de l'imagination et de la musique. Parler de la musique improvisée, c'est parler de cette dialectique. On comprend mieux maintenant que dans les observations de caractère général que nous offrent les improvisateurs, apparaîsse — à la différence de ce qui se passe chez les compositeurs-écrivains — toute la difficulté de dire plus avant ce qu'est le lieu concret, matériel, de la dialectique de l'imagination et de la musique.

On notera que si l'explicitation de la « docte ignorance » de l'improvisateur — et de celle du compositeur-écrivain — nous permet de faire une distinction fondamentale sur la nature et en quelque sorte le « lieu » de leur expression dans l'œuvre musicale, il n'est pas impossible de mener notre spéculation théorique plus loin, afin de comprendre comment leurs expériences ont une même racine. Sachant que les matériaux de leurs musiques, tout en se ressemblant, sont investis expressivement de manière radicalement différente, on doit alors se rendre à l'idée que cette racine commune de leur expérience ne se trouve pas du côté des matériaux ni de la construction elle-même. Dans cet avant-propos sur la manière de dire la musique chez l'improvisateur et chez le compositeur, j'ai voulu dégager au moins un enjeu commun : la musique improvisée et la musique écrite expriment des manières de se souvenir et d'oublier. Voilà la thèse centrale de ce mémoire.

On ne trouvera pas dans ce mémoire une revue de littérature dont le corpus se laisserait déduire a priori de la thématique elle-même. Les textes et auteurs convoqués ici le sont en fonction d'idées spéculatives qu'il s'agit autant de mettre en évidence que de mettre à l'épreuve. En fait, une perspective essayiste est adoptée dans ce mémoire. Cela dit, il s'agit d'un essayisme proprement philosophique, non seulement parce que le corpus du mémoire est composé en grande majorité de textes reconnus institutionnellement comme des textes philosophiques, mais parce que le mémoire entre dans les tensions conceptuelles de ces textes et, pour cela, entend respecter leur littéralité et tenir compte le plus rigoureusement possible de ce qu'ils présupposent.

Par ailleurs, s'il fallait que l'on cherche à évaluer mon expertise en fonction d'un champ institutionnellement reconnu, je suggérerais qu'il faille choisir celui de la question esthétique chez Adorno et dans la « deuxième école de Francfort ». Les problèmes que soulève mon mémoire s'inscrivent certainement dans ce champ de la philosophie. En témoigne plus de la moitié de la littérature mobilisée ici, en témoigne également le fait que la majeure partie du mémoire discute cette littérature, c'est-à-dire cinq des six chapitres qui constituent la première partie du mémoire et deux des trois qui constituent la troisième partie.

Je remercie la directrice de ce mémoire, madame Suzanne Foisy, pour ses conseils, notamment ceux qui m'ont éclairé sur les conditions de recevabilité de la liberté spéculative qu'a prise ce mémoire.

NOTES

1. Karlheinz STOCKHAUSEN, « Structure and Experiential Time », *Die Reihe*, n° 2, 1959, pp. 64-74.
2. Pierre BOULEZ, *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 46.
3. *Ibidem*.
4. *Ibidem*, p. 37.
5. Denis LEVAILLANT, *L'Improvisation musicale : essai sur la puissance du jeu*, Paris, J.-C. Lattès, 1981.
6. Derek BAILEY, *Musical Improvisation: Its Nature and Practice*, Ashbourne, Moorland, 1980.
7. On aura compris que tous les compositeurs n'ont pas ce souci. Cela dit, ceux qui l'ont se dégagent d'embrée de la fausse alternative formalisme/antiformalisme qui demeure centrale dans la musique savante contemporaine. Je pense pour ma part à des compositeurs dans la lignée de Brian Ferneyhough, ceux que l'on appelle les « complexistes ». Quand ils ne cherchent pas de justification dans les théories du chaos ou de l'information, ils tentent de redonner une valeur expressive à la complexité musicale — dont le « premier matériau » est sans conteste l'évanescence de la musique elle-même —, après que l'on fut resté sourd à la complexité sensible en musique en la niant, d'abord au nom de la clarté des abstractions qui l'engendraient, puis éventuellement au nom de la simplicité.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
AVANT-PROPOS	iii
TABLE DES MATIÈRES	viii
 INTRODUCTION	1
 PREMIÈRE PARTIE	
L'EXPRESSION DU SOI ET L'ŒUVRE D'ART :	
LINÉAMENTS D'UNE NOUVELLE THÉORIE DE L'ART DANS LE LIEN SOCIAL	
DE LA MODERNITÉ	5
CHAPITRE 1. Présentation générale de l'argument	6
1.1. Le problème de la sociologie adornienne de l'institution artistique	9
CHAPITRE 2. Le problème de l'héritage adornien après Habermas	16
CHAPITRE 3. Vers la réhabilitation du soi dans la théorie de la communication	25
CHAPITRE 4. Affectivité, soi et communication	31
CHAPITRE 5. Le malentendu communicationnel et la structure de l'œuvre d'art	44
CHAPITRE 6. Théorie communicationnelle de l'œuvre d'art et théorie critique	
de la société	49
NOTES DE LA PREMIÈRE PARTIE	53
 DEUXIÈME PARTIE	
LE SENTIMENT DE L'OUBLI ET LA MUSIQUE COMME EXTÉRIORISATION DU	
SENTIMENT DE L'OUBLI	59
CHAPITRE 7. Considérations sur le concept de sentiment dans les théories de la musique ..	60
7.1. Premiers éléments de la théorie de la musique comme expression	
du sentiment de l'oubli à partir de Hegel	67
CHAPITRE 8. Le sentiment de l'oubli	70
8.1. Oubli et refoulement	72
8.2. Digression sur Bergson	74
NOTES DE LA DEUXIÈME PARTIE	79

TROISIÈME PARTIE

LE SENTIMENT DE L'OUBLI COMME MOTEUR IMMANENT DE LA FORME DE LA MUSIQUE	83
CHAPITRE 9. L'oubli, de Benjamin à Adorno	84
CHAPITRE 10. De la « musique informelle » au sentiment de l'oubli	95
10.1. Musique informelle et théorie matérielle des formes	96
10.2. Le devenir dialectique et le devenir bergsonien : de la « récurrence modifiée » à l'évanescence de la forme	105
10.3. Aparté sur Adorno et l'improvisation	113
CHAPITRE 11. Éléments pour une théorie de la forme de la musique improvisée	119
11.1. Sur l'improvisation d'après le discours savant : le non-lieu entre détermination et indétermination	119
11.2. Remarques sur la conception processuelle de la dialectique de l'œuvre d'art chez Adorno	124
11.3. Les caractéristiques génériques de l'expression de cohérence esthétique de la musique improvisée	125
11.3.1. Les traits temporels de la dialectique de la cohérence et de l'incohérence	125
11.3.2. Le sentiment de l'oubli et la présence au tout et à la partie dans la musique improvisée	126
NOTES DE LA TROISIÈME PARTIE	131
CONCLUSION	136
BIBLIOGRAPHIE	138

INTRODUCTION

Ce mémoire présente et défend deux idées spéculatives principales:

1) Il propose, à titre préparatoire pour la présentation de la deuxième idée spéculative, une nouvelle approche de la question de l'institution de l'art dans le lien social de la modernité. Cela se réalise à travers une discussion de l'esthétique d'Adorno et de sa postérité, d'allégeance habermassienne, qui prétend opérer un dépassement de la philosophie du sujet. L'objectif est de sauver le moment de la subjectivité (à partir de la philosophie de Michel Henry) dans la théorie de l'art de la modernité en comprenant les médiations internes de l'œuvre d'art (sa forme) comme une symbolisation de la problématique communicationnelle de l'affectivité de la subjectivité elle-même.

2) De manière conséquente, le mémoire se propose de montrer la pertinence de la thèse selon laquelle la musique de la modernité peut faire l'objet d'une herméneutique nouvelle si on la comprend comme expression formelle du sentiment de l'oubli. Après avoir élucidé le concept de sentiment de l'oubli et spécifié celui-ci par rapport à quelques conceptions philosophiques et musicales (Hegel, Bergson, Freud, Hanslick, etc.) du sentiment et de l'oubli, il s'agira de révéler la pertinence du concept de sentiment de l'oubli en exposant sa valeur de solution aux apories de la théorie adornienne de la musique et en esquissant une théorie de la musique improvisée à partir de lui.

L'ensemble de la première partie du mémoire (chapitres 1 à 6) entend présenter les linéaments de la nouvelle approche de la question de l'institution de l'art dans le lien social de la modernité. Le chapitre 1 se veut avant tout un complément à la présente introduction formelle par objectifs. Il s'agit d'une présentation générale de l'argument de ce mémoire par le biais du lien plus interne de ses contenus. On y trouve donc les premières définitions des concepts déterminants du mémoire. Y est présentée également une première prise de position sur les conditions auxquelles on peut prendre en héritage la philosophie de l'art d'Adorno aujourd'hui.

Le chapitre 2 rendra compte de l'état de la question de la signification de l'institution artistique dans le lien social de la modernité telle qu'elle se présente dans quelques tentatives

posthabermassiennes de s'émanciper de l'héritage adornien ou alors de le sauver. Cette présentation sélective insistera sur la valeur symptomatique du débat lui-même. Si les thèmes du débat sont cruciaux, ils exigent un déplacement vers un nouveau lieu à partir duquel poser l'ensemble du problème.

Le chapitre 3 a pour objectif de réaliser une première étape de ce déplacement. Tout en restant fidèle au projet habermassien de traduire le sens de l'expérience de l'art de la modernité dans une anthropologie de la communication, il s'agira de réhabiliter le sujet dans une théorie de la communication élargie (à partir de Lukács).

Le chapitre 4 veut également contribuer à ce déplacement en approfondissant, à partir des termes de différentes philosophies de la subjectivité (celles d'Adorno, de Hegel et d'Henry) le travail d'élucidation de l'essence la plus spécifique de la subjectivité — je soutiendrai, avec Henry, qu'il s'agit de l'affectivité. L'autre objectif de ce chapitre est de montrer comment l'affectivité s'inscrit dans le lien social d'abord à travers l'expressivité du corps, puis à travers la forme de l'œuvre d'art.

Le chapitre 5 a pour objectif de faire la comparaison entre l'expressivité du corps dans le malentendu communicationnel et la forme de l'œuvre d'art puis d'établir un plan d'interprétation dialectique de l'œuvre d'art comme symbole communicationnel assumant l'obscurité immanente de son expressivité, expressivité analogue à celle du corps dans le malentendu communicationnel. Le projet adornien d'interprétation de l'immanence dialectique des formes artistiques pourra dès lors être converti en un projet herméneutique attentif aux médiations communicationnelles infinies de l'affectivité.

Le chapitre 6 a pour objectif de résigner ce nouveau programme d'herméneutique de l'art dans le cadre d'une théorie critique de la société. On peut voir l'art d'un point de vue symptomatique comme un révélateur de la crise de la modernité sociale (c'est le cas de Michel Freitag qui est ici commenté). Mais le symbole artistique peut être compris également comme un symbole fragilisé par ses propres médiations internes et d'autant plus susceptible de subir les contraintes de la société aliénée. L'herméneutique de l'art devient alors une entreprise de sauvetage du sens de l'immanence des œuvres d'art comme expression de l'affectivité dans le lien social.

La deuxième partie (chapitres 7 et 8) inaugure la discussion du problème de la musique de la modernité. C'est ici que sera exposé le sens de la thèse selon laquelle la musique de la modernité est l'expression formelle d'une dimension affective spécifique : le sentiment de l'oubli. Le chapitre 7 a pour premier objectif de montrer comment l'entreprise de dégager l'expressivité sentimentale de la musique sédimentée dans sa forme ne peut trouver aucun recours dans les conceptions que se font du sentiment les théories classiques de la musique. Son deuxième objectif (7.1.) est de montrer comment déjà chez Hegel s'esquisse pourtant l'intuition de la théorie de la musique que j'entends mettre en œuvre.

Le chapitre 8 est consacré à l'élucidation phénoménologique du sentiment de l'oubli à partir de Michel Henry et à la brève discussion, à l'aune du concept de sentiment de l'oubli, de la question de l'oubli telle qu'elle est configurée par les concepts d'inconscient freudien (8.1.) et bergsonien (8.2.). Cette discussion établira des différenciations cruciales qui seront particulièrement utiles dans la troisième partie.

La troisième partie (chapitres 9 à 11) a pour objectif de montrer que l'expression du sentiment de l'oubli dans la forme de la musique s'élucide si on comprend que le sentiment de l'oubli est le moteur même de la forme de la musique. Cette élucidation se fera à travers une discussion serrée de la théorie adornienne de la musique, discussion qui entend montrer que le concept de sentiment de l'oubli est précisément ce qui manque à la théorie adornienne pour qu'elle soit cohérente. L'idée de passer par la théorie d'Adorno est pertinente dans la mesure où Adorno a entrevu lui-même cette solution à quelques reprises. À partir de la phénoménologie du sentiment de l'oubli et la discussion des concepts d'inconscient bergsonien et freudien du chapitre 8, on peut retracer les rendez-vous manqués d'Adorno avec le problème qui intéresse ce mémoire.

Le chapitre 9 a pour objectif d'exposer la confusion entre Benjamin et Adorno sur la question de l'oubli en mettant à profit les distinctions conceptuelles du chapitre précédent afin de bien voir quelles sont les préconceptions non éclairées sur la question de l'oubli qui structurent de part et d'autre les limites du débat. Par ailleurs, tous deux subliment le problème de l'oubli dans des philosophies de l'histoire. Mais pour Adorno, la situation est particulièrement ironique dans la mesure où il a exprimé à Benjamin son ambition d'exposer comment la musique est l'expression dialectique d'une valeur émancipatrice de l'oubli, oubli censé être compris — à l'encontre de ce qui se passe chez Benjamin, selon Adorno — du point de vue d'une anthropologie matérialiste.

Si le programme adornien annoncé à Benjamin ne prend pas forme, le chapitre 10 a pour objectif de dégager comment il continue de hanter, malgré tout, la théorie adornienne de la stricte immanence de la musique, puis de montrer que le concept de sentiment de l'oubli permet d'élucider la condition de possibilité de la forme immanente de la musique telle qu'elle est pensée chez Adorno. J'exposerai d'abord en quoi consiste le projet adornien d'une théorie matérialiste générique de la musique conçue non plus comme allégorie historico-philosophique, mais comme expression symbolique. Déjà, on détectera les symptômes de l'incapacité d'Adorno de formuler cette théorie en prenant note de la fonction métaphorique du recours à la philosophie de Bergson qui serait censée tout éclaircir (10.1.). On entrera dans le vif du sujet en dégageant la tension fondamentale de la théorie adornienne de la musique : deux conceptions irréconciliables du devenir y sont amalgamées, une conception bergsonienne, l'autre hégélienne c'est-à-dire dialectique. Or c'est bien au sein de cette tension qu'Adorno essaie de donner un sens à sa théorie générique de la musique. C'est à la fois pour surmonter l'aporie de la confrontation des concepts de devenir et rendre cohérente la théorie adornienne de l'immanence de la musique que je mobiliserai ici le concept de sentiment de l'oubli et élaborerai les premiers principes d'une théorie de la forme musicale exprimant le sentiment de l'oubli par l'évanescence de la forme elle-même (10.2.). Cette idée de l'évanescence de la forme est corroborée par l'importance du concept d'improvisation dans la théorie adornienne. Je montrerai l'aporie que représente pour cette théorie, le confinement de la catégorie d'improvisation à l'abstraction de l'allégorie (10.3.).

Le chapitre 11 va présenter les premiers éléments d'une théorie de la forme de la musique improvisée et déjà élucider comment le sentiment de l'oubli est le moteur de la musique improvisée. Je vais d'abord présenter brièvement l'avis de quelques représentants de l'institution savante de la musique contemporaine sur l'improvisation et critiquer sommairement leur évaluation en dégageant les taches aveugles de leur jugement (11.1.). Je rappellerai les principes de l'herméneutique de l'œuvre d'art présentée dans le chapitre 5 (11.2.) afin d'introduire les premiers éléments théoriques en vue d'une herméneutique de la spécificité de la cohérence de la musique improvisée, de la spécificité du rapport entre les parties et le tout dans la musique improvisée. Cela se fera à l'aune du postulat du sentiment de l'oubli comme moteur de la forme (11.3.).

PREMIÈRE PARTIE

L'EXPRESSION DU SOI ET L'ŒUVRE D'ART : LINÉAMENTS D'UNE NOUVELLE THÉORIE DE L'ART DANS LE LIEN SOCIAL DE LA MODERNITÉ

CHAPITRE 1

PRÉSENTATION GÉNÉRALE DE L'ARGUMENT

Je veux ici faire valoir la pertinence de l'idée spéculative suivante : la musique de la modernité, dans l'autonomie de sa forme, peut être interprétée comme l'expression symbolique du sentiment de l'oubli.

Cela implique que j'explicite d'abord le sens que j'accorde à des concepts comme ceux d'expression, de symbole et de sentiment, des concepts dont j'entends les rapports d'une manière bien particulière. Dans la première partie de ce mémoire, j'exposerai les linéaments d'une théorie de l'expression artistique dans la modernité. C'est à travers une lecture critique des auteurs de la « deuxième école de Francfort », ainsi que par des emprunts à la philosophie de l'art du jeune Lukács et à la phénoménologie de l'affectivité de Michel Henry, que j'exposerai le sens « socio-communicationnel » de la symbolisation artistique. À partir de quelques arguments en faveur d'un élargissement de la théorie du lien social communicationnel chez Habermas, je poserai d'une manière particulière la question du rapport de l'expression de soi et de la communication dans l'expérience artistique. Je crois que ces linéaments sauront déjà montrer l'intérêt heuristique qu'il y a à penser l'art de la modernité comme *expression protosymbolique de la soumission de la subjectivité pathique à elle-même devant autrui*. Il s'agit de montrer que le rapport à soi qui se manifeste dans le sentiment (au sens de la manifestation invisible de l'affection de soi par soi) est une expérience à laquelle est constamment soumise la subjectivité, et celle-ci pense cette soumission à travers les médiations du lien social dans leur généralité symbolique sans jamais pouvoir la penser solidairement avec un alter ego particulier. Si j'articule l'expression communicationnelle et l'idée d'affectivité pour répondre à la question de savoir ce qu'est une œuvre d'art, ce n'est pas pour saisir de façon immédiate des affections particulières comme le *contenu* représentationnel de l'œuvre d'art. Ici, l'œuvre d'art est bien plutôt d'abord une symbolisation de ce que nous sommes en tant que soi qui échappe à autrui dans ses communications manquées : une pure affectivité de soi, mise à distance dans la communication, mais cependant déjà engagée dans un état protosymbolique. Le soi déjà commis dans cet état n'a plus la naïveté de croire en l'expression *immédiate* du contenu intime de son affectivité dans une représentation.

J'interprète l'œuvre d'art de la modernité comme un symbole suspendu dans la problématique de la représentation. Je ne nie pas qu'il y ait des œuvres de la modernité artistique qui soient programmatiquement conçues comme des « représentations » assumées de sentiments, ou de toute autre chose d'ailleurs. Il s'agit plutôt d'affirmer que, dans la modernité, apparaît pour la première fois un symbole artistique qui comporte des médiations immanentes, liées à la tentative de symboliser l'affectivité en assumant la *problématique* de sa représentation — ce qui est déjà autre chose que la mise à plat de l'expressivité de la représentation qu'ont promue certaines avant-gardes. On peut rattacher cette problématique de la représentation dans l'art à celle du langage ordinaire, celle qui « glisse sous le sens » de nos communications quotidiennes elles-mêmes. Elle correspond au ratage pragmatiquement assumé de l'expression de notre intimité affective. Les mimiques et intonations qui ne cessent d'accompagner nos communications ordinaires, comme un halo s'estompant dans l'indifférence, font signe vers cette intimité en même temps que vers le problème de sa communication. J'esquisserai comment la théorie adornienne de l'inachèvement dialectique du symbole artistique, compris comme expression indirecte de l'indicible, peut être retraduite dans une théorie de l'œuvre d'art où l'indicible, qui met en marche cette dialectique, se ramène à la stricte dimension du sentiment invisible de soi dans le lien social. Cela est possible du fait que la théorie adornienne de l'œuvre d'art est une théorie de la *forme* même de l'œuvre d'art comme expression de l'indicible. Je propose de comprendre cette théorie de la dialectique du tout et de la partie dans l'œuvre d'art en tant que dialectique du sens et de son expression matérielle retournés l'un vers l'autre, comme une « ruse » de la symbolisation pour nous garder auprès de l'auto-affectivité des sujets, c'est-à-dire auprès du rapport perdurant du soi à lui-même qui s'exprime en pure perte dans la communication quotidienne. La dialectique concentrique des œuvres d'art peut être vue comme une suspension *dans* la problématique de la représentation qui renvoie à l'utopie d'une suspension du flot de la communication quotidienne *dans* ses malentendus expressifs mêmes ; ceux-ci n'étant rien d'autre que l'expression protosymbolique d'une certaine concréture indicible et invisible de la « vie immédiate » dans le lien social.

À partir de cette perspective, je ferai valoir l'idée que la musique, en durant et en disparaissant à travers les sons, en tant que rapport du tout et de la partie qui retourne le sens et son expression matérielle l'un vers l'autre, peut renvoyer à une dimension spécifique de l'auto-affectivité : l'oubli comme passion de la mémoire, c'est-à-dire la mémoire en tant qu'elle est déterminée par sa passivité à l'égard de l'oubli. Quand la mémoire perd sa représentation, elle est renvoyée radicalement à elle-même comme conscience de l'oubli. À titre de conscience, elle n'est plus

mémoire comme telle, mais d'abord affection de la conscience par elle-même, conscience de l'oubli, auto-affection de la subjectivité dans le sentiment de l'absence de la représentation. C'est que la conscience est *soumise* à la perte de représentation, et, par là, elle n'est renvoyée qu'à elle-même dans la seule perdurance de cette soumission. Il faut préciser qu'une telle conception de l'oubli se distingue absolument de celle de l'oubli comme refoulement, qui est la façon commune de comprendre l'expressivité de l'oubli : l'oubli comme affectivité manifeste de la conscience de soi ne se confond pas avec l'oubli comme ruse de la conscience ou de l'instinct qui mettrait en scène un arrière-monde.

La musique de la modernité peut faire l'objet d'une *herméneutique* originale à partir d'une théorie du *sentiment de l'oubli*. Car il ne s'agit pas ici de proposer une théorie de l'« essence » de la musique, mais une hypothèse heuristique en vue d'une herméneutique nouvelle de la musique. Cela dit, avant même de récolter les fruits d'une telle hypothèse — ce qui est bien sûr l'épreuve ultime pour en établir la pertinence —, il n'est pas inutile de montrer une première fois le sérieux de la thèse du sentiment de l'oubli, en la confrontant à celles d'auteurs dont les postulats théoriques les empêchaient de la penser, mais qui l'ont tout de même entrevue. C'est l'objet des deuxième et troisième parties où je discuterai des thèses de Hegel, de Bergson et d'Adorno. Je présenterai même la thèse du sentiment de l'oubli comme une solution à l'aporie de la théorie adornienne de la musique.

J'évoquerai en passant certaines théories classiques de la musique qui traitent de la question du sentiment d'une manière qui me semble très éloignée de la mienne. Puis j'aborderai la théorie spéculative de la musique de Hegel, où je trouve un premier exemple de théorie de la musique articulant l'*immanence du sentiment* avec l'*immanence de la musique*. C'est sur la base de la parenté entre l'évanescence du son et la négativité qu'il confère à l'immanence du sentiment subjectif, que Hegel construit sa théorie spéculative de la musique. Cela dit, les développements de cette théorie, soumis à la logique du système hégelien, ne trouvent dans le sentiment qu'une pure négativité abstraite, et ne pensent pas l'affection subjective, rapportée symboliquement à l'évanescence du son, autrement que comme l'allégorie de l'impossibilité de toute extériorité du sentiment.

Je traiterai plus longuement de la théorie adornienne de la musique qui a tenté, contre Hegel, de sauver la vie intérieure — appelée cette fois « durée », « mémoire » ou « souvenir » — en

faisant appel à Bergson. Une phénoménologie du sentiment de l'oubli, où je discute des thèses freudiennes et bergsoniennes de l'inconscient, préparera la critique du bergsonisme d'Adorno. La dialectique du souvenir que ce dernier aperçoit dans la musique pointe vers la question du sentiment de l'oubli, mais elle ne l'atteint pas. Sa théorie de la « musique informelle » fait appel à une théorie de la mémoire qui, justement, s'embourbe dans une hésitation, là où une phénoménologie du sentiment de l'oubli montre la possibilité d'une distinction nette entre l'oubli radical, auquel nous sommes soumis, et qui se révèle dans le sentiment conscient de l'oubli, et l'oubli comme ruse de la vie contre la conscience, comme déplacement d'une représentation dans un inconscient. Malgré la critique adornienne de la métaphysique bergsonienne, la théorie de la musique d'Adorno dépend de thèses fondamentales du bergsonisme, liées à un concept de mémoire qui n'a pas permis d'élucider la spécificité de l'oubli comme affectivité manifeste de la subjectivité. On verra également que le concept d'inconscient, une fois introduit dans la philosophie de l'histoire d'Adorno — qui suit à cet égard son alter ego, Walter Benjamin —, masque définitivement la question du sentiment de l'oubli dans la musique. Cependant, que la musique écrite soit tenue par Adorno pour une allégorie de l'improvisation semblerait être l'occasion de toucher le problème de l'oubli. Mais parce qu'il considère l'improvisation comme irreprésentable autrement que par l'écriture musicale, Adorno n'est pas en mesure de comprendre que dans la *concrétude* de l'improvisation, la spontanéité est irrémédiablement associée à la finitude de la mémoire et, par là, à la question de l'oubli — avant même qu'elle ne puisse incarner, comme il le croit, une utopie d'immédiateté.

Cet exposé aura préparé l'idée que la musique comme expression du sentiment de l'oubli peut être l'horizon d'une nouvelle herméneutique de la musique. Si la musique improvisée et la musique écrite s'interprètent comme deux formes d'expression de notre soumission affective à l'oubli, c'est essentiellement la forme générique de la musique improvisée qui m'intéresse ici, parce que plus que toute autre, elle permet d'*expliciter* l'immanence du sentiment de l'oubli sur le plan formel. On dépassera ainsi Adorno qui avait confondu l'improvisation avec un contenu utopique de la musique.

1.1. Le problème de la sociologie adornienne de l'institution artistique

Par ailleurs, ce mémoire prépare une herméneutique d'œuvres précises, une herméneutique de leurs matériaux bien concrets qui s'égrènent dans la « dialectique » de l'oubli et du souvenir. Je me propose d'analyser alors un corpus d'œuvres de musique improvisée de tradition jazzistique.

J'aimerais cependant dès maintenant m'étendre un peu sur les raisons pour lesquelles j'évite, dans ce mémoire où il est beaucoup question d'Adorno, de faire une critique explicite de sa compréhension du jazz. Il s'agit d'éclairer un paradoxe qui consisterait à me réclamer d'Adorno (ou au moins à dialoguer avec lui), et, en même temps, à ne pas confronter à la sienne ma conviction selon laquelle le jazz est le terreau de la musique improvisée « émancipée », de la musique improvisée en tant qu'« art de la modernité ». En fait, je voudrais indiquer comment la critique de l'interprétation adornienne du jazz doit remonter à la critique de l'idée même d'une scission entre les cultures populaire et savante dans l'institution artistique contemporaine.

Chez Adorno, les allusions récurrentes à l'improvisation dans la conceptualisation de la musique informelle ratent la question centrale de l'expressivité de l'oubli, entre autres parce que la musique improvisée n'a pu faire l'objet d'une interprétation concrète. Et cela ne dépend que de certains présupposés philosophico-historiques. Ce qui masque la question de l'oubli, intimement liée à celle de l'improvisation, c'est que le concept de musique informelle, relativement autonome comme élément de définition de la musicalité, continue d'être travaillé — de manière plus abstraite que jamais — par l'aporie philosophico-historique de la *dialectique de la raison*, qui est le point de fuite de toute la théorie adornienne.

Si, d'après le diagnostic philosophico-historique d'Adorno, le grand art authentique avec toutes ses médiations et la culture de masse avec sa prétention à l'immédiateté « sont les deux moitiés écartelées de la liberté prise comme un tout, laquelle néanmoins ne s'obtient pas en additionnant les deux¹ », la musique informelle n'est, en dernière instance, qu'une incarnation de cette aporie. La musique informelle est une musique écrite émergeant de la tradition de la musique savante bourgeoise, et qui se réalise comme l'allégorie de son improvisation. L'écriture musicale est la médiation obligée de la spontanéité qui s'interdit la spontanéité dans l'acte de composition. Selon Adorno, la spontanéité serait illusoire dans notre condition d'aliénation radicale. Seule serait possible la « représentation » de cette immédiateté, mais encore, seulement en tant qu'elle assume que son caractère d'apparence dise quelque chose sur l'impossibilité que la pleine chose représentée soit possible en elle-même. L'apparence de la spontanéité est en quelque sorte tout ce qui reste de la spontanéité elle-même, ce que l'on ne doit jamais oublier, sinon l'apparence devient simple consolation.

La spontanéité aurait pu être déterminée moins emphatiquement comme une condition spécifique, voire comme une contrainte spécifique de l'expression de cohérence dans la musique improvisée. Elle est plutôt devenue, en tant qu'« immédiat » dont l'apparence est représentée dans la musique écrite, un *contenu de vérité* recueilli par la philosophie. Non seulement la musique improvisée disparaît comme problème théorique, mais l'écriture musicale à laquelle est prescrite l'*apparence* de l'improvisation n'est plus, somme toute, que le regret de l'improvisation.

Il ne fait aucun doute que le « mauvais immédiat » de la spontanéité est associé aux prétentions « affirmatives » de spontanéité qu'Adorno voit dans la culture de masse, et plus particulièrement dans le jazz². Et sa critique du jazz s'inscrit d'abord dans le cadre de sa critique générale de la culture où il fait jouer un rôle très précis à la culture de masse. Je l'ai dit, l'industrie culturelle et le grand art bourgeois authentique sont vus par Adorno comme les deux moitiés séparées et *irréconciliables* de la liberté intégrale. Mais on doit se demander si la critique de l'industrie culturelle peut légitimement s'ériger sur un tel principe qui empêche *a priori* d'imaginer une dialectique éventuelle du grand art et de la culture de masse. Surtout quand on considère comment Adorno noyaute la portée de la thèse de l'irréconciliabilité principielle du grand art et de la culture de masse (où les restes de la culture populaire seraient définitivement aliénés) en leur trouvant une complémentarité à un niveau idéologique. Il écrit : « L'art sérieux s'est refusé à ceux pour lesquels les difficultés et la pression de l'existence ont fait du sérieux une farce [...] L'art facile a accompagné l'art autonome comme une ombre. Il est la mauvaise conscience sociale de l'art sérieux. Ce que celui-ci — en vertu de ses prémisses sociales — dut perdre en vérité, confère à l'autre l'apparence de la légitimité³. »

Il est particulièrement problématique que cette légitimation réciproque ne permette aucunement de comprendre qu'une partie du grand art ait, malgré tout, le privilège de révéler le principe, la vérité de ce compromis idéologique entre la culture bourgeoise et la culture de masse. Et, dès lors, une autre question se pose : où donc les artistes peuvent-ils trouver la force de produire des œuvres qui soient « authentiques » selon les critères adorniens ? À cela, Adorno ne répond évidemment pas. Pourtant, il s'estime capable de séparer le bon grain de l'ivraie, au point que le décret philosophique sur l'irréconciliabilité de la liberté de l'art bourgeois et de la culture de masse demande une distinction « épistémologique » entre deux formes de critique de la culture. Comme le remarque J. M. Bernstein, Adorno produit une « sociologie philosophiquement déterminée de l'industrie culturelle » et une « philosophie sociologiquement déterminée du grand art⁴ ».

Voyons ce que ces deux formes de critique prétendent comprendre. D'abord, l'« apparence » de légitimité conférée par la culture bourgeoise à la culture de masse doit être dévoilée comme apparence qui cache un monstre. L'industrie culturelle comme émanation de la société libérale est l'objet d'une analogie avec la culture affirmative du fascisme et, conséquemment, donne lieu à une interprétation essentiellement symptomatique. Adorno soupçonne la moindre trace d'« identité » d'être l'acquiescement d'un surmoi autoritaire à l'« homogénéisation ». En ce qui concerne la culture savante, bien que le grand art bourgeois soit soumis, comme institution, aux mêmes impératifs de rationalisation que la culture de masse, il recèlerait par contre, comme on l'a dit, une réserve d'expressions « authentiques » dont la philosophie de l'art peut dégager le « contenu de vérité ». Il s'agit des quelques œuvres d'art qui tenteraient d'articuler en elles-mêmes l'aporie qui traverse toute la culture. Dans les musiques — incidemment « informelles » — de Mahler et de Berg, Adorno célèbre, par exemple, la citation de musiques populaires comme « attendrissement » à l'égard du populaire. La citation attendrie (qui peut être un simulacre de citation) devient ici l'expression d'une empathie pour la naïveté d'une culture qui représente ce qui n'est pas représentable.

Inutile de dire que la scission théorique entre grand art et industrie culturelle, commémorée expressivement dans l'art dialectique promu par Adorno, ne me semble pas du tout fertile. Je suis d'accord avec Habermas qui exhorte à une extension et à une réécriture de la critique adornienne de la culture de masse dans la perspective postbenjaminienne d'un « sauvetage »⁵. Plusieurs ont déjà insisté sur le fait que la théorie adornienne de la culture de masse ne permet pas de distinguer les sous-cultures harnachées ou rejetées par l'industrie culturelle, qui éventuellement, à partir de la périphérie, ont pu court-circuiter l'« intégration verticale » de l'industrie en plus de se présenter comme des expressions artistiques dignes d'attention⁶.

Parmi ces théoriciens cependant, plusieurs se sont contentés de voir en Adorno un défenseur idéologique du grand art. D'autres opposent avec raison que cette opinion est inopportun parce qu'Adorno n'entendait pas faire une véritable sociologie des institutions ou des luttes pour la reconnaissance au sein de la sphère de l'art, mais qu'il voulait plutôt dégager les allégories de la liberté scindée de la culture en thématisant les productions les plus « extrêmes » du grand art et de la culture de masse. Mais cela ne présuppose-t-il pas justement une sociologie encore plus exigeante ? En l'occurrence, Adorno ne présuppose-t-il pas une consistance idéal-typique des deux

sphères culturelles dont les expressions « extrêmes » cristalliseraient le sens émancipatoire ? Si tel est le cas, on est en droit de s'attendre à une explicitation de la consistance spécifique de ces deux sphères culturelles pour qu'Adorno puisse éventuellement prétendre trouver dans leurs manifestations limites un contenu condensé de leurs spécificités. En fait, la possibilité d'*identifier* les extrêmes de ces sphères culturelles implique que l'on montre, contre l'avis d'Adorno, comment concrètement ils s'éloignent d'une production dite par Adorno « moyenne », « entre Schönberg et le cinéma américain », production qu'il considérait complètement indifférenciée⁷. Si la production artistique « moyenne » est le lieu où se confondent les deux sphères culturelles, et que l'on prend le parti de ne pas élucider le mélange des deux sphères, on abdique devant la tâche d'explicitation de leur spécificité et, du coup, on montre le caractère arbitraire du choix de leurs soi-disant expressions limites. Il va sans dire que, dans ce cas, la thèse des deux polarités culturelles ne peut aucunement légitimer deux orientations épistémologiques dans la critique de la culture⁸. On ne sera pas surpris du fait que la « sociologie de la culture de masse philosophiquement déterminée » est complètement investie par la construction allégorico-philosophique de la société, et que la « détermination sociologique de la philosophie de l'art authentique » reste, à la limite, ornementale.

Je laisse de côté la critique maintes fois reprise de la sociologie adornienne de la culture de masse, et je m'attarde un instant sur le caractère problématique de la sociologie du grand art. On constatera d'abord que la culture musicale savante, comme tradition susceptible de voir naître des œuvres « authentiques », perd depuis longtemps — sous les yeux même d'Adorno — et à haute vitesse, sa base idéologique autant que les avantages du mécénat bourgeois auxquels elle avait accès. Dans le même mouvement, elle devient une pure culture experte qui, parce qu'elle ne profite plus de la légitimité instable mais ouverte de la bourgeoisie, verse dans une autoréférentialité stérile du point de vue de l'art « dialectique » tel que le prône Adorno.

Adorno lui-même remarque comment la musique savante d'après-guerre s'engouffre dans le scientisme⁹. Il faut peut-être ajouter ici qu'il ne s'agissait pas que de l'expression d'un fétichisme induit par l'envahissement de la raison instrumentale. Considérant l'ampleur du capital matériel nécessaire à la reproduction de l'institution de la musique savante, on admettra que le discours progressiste des compositeurs, mûti par le scientisme, tentait de vibrer en sympathie avec celui des technocrates de la social-démocratie¹⁰. En dépit de la recherche d'une alliance durable avec les « experts » de l'appareil, la culture savante souffre une deuxième fois de la désertion de la

bourgeoisie, quand celle-ci, comme « classe idéologique », se dissout définitivement dans la « société de consommation ». Cela non plus n'échappe pas à Adorno — sa critique de l'industrie de l'interprétation des « classiques » en témoigne¹¹ —, mais il n'en voit pas toutes les conséquences. C'est que la musique savante, en perdant sa légitimation par la « classe idéologique » au moment où celle-ci disparaissait dans la société de consommation, a également perdu tout rapport significatif à une quelconque « totalité sociale » et, du coup, tout « contenu de vérité » au sens adornien. En réalité, la musique savante est devenue une sous-culture qui entretient un rapport de client toujours plus fragile avec l'État pourvoyeur. Au stade où nous en sommes, avec les fortes pressions néolibérales en faveur du désengagement de l'État, la culture musicale experte issue de la tradition savante et bourgeoise risque maintenant l'exclusion, *comme toutes les autres* sous-cultures artistiques qui ne veulent pas plier l'échine devant le marché.

L'œuvre d'art « authentique », toute « disloquée » qu'elle soit, ne symbolise plus du tout l'aporie d'une quelconque classe idéologique, coupable de son désir de rédemption pour la société, un désir dont la réalisation lui aurait regrettablement échappé dans le fantasme barbare de la culture de masse. L'œuvre de grand art est, dans la différence qu'elle veut désormais représenter *au sein du marché*, la répétition même de ce qu'Adorno voyait dans le jazz des années vingt et trente.

Quant à l'œuvre d'art postmoderniste, elle n'est que l'explicitation plus exacerbée de cette réalité. Le postmodernisme artistique, comme nouvelle culture au delà de la scission entre culture élitaire et culture populaire, ne propose à mon avis que les allégories d'une nouvelle culture affirmative. Il ne réalise que des « coups » dans le champ de force de la massmédiatisation de la culture qui tend à l'indifférenciation de tout. En cela, les différences esthétiques postmodernes ne s'enracinent plus dans l'immanence de l'œuvre d'art.

Je propose une autre forme de transaction entre les deux sphères culturelles, au delà du « style » postmoderne, au delà de l'« irruption » de la culture populaire dans l'œuvre d'art qui prétendait encore récemment à l'autonomie, que cette œuvre soit ironiquement condescendante ou utopiquement conciliante, au delà donc de l'esthétisation des antagonismes ou des réconciliations. On doit mettre au jour et nourrir le rapport de la culture dite élitaire et de la culture dite populaire dans l'immanence de leur expression artistique, en dépit de la massmédiatisation. La culture artistique de tradition savante compromet sa liberté dans sa transformation en culture experte

autoréférentielle et se retrouve finalement aux côtés d'autres sous-cultures artistiques qui, pour leur part, risquent plutôt de perdre leur réserve de sens dans l'anomie complète. Les dernières réserves concrètes de sens de l'un de ces types de culture — savante et populaire — ne se trouvent nulle part ailleurs que dans l'autre : le sens de cultures artistiques d'origine populaire, dont le contenu original s'autonomise parfois en dehors de toute fonction de reproduction sociale-culturelle, peut se retrouver, par un effort de reconstruction, dans les interstices et les taches aveugles de la postérité du grand art autonome. Tenter de faire recouvrer une liberté expressive à la culture populaire en la nommant dans une théorie spéculative de la forme esthétique est peut-être la voie du salut pour le grand art lui-même. J'espère contribuer à ce projet en esquissant une nouvelle manière d'interpréter la forme de la musique improvisée précisément dans le sens d'un approfondissement de la transaction entre musique savante et musique populaire.

CHAPITRE 2

LE PROBLÈME DE L'HÉRITAGE ADORNIEN APRÈS HABERMAS

J'aimerais exposer les linéaments d'une nouvelle théorie de l'art en faisant émerger les problèmes qui vont l'occuper de la théorie socio-communicationnelle habermassienne, théorie dans laquelle l'héritage adornien pèse au moins aussi lourd que dans mon propre projet. L'esthétique d'Adorno a comme fond séminal les théories de la « dialectique de la raison¹² » et de la « dialectique négative¹³ ». La première constitue une anthropologie spéculative et critique, la deuxième est en quelque sorte un aboutissement philosophico-conceptuel de ce qu'implique la première. C'est dire que si j'entends faire intervenir la théorie esthétique d'Adorno — et d'autant plus si j'entends la reformuler, voire la critiquer —, il faut nécessairement toucher le problème du lien entre « dialectique de la raison », « dialectique négative » et « théorie esthétique¹⁴ ». Mais j'aimerais d'abord dire comment ce même problème est envisagé dans le débat actuel autour de la Théorie critique reformulée par Habermas.

Rappelons que Habermas propose un changement de paradigme. Sa théorie de l'« agir communicationnel » entend se substituer à l'anthropologie adornienne¹⁵, parce que les présupposés de la dialectique de la raison la rendraient totalement impuissante.

D'après Habermas, la raison chez Adorno aboutit à une impasse parce qu'elle est vue comme la source indépassable de la réification sociale, étant enracinée dans le principe d'autoconservation de l'espèce lui-même. Selon Habermas, la dialectique négative qui émerge de cette anthropologie ne peut fonder la Théorie critique. Si celle-ci doit encore pouvoir critiquer réellement la société, elle a besoin d'une utopie qui, en dépit de son idéalité, explicite toujours son ancrage dans le lien social concret. Or l'idée adornienne d'une réconciliation avec une sorte de « nature » pré-rationalnelle de l'espèce, en vertu du réalisme même d'Adorno, ne peut jamais être plus qu'une « promesse de bonheur » renvoyant au delà du lien social concret. Cette réconciliation ne peut faire l'objet que d'une représentation et, dès lors, la seule concréitude possible de cette « promesse de bonheur » se trouvera dans la mise en œuvre de son *apparence*. C'est à l'« art authentique » que revient le privilège de produire cette apparence. L'art authentique aspire à produire cette apparence, mais il n'est authentique que dans la mesure où, dans sa processualité, se révèle la conscience du caractère indépassablement « réifiant » du travail artistique lui-même¹⁶.

Quoi qu'il en soit, la déficience de l'anthropologie adornienne tient pour Habermas à la conception de la raison qui la sous-tend. Selon lui, tous les problèmes posés par la théorie d'Adorno renvoient à « l'épuisement du paradigme de la philosophie de la conscience ¹⁷ ». Habermas propose donc son fameux tournant linguistico-pragmatique. La Théorie critique va désormais se fonder sur une théorie de la raison dite communicationnelle, qui montrera comment nos actes de langage sont en fait chaque fois des actes communicationnels. Postulant une irréductible portée intersubjective en ce qu'ils visent toujours un accord sans contrainte entre les sujets, ils sont l'expression même de notre socialité. C'est à l'aune de cette utopie inscrite dans le langage même que la Théorie critique devient critique des contraintes exercées sur notre activité communicationnelle.

Cette reformulation communicationnelle de la Théorie critique, sapant les fondements anthropologiques de la théorie adornienne, permet par ailleurs à la sphère de l'art de s'affranchir du rôle très contraignant qui lui était impari dans la philosophie adornienne. Mais, du coup, la théorie communicationnelle doit entièrement repenser la sphère de l'art. Tout le débat sur l'art et l'esthétique autour de Habermas renvoie au caractère insatisfaisant de sa tentative de comprendre l'art et l'expérience esthétique sous la catégorie d'actes de langage « élévant des prétentions à la validité expressive » dans sa « pragmatique universelle¹⁸ ».

Sans entrer dans une discussion détaillée de la théorie pragmatique-communicationnelle de Habermas, ni dans les diverses critiques et propositions de rechange offertes en réponse, j'aimerais présenter les lignes de force qui déterminent ces dernières puis en montrer les limites¹⁹.

Sans surprise, toute la critique de la théorie habermassienne demande si l'on doit retourner à certains aspects de la théorie esthétique d'Adorno et, le cas échéant, comment. Le problème est évidemment énorme dans la mesure où la théorie esthétique d'Adorno, comme on l'a vu, est étroitement liée à l'ensemble de sa philosophie.

Albrecht Wellmer propose une relecture communicationnelle de la théorie esthétique d'Adorno, qui ambitionne d'en retraduire le contenu utopique dans une théorie de l'interférence des prétentions à la validité des actes de langage ²⁰. La proposition sera accueillie plutôt favorablement par Habermas lui-même, mais s'oppose directement à sa tentative de confiner l'expérience esthétique à la seule sphère des prétentions à l'« expression authentique ». En

comprenant (à partir de Wittgenstein²¹) cette interférence comme déjà engagée dans le langage ordinaire, Wellmer voit en l'expérience esthétique un pouvoir thérapeutique de la raison, émanant du monde de la vie quotidienne et tourné vers elle. La théorie esthétique d'Adorno, qui était essentiellement une théorie philosophique de l'œuvre d'art, devient ici la racine d'une nouvelle théorie de la réception esthétique.

Christoph Menke va s'opposer à cette idée de relire la théorie esthétique d'Adorno d'une manière qui prétende dépasser sa négativité séminale vers la transfiguration thérapeutique de la communication quotidienne²². Si c'est le quotidien qui comprend l'art et que l'on concède au quotidien le contenu cognitif de l'art (qui est du domaine exclusif de la philosophie, chez Adorno), on sacrifie du coup la « souveraineté de l'art », le fait que celui-ci serait, par essence, critique de la raison. Selon Menke, pour éclairer critiquement le quotidien, l'art doit aussi en être indépendant. C'est à travers une lecture sémiotique derridienne de la théorie esthétique d'Adorno que Menke prétend retraduire l'autonomie de principe de la négativité esthétique, indépendamment des présupposés anthropologiques de la « dialectique de la raison ». Alors que la vie quotidienne, cherchant à dénouer l'enchevêtrement des problèmes du quotidien, ne peut échapper à une visée de sens, l'art, par essence, se maintient dans le champ de tension de la subversion sémiotique, dans l'hésitation perpétuelle entre la « lettre et le sens²³ ».

Pour leur part, Martin Seel et Rainer Rochlitz prennent franchement leur distance à l'égard d'Adorno dans leur tentative d'élaborer une théorie esthétique posthabermassienne. Seel entend donner suite au projet de Wellmer de traduire l'expérience esthétique dans une théorie de l'entrelacement des rationalités en elle²⁴. C'est à partir d'une théorie de l'expérience, s'inspirant entre autres de Dewey, que Seel veut montrer les modalités selon lesquelles s'enchevêtrent dans le jugement esthétique des assertions descriptives et évaluatives. Bien que cela constitue un apport intéressant à une théorie de l'argumentation esthétique, on ne trouve cependant pas de théorie de l'œuvre d'art à proprement parler chez Seel, qui ne prétend donner qu'une théorie de la réception esthétique.

Rainer Rochlitz note les objections de tous ces auteurs à l'égard de Habermas, mais voit aussi le glissement de la théorie esthétique vers la théorie de la réception. Pour sa part, c'est l'œuvre d'art qu'il entend problématiser. Il s'intéresse au lien entre l'évaluation de l'œuvre d'art et l'œuvre d'art elle-même. Il veut par ailleurs articuler une théorie de l'argumentation

intersubjective-évaluative appliquée à l'œuvre d'art à une théorie symbolique — d'inspiration goodmanienne — de l'œuvre d'art²⁵.

J'ai déjà proposé moi-même une critique de la théorie esthétique de Habermas et des diverses théories dérivées succinctement présentées ici²⁶. J'ai d'abord mis en question la volonté même de retraduire une quelconque unité thématique de la théorie philosophico-esthétique d'Adorno dans une théorie de la communication — précisément ce que nous ont proposé Wellmer et Habermas. Il me semble impossible de tenter d'autonomiser l'*unité* de la théorie esthétique d'Adorno par rapport à la dialectique négative et à la dialectique de la raison. Le projet me semble relever du « jeu de patience » théorique, d'une espèce de fascination pour la quadrature du cercle. Mais cette solution n'est pas loin d'être complètement impertinente si elle vise à combler l'insuffisance de la pragmatique universelle habermassienne vis-à-vis de la question de l'art.

L'idée de remonter en amont vers la théorie esthétique d'Adorno n'a-t-elle pas pour premier effet de faire s'effondrer la différenciation pragmatique des rationalités comme mesure d'exception pour sauver une spécificité « holistique » de l'expérience esthétique ? Cela ne traduit-il pas d'abord un désaveu de la pragmatique du langage elle-même à l'égard de l'expérience esthétique ?

Il ne fait aucun doute que si, dans l'expérience esthétique, advient un sens qui renvoie à un au-delà de la différenciation des rationalités, inhérente à l'interprétation pragmatique qu'en propose Habermas, l'expérience esthétique est réinvestie d'une fonction de réconciliation pour les rationalités différenciées, du moins de celle de laisser entrevoir, sur un mode inaccompli, la possibilité de cette réconciliation²⁷.

On reproduit ainsi le problème postkantien de la réconciliation des dimensions de la raison qui manquaient réciproquement l'une à l'autre²⁸ ; mais surtout, cette idée de réconciliation des sphères de l'expérience semble particulièrement fragile dans une théorie qui a tout mis en œuvre pour définir, par les ressources de la pragmatique communicationnelle, leur autosuffisance. En effet, si la pragmatique communicationnelle a pour fonction de montrer la structure de la socialité immanente à tous nos actes de langage, le virage pragmatique implique également l'intention de restituer le problème théorique du sens au contexte qui le voit naître, dans une société toujours plus « complexe » selon Habermas. Ainsi la théorie de la différenciation des rationalités traduite en

termes pragmatiques devrait, sans équivoque, rapporter la question de l'unité de la connaissance et de l'action des différentes sphères d'activité communicationnelle aux actes communicationnels *réalisés* dans leurs contextes particuliers.

Que l'expérience esthétique devienne un tout nouveau problème chez Habermas, à partir du moment où il entreprend de redéfinir le fondement anthropologique de la Théorie critique en termes de pragmatique communicationnelle, n'échappe pas à des auteurs comme Menke et Rochlitz.

Le premier a choisi de relire Adorno d'un point de vue sémiotique pour conserver la thèse adornienne fondamentale de l'art comme « critique de la raison ». Mais dans le respect de la différenciation des rationalités, Menke entend à la fois sauver la spécificité et l'autonomie de la sphère de l'art, et définir les simples *effets a posteriori* de celle-ci sur les autres formes de rationalité²⁹, effets qui entraînent, selon lui, la possibilité d'une autocompréhension nouvelle de ces dernières³⁰. Cependant, un des problèmes que rencontre cette théorie est sans doute celui de savoir de quelle « raison » on parle si on rejette l'anthropologie adornienne et que l'on tient pour acquise la différenciation des rationalités dans sa définition habermassienne. Il faut se demander si la sémiotique derridienne peut être simplement substituée à l'anthropologie adornienne, puis ensuite limitée dans sa potentialité subversive par la théorie habermassienne de la différenciation des rationalités qui comporte de tout autres hypothèses anthropologiques³¹ — c'est-à-dire pragmatiques-communicationnelles. Car pour penser, à la manière de Menke, une « souveraineté de l'art » limitée au sein de la différenciation des rationalités, il faut comprendre la différenciation des rationalités dans sa normativité, ce qui veut dire qu'il faut la considérer comme *fondée* dans cette anthropologie. Ne faudra-t-il pas dès lors trouver le moyen d'articuler, d'une manière ou d'une autre, la subversion sémio-esthétique à la thèse fondamentale de l'anthropologie de Habermas : la socialité communicationnelle, qui n'est pas seulement un nouveau nom pour la Raison ?

Quant à Rochlitz, il aborde franchement le problème que pose le statut de l'œuvre d'art dans les théories de Habermas, de Wellmer et de Seel. En quelque sorte, la pragmatique a relégué dans l'ombre toute la question de savoir ce qu'est une œuvre d'art. Rochlitz considère qu'il est peu fructueux de revenir comme Menke à la théorie négativiste adornienne de l'œuvre d'art, même dans sa retraduction sémio-subversive, dans la mesure où les avant-gardes auraient été dépassées dans

l'institution artistique actuelle³². Ce qu'il veut surmonter pour sa part, c'est la réduction du statut symbolique de l'œuvre d'art dans la pragmatique communicationnelle, mais en même temps et peut-être surtout, il veut éviter une solution tirée de l'herméneutique de la réception, qui tendrait à liquider la spécificité de la « rationalité esthétique ». Après les « excès » des avant-gardes, l'enjeu fondamental d'une redéfinition symbolique de l'œuvre d'art est de montrer que le rapport à l'œuvre n'est pas principalement un rapport pragmatique : non seulement l'œuvre ne se réduit-elle pas à une déclaration d'intention, elle ne peut davantage faire l'objet d'une appropriation strictement privée. Le rapport à l'œuvre d'art est un rapport à un objet symbolique ayant un fonctionnement propre, et dès lors à un symbole ayant des limites structurelles : il y a des artefacts que l'on peut nommer œuvres d'art, d'autres non. Ce rapport est déjà celui d'un jugement *évaluatif* qui se prolonge au sein de « paramètres critiques³³ » sur les plans qualitatifs spécifiques d'œuvres d'art données. Le jugement n'a évidemment de légitimité que dans la mesure où il peut être débattu intersubjectivement.

Tout le problème est de savoir si la définition du statut symbolique de l'œuvre d'art peut se constituer à partir d'une philosophie *analytique* du symbole comme celle offerte par Nelson Goodman. Rochlitz reproche à la philosophie analytique d'être incomplète parce qu'elle n'articule pas le symbole artistique à l'évaluation³⁴. On pourrait lui reprocher en retour de ne pas réussir à articuler le symbole artistique avec l'arrière-fond de sa théorie de l'évaluation. Car si l'évaluation esthétique peut s'éclairer par une théorie de l'argumentation intersubjective, cette dernière n'a cependant de *sens* que dans la mesure où on peut la rapporter à la socialité communicationnelle. Or il faut se demander quel est le sens du symbole artistique pour la socialité communicationnelle, et la théorie analytique n'est peut-être pas d'un grand secours sur cette question. Le symbole artistique ne peut pas faire l'objet d'une description purement analytique, sous prétexte de laisser ouverte la discussion sur son sens, si cette discussion est elle-même indéterminée d'un point de vue normatif en dehors des traits irréductibles retenus par la description. La question devient alors : où est le sens dans l'œuvre d'art et dans la discussion sur elle ? Une philosophie du symbole artistique ne saura jamais rendre compte de l'*intérêt* qui fonde l'argumentation infinie à propos des œuvres d'art si, en tant que philosophie analytique, elle ne s'intéresse qu'à la dimension stabilisée, sédimentée du symbole artistique. Notamment, c'est, chez Rochlitz, le retour des thèmes de l'esthétique kantienne (et même adornienne) renvoyant à l'indétermination conceptuelle des œuvres d'art, qui se trouve, à mon avis, posé sans réel fondement. En effet, que peut dire une théorie analytique du symbole artistique sur cette indétermination, quand l'art est approché par sa

dimension symboliquement stabilisée ? L'indétermination conceptuelle du jugement de beauté, chez Kant, est inscrite dans une théorie tentant d'articuler la subjectivité et l'universalité. Elle peut peut-être faire l'objet d'une retraduction dans une théorie de la socialité communicationnelle. Mais justement, il faudrait alors admettre qu'ici, au delà d'une théorie de l'évaluation de l'œuvre d'art, on a besoin d'une théorie qui sache expliciter ce qu'est la compréhension et l'expression esthétique où l'idée d'indétermination conceptuelle de l'œuvre d'art trouverait un sens³⁵.

On aura compris que ce qui me frappe particulièrement dans toutes ces alternatives à la théorie habermassienne est précisément ce qu'elles laissent en plan entre ce qu'elles conservent et ce qu'elles critiquent de la théorie de Habermas. Le problème me semble venir du fait que ce qu'elles conservent ne fait pas l'objet d'une réaffirmation sachant en réassurer la valeur de fondement.

Chez Menke et chez Rochlitz, par exemple, même l'idée de greffer un paradigme complémentaire à la théorie de Habermas n'a aucune portée critique séminale sur celle-ci³⁶. Tout au plus, ce geste, pourtant majeur, se présente-t-il comme un correctif : une théorie de la sémiotique subversive pour tenter de refondre le concept d'art comme critique de la raison « postmétaphysique » (dirait Habermas), chez Menke ; une théorie analytique du symbole artistique en vue de son articulation à une théorie du jugement évaluatif, fondé dans l'intersubjectivité ratio-communicationnelle, chez Rochlitz. Ces propositions n'ont, en effet, pas de portée critique ou réaffirmative à l'égard du très fondamental « changement de paradigme » de Habermas lui-même : le passage de la philosophie de la conscience à une théorie pragmatique du langage pour la formulation d'une théorie communicationnelle de la socialité³⁷.

Menke est particulièrement intéressant à cet égard. Si on peut constater avec lui la parenté de la structure interne de la sémiotique subversive derridienne et de la théorie esthétique adornienne, il ne fait aucun doute qu'on peut également constater qu'elles diffèrent pour des raisons tout aussi structurellement signifiantes. C'est tout de même dans les catégories de la philosophie de Hegel — une « philosophie de la conscience » (ou du sujet) s'il en est —, catégories reconstruites, mais, en dernière instance, indépassables pour Adorno, que la théorie de celui-ci s'articule. Cela n'échappe certes pas à Menke. Pourtant, la substitution de la sémiotique subversive derridienne à l'anthropologie adornienne se fait sans grande discussion. La simple convergence entre, d'une part, la prétention spécifique de la philosophie derridienne à sortir de la « philosophie

de la conscience » et, d'autre part, la critique de l'anthropologie adornienne par Habermas, nous libère de cette problématique : en un mot, tout serait acquis du côté de la critique de la « philosophie de la conscience ». Pourtant, elle refait surface de manière tout à fait essentielle dans la théorie de Menke. En effet, ce dernier nous a non seulement montré que la « souveraineté de l'art » jette un nouvel éclairage sur les différentes formes de rationalités, mais aussi qu'elle nous mène à une forme de dessillement de l'expérience en général. Mais, alors que chez Wellmer le dessillement de l'expérience est une virtualité de la sphère de la communication quotidienne comme telle, en tant qu'elle accueille l'exclu, le refoulé, le non-dit — ce qui est cohérent avec le projet habermassien —, chez Menke c'est en fait à un *sujet* qu'est promis le dessillement. Car, pour Menke, ce qui est dévoilé, reconnu, dans l'expérience esthétique est la zone obscure de notre horizon, non pas parce que nous serions le lieu où le langage quotidien est resté non problématisé, mais bien parce que l'expérience esthétique est le choc du *sujet* lui-même contre l'altérité du signe esthétique, choc qui révèle le sujet à *lui-même* : ce qui est reconnu, selon Menke, dans l'expérience esthétique, « est une répétition (non représentationnelle) de l'horizon propre du sujet, horizon qui existe toujours déjà en dehors de sa représentation esthétique, tout en n'étant pas encore connu³⁸ ». Menke ne montre-t-il pas ici que sa théorie véhicule une conception du sujet qui n'est en aucune façon « dépassée » par la sémiotique derridienne et le paradigme pragmatico-communicationnel ?

Ce succinct détour chez les théoriciens posthabermassiens de la question esthétique ne rend absolument pas justice au questionnement subtil qu'ils ont su faire émerger. On aura cependant compris que là n'était pas la fonction de cet *excursus*. Il s'agissait plutôt de souligner que :

- La théorie esthétique adornienne, dans son unité, est irréductiblement liée à ses présupposés anthropologiques et philosophiques et n'est, en tant que telle, daucun secours pour rebâtir la théorie de l'expérience esthétique dans le cadre du nouveau paradigme de la Théorie critique ;
- Les nouveaux fondements de la Théorie critique eux-mêmes sont à divers degrés remis en question par les *effets* des théories alternatives proposées, mais aucune n'explicite cette remise en question ;
- Le fait que ces alternatives produisent seulement des *effets* critiques sur la théorie pragmatique de la communication signifie aussi qu'elles ne tirent pas au clair leur fondement dans la pragmatique communicationnelle ;
- Finalement, si l'on mesure bien la portée de l'ensemble de ces critiques qui vont du problème du vide créé par le sacrifice de la théorie d'Adorno à celui de la possibilité d'une

définition pragmatique-communicationnelle de l'expérience esthétique, on doit remonter jusqu'au débat même sur le changement de paradigme dans la Théorie critique, sur le passage de la « philosophie de la conscience » — immanente à la théorie d'Adorno —, à la pragmatique du langage pour la définition du fondement de la socialité. Les théories présentées ici ne me semblent pas avoir été en amont jusqu'à ce point.

Ce n'est pas mon intention de comprendre la question de l'esthétique et de l'art à travers les figures imposées par le débat déjà immense sur le « changement de paradigme » de la Théorie critique. Cela dit, il est indéniable, après les constats qui viennent d'être faits, qu'une théorie de l'expérience artistique ne peut que nous replonger dans ce débat. Ce sera cependant par un autre biais, qui, je l'espère, saura tout de même introduire une alternative.

CHAPITRE 3

VERS LA RÉHABILITATION DU SOI DANS LA THÉORIE DE LA COMMUNICATION

Jusqu'à présent, la théorie de Habermas ne réussit pas à rendre compte du sens de l'expérience esthétique. La pragmatique de la communication ne permet pas de comprendre de manière satisfaisante l'expérience de communication qu'incarnent les œuvres d'art, le rapport que nous avons avec elles et les rapports que nous avons entre nous à propos d'elles. Si l'on accorde encore un peu de sens au fil d'Ariane de la philosophie qui, de Kant à Adorno, a posé l'art de la modernité comme champ de tension symboliquement significatif entre l'universel et le particulier, et l'a interprété comme une expression indirecte ou médiatisée, faisant état de la problématique de la représentation, on reconnaît du coup que là se trouve la substance que doit retraduire une théorie communicationnelle — postidéaliste — de l'expérience artistique. Cette théorie doit pouvoir expliciter la dimension communicationnelle où est autonomisé le rapport *problématique* de la représentation et de la compréhension, et dès lors cette théorie de la communication ne peut plus être *essentiellement* pragmatique. La théorie communicationnelle doit être une théorie de la socialité qui reconnaîsse, au delà de la normativité des présupposés de certains de nos actes de langage pragmatiquement orientés, non seulement les « pathologies » qui affectent ces actes communicationnels, mais également les actes de langage où la communicationnalité est elle-même problématique sans pour autant se confondre avec une « pathologie communicationnelle », c'est-à-dire avec un dérèglement du rapport entre une forme d'acte de langage et le contexte qu'il presuppose³⁹.

On pourrait opposer qu'Habermas a aussi parlé de l'expérience esthétique qui présuppose une fonction non pragmatique du langage, en tant qu'elle impliquerait une suspension de la « force illocutoire » et, par celle-ci, un accès alternatif au monde vécu⁴⁰. Le problème est que la suspension de la force illocutoire ne peut être en fait que le fruit d'une entente implicite sur la validité de ce qui est dit par rapport à un contexte. La suspension de la force illocutoire dépend de l'institution d'un contexte ; celui-ci prévoit la validité d'actes de langage qui pourtant ne réfèrent pas directement au contexte immédiat des interlocuteurs ou n'ont pas d'applicabilité immédiate. C'est de la fiction dont il est question ici, interprétée d'un point de vue pragmatique comme passage de la suspension de la force illocutoire à la déclousion du monde vécu dans l'expérience esthétique, passage correspondant à une dimension importante de l'institution littéraire. Cela dit, avec cette

théorie, on ne peut pas rendre compte des formes littéraires qui mettent en jeu le retournement même du sens sur le signe, c'est-à-dire la problématisation de la compréhension, ainsi que toutes les formes artistiques qui ne sont pas articulées dans des langages ayant le pouvoir de représenter un monde vécu narrable resté virtuel. Au demeurant, la suspension de la force illocutoire est aussi très importante dans d'autres contextes institués où elle a également, jusqu'à un certain degré, la fonction de suspendre notre jugement sur des assertions postulant un monde possible. L'exemple le plus probant en est certainement le statut de l'hypothèse dans toutes les formes de discours théoriques présupposant la visée d'un accord à propos de l'objectivité d'un savoir.

On se demandera alors quelle peut être la théorie de la communication que je cherche à mettre en place. Il s'agit au fond de pouvoir rendre compte d'une expérience esthétique qui n'est plus seulement « libérée » des fonctions pragmatiques, mais suspendue en quelque sorte aussi dans le brouillage de la compréhension, c'est-à-dire une expérience qui s'articule à des expressions qui contiennent de manière irréductible la possibilité du *ratage même* de la communication visant un accord, sans pourtant qu'on doive la considérer comme une « pathologie communicationnelle » se manifestant dans l'agir d'un acteur communicationnel.

La solution au problème est de définir, à partir d'un autre paradigme, ce qui est communiqué et ceux qui communiquent : l'acteur communicationnel redeviendra un *sujet* qui communique, et c'est en tant qu'il est un *soi* que nous y retrouverons le noyau de la problématique de la communication. À mon avis, il n'y a pas de postérité possible à la question de l'expérience esthétique telle qu'elle se pose dans la modernité philosophique en dehors de son articulation à une philosophie du sujet, en fait à une philosophie postidéaliste du sujet qui saurait rendre compte de l'irréductibilité du soi.

C'est dans cette perspective que j'ai tenté de montrer que la dialectique négative adornienne était peut-être problématique comme fondement d'une théorie de la société, comme le pense Habermas, mais que certains de ses concepts comportaient les éléments d'une théorie de l'immédiateté du soi dans sa corporéité — qui ne sont pas sans rappeler Schopenhauer⁴¹ — comme nouvelle racine d'une médiation mimétique, non réifiante, du sujet et de l'objet. Or ces concepts sont *absolument centraux dans la théorie esthétique d'Adorno*⁴².

Bien évidemment, il était impossible que ces éléments fassent, chez Adorno, l'objet d'une thématisation autonome dans une véritable théorie du soi. Ils restent simplement des éléments dispersés qui ont la fonction d'incarner, contre la philosophie hégélienne qui a prétendu dépasser toute immédiateté dans la dialectique, un reste immédiat justement, qui permette de réaliser une médiation « non violente » — contrairement à celle de la dialectique hégélienne. C'est en se remémorant la « conjonction du différent⁴³ », qu'il est lui-même en tant qu'il a un corps — donc en tant que soi —, que le sujet est en mesure d'établir un rapport immédiat à tout objet. Le rapport immédiat avec l'altérité de l'objet qui ne violente pas celle-ci est appelé rapport mimétique (ou, en termes hégéliens, « médiation par l'objet⁴⁴ »). Il s'agit d'un rapport où le sujet se laisse former par l'altérité de l'objet. Du coup, non seulement la « teneur chosale » de l'objet n'est pas violentée, mais la tendance réifiante de la rationalité du sujet transcendental est réformée. C'est ce qui permet à Adorno de maintenir la polarisation sujet-objet, tout en mettant en garde contre l'oubli hégélien de la distinction entre l'immédiat et ce qui est médiatisé⁴⁵.

On n'a certainement pas à se rendre à l'idée que le rapport de soi à soi en tant que le soi a un corps puisse être, à titre de savoir intuitif de la conjonction du différent en soi-même, la seule source exemplaire pour connaître ce que pourrait être tout véritable rapport — non violent — à quelque forme d'altérité que ce soit. On n'aura, pour s'en convaincre, qu'à remarquer que, pour Adorno, cette exigence est tellement grande qu'elle n'a plus de répondant concret que dans l'œuvre d'art. Celle-ci peut constituer ce rapport, mais encore, *seulement* sous la forme d'une apparence, parce que l'œuvre d'art n'exprime *que la tendance* du sujet vers cet idéal, le sujet étant incapable de surmonter le moment réifiant — de violence — de l'extériorisation.

Si le seul modèle du rapport réussi entre un sujet et ce qui lui est différent doit être trouvé en lui-même sous la forme de la conjonction de la différence qu'il est immédiatement en tant que soi qui a un corps, on mesure assez bien quelle asphyxie subit la théorie de la société — et dès lors tout le poids qui grève l'art.

Cependant, ce qui a motivé mon exégèse d'Adorno est le fait que la théorie du soi, restée pendante chez lui, était pourtant déterminante dans sa théorie esthétique. Et cela d'abord parce qu'elle nous permet de comprendre pourquoi une partie de sa philosophie de l'art a pris la forme d'une herméneutique de l'expression artistique — certes, socio-historiquement située — de ce qui, en dernière instance, est un *soi*⁴⁶. Mais si, chez Adorno, les éléments d'une théorie du soi peuvent

nous permettre de comprendre certains aspects importants de sa théorie esthétique, ils ne nous permettent pas, en raison de leur manque d'articulation, de « réformer » sa théorie esthétique de l'intérieur — comme ont tenté de le faire chacun à leur manière Wellmer et Menke.

J'ai donc repris le problème à nouveaux frais à partir d'une théorie de la communication fondée sur une base considérablement élargie par rapport à celle de Habermas. Il s'agit en effet de la phénoménologie jeune-lukácsienne de l'*expression* de ce que l'on peut appeler — sans trahir l'auteur — la « vie immédiate » du soi et la problématique originale de sa communicabilité, phénoménologie à partir de laquelle Lukács inaugure sa « philosophie de l'art » de 1912-1914⁴⁷.

Toute la philosophie de l'art de Lukács est bâtie sur la figure du malentendu dans l'interaction communicationnelle, malentendu qui, pour Lukács, prend une dimension tragique. Tragique, moins parce que le malentendu pourrait éventuellement mener destinalement à des conséquences d'une gravité insurmontable, que parce que sa possibilité est indépassable et imprègne toutes les formes et tous les degrés de l'expressivité communicationnelle ; parce qu'en fait, il hante déjà concrètement toutes nos interactions communicationnelles. Qu'est-ce à dire ? Lukács fait remarquer que même dans la situation de communication la plus quotidienne qui cherche les arrangements les plus pratiques, nous nous investissons d'une manière qui trahit autant la tendance immédiate de notre subjectivité à vouloir s'exprimer pleinement que le fait qu'elle sache que la plénitude de son expression ne laisse que des *indices* ambivalents pour autrui, ce que j'appellerai désormais des protosymboles. En effet, s'il nous est possible d'imputer un sens à la gestuelle qui accompagne spontanément (sans être soumise à une codification) la prise de parole d'un autre sujet, cette gestuelle est aussi l'expression impénétrable de l'intégrité du sujet dans son corps propre. Pour Lukács, le sujet qui s'exprime tend « nécessairement à donner expression à ce qui pour lui est essentiel, à la singularité qualitative de son expérience [...] par des jeux de phisyonomie, des éclats de voix, des intonations, etc. [...] mais la possibilité de traduire une intensité n'est aussi qu'une suggestion⁴⁸ » pour son interlocuteur. Si l'interlocuteur remplissait chaque signe qui lui reste irréductiblement étranger d'une signification univoque, la communication risquerait le malentendu. Lukács illustre les conséquences du malentendu avec la fable de Togrul Bey tirée du *Livre des quarante vizirs* : un prélat chrétien, à la cour orientale, formule des questions par des gestes auxquels, finalement, seul un derviche est capable de répondre — également par des signes ; ils se séparent, convaincus de s'être compris, alors que

chacun a prêté à ses signes un contenu tout à fait différent de celui qui fut compris. Comme ces signes répondaient strictement à leur attente, chacun a vu dans les signes de l'autre la réponse à sa question⁴⁹.

Pour Lukács, l'art doit en quelque sorte sauver ce vécu immédiat obnubilé en même temps qu'insatisfait dans la communication quotidienne. Dans celle-ci, « ou bien les moyens d'expression tendent à l'univocité et sont aptes à exercer un contrôle, ils sont donc abstraits et ce sont des concepts, inadéquats au contenu qualitatif pur ; ou bien ils lui sont adéquats comme signes et indices qualitatifs [...] et il n'est donc point possible de vérifier qu'ils communiquent réellement leur intention⁵⁰ ». Pour Lukács, l'art semble prédestiné à combler cette lacune, à « écarter chez l'individu l'angoisse et la hantise de se trouver incarcéré dans sa subjectivité⁵¹ ».

À mon avis, il serait insuffisant de ne voir ici qu'une théorie se complaisant dans l'interprétation d'une autre figure de la conscience malheureuse, qu'une phénoménologie des traits expressifs de la conscience malheureuse devant fonder une théorie de la fonction de l'art. Parce qu'en fait, cette « incarcération dans la subjectivité » peut se comprendre également *immédiatement* comme expérience d'une expressivité tentant de s'articuler dans le symbolique comme expressivité de la séparation entre les sujets communicationnels. Cette séparation n'est pas seulement reconnue empathiquement par un retour sur soi qui donnerait à chacun l'intuition de l'existence d'une intériorité séparée pour tout un chacun. La phénoménologie du malentendu chez Lukács montre d'abord que la séparation des sujets par l'intuition qu'ils ont d'eux-mêmes est en fait produite à l'intérieur de leur solidarité dans le langage. Tout le sens du malentendu est d'être *déjà* une forme symbolique qui accueille le rapport à soi dans l'interaction communicationnelle. Quand il y a, dans le malentendu, reconnaissance réciproque de l'isolement de chacun dans la « qualité de son expérience », celle-ci n'est plus seulement l'expression de la séparation, mais quelque chose qui est traduit dans l'horizon de ce qui est communicable. Car, nous dit Lukács, « la cause du malentendu n'est pas seulement un principe qui sépare les hommes, mais un principe qui les relie aussi, [...] et trouve sa forme dans la réalité qui embrasse cette communauté⁵² ».

Je crois avoir esquissé assez clairement ici ce vers quoi pointe ce que j'ai appelé l'élargissement de la théorie de la communication, qui permettrait de redéfinir la *question de la problématicité de la représentation* traversant la philosophie de l'art de la modernité. Cela dit, il ne faut pas croire que l'art sera interprété comme une expression recueillant les contenus de nos

velléités de communication manquées dans la vie quotidienne. L'art ne fera donc pas l'objet d'une phénoménologie comme celle de Lukács à l'égard de la suggestibilité communicationnelle de la frange de la communication quotidienne, c'est-à-dire nos gestes, nos mimiques et nos intonations. Car l'art est plutôt une *symbolisation de ce que nous sommes, en tant que soi, dans nos communications manquées*. Et parce que nous sommes toujours aussi des soi séparés en celles-ci, la symbolisation artistique a pour principe d'être chaque fois incarnée d'une manière séparée, c'est-à-dire d'une manière irréductiblement singulière. Autrement dit, les signes velléitaires et ambivalents de notre communication quotidienne ne sont pas les premiers éléments de l'expression artistique. Leur concrétude est déjà insignifiante à la mesure de leur obnubilation dans la communication du quotidien. C'est plutôt ce que j'appellerais, tout à fait provisoirement, une « énergie » déployée en pure perte dans cette communication qui fait l'objet d'une symbolisation⁵³.

CHAPITRE 4

AFFECTIVITÉ, SOI ET COMMUNICATION

Pour comprendre la communicationnalité de cette « énergie » du soi, il faut comprendre que *ce que nous sommes comme soi dans la frange du communicable est enraciné dans l'auto-affectivité du soi*. L'intensité de la vie immédiate que Lukács voit s'exprimer, au sein du lien social, *dans le malentendu*, est l'intensité pathique du soi affecté par lui-même à la lumière de la communication. C'est un sentiment indépassable de soi qui anime les mimiques protosymboliques de nos corps dans le lien social.

J'aimerais prévoir ici une objection de type hégélien à cette reformulation du problème de la communication. Je crois que l'on ne peut pas faire entrer ce problème dans la logique hégélienne de la « reconnaissance des consciences de soi » pour ensuite le confiner au stade de la « conscience malheureuse ». L'articulation du soi et de la communication, telle que je l'entrevois ici, implique une théorie autonome du soi, en tant que soi auto-affecté, ce qui, comme on l'a vu, n'existe qu'à l'état de fragment chez Adorno, et, à vrai dire, est absent chez Hegel.

Chez ce dernier, cela découle du fait que la « reconnaissance » a précisément la tâche de fournir le contenu, le « pour soi », de la conscience de soi qui reste vide comme simple conscience de soi. Chaque soi est « pour soi » seulement comme retour à soi à partir de l'autre : c'est tout le sens de la dialectique de la reconnaissance des consciences de soi. La « communication » dont je parle ici n'a donc pas le même sens que la « reconnaissance » chez Hegel. Elle ne réalise en aucune façon un sens resté *limité* — un moment négatif — dans la conscience de soi. Le lien social *communicationnel*, déjà phénoménologiquement constaté dans le malentendu lui-même chez Lukács, ne complète aucun sens en le *réalisant*. Il accueille simplement les résonances de l'auto-affectivité indépassable et irréductible du soi dans une forme symbolique — le malentendu — qui, dans sa constitution problématique immanente, est en fait protosymbolique.

On a vu qu'Adorno a touché le problème du soi comme ressource pour une critique de Hegel. Il a prétendu trouver dans le soi la possibilité d'une forme d'objectivation qui ne serait pas compromise par l'absolu hégélien. Il s'agissait du rapport à soi qui a une extériorité, une objectivité pour soi-même : le sujet avec sa corporéité. Pourtant, Adorno fait jouer telles quelles la critique hégélienne de la conscience malheureuse et la dialectique de la reconnaissance des

consciences de soi qu'elle présuppose (sans qu'Adorno la mène à terme), contre toute théorie autonomisant la question de la subjectivité, et ce, avec des conséquences encore plus radicales que chez Hegel.

En effet, Adorno critique la subordination hégélienne de l'existence à l'absolu, mais la reconnaissance des consciences de soi est autonomisée pour pouvoir s'objecter à une critique de la totalité à partir d'une idéalisation de l'existence à la Kierkegaard⁵⁴. Autant la totalité hégélienne est vue comme le produit d'une réification du monde par le sujet, autant l'idéalisme subjectif de Kierkegaard est vu comme une réification du sujet par lui-même. On connaît la solution adornienne : la médiation par l'objet, qu'aurait négligée Hegel, médiation par le non-moi qui aurait déjà une forme dans le sujet en tant que celui-ci a un corps, incarnant une extériorité à l'égard de laquelle il n'exerce pas de violence. C'est en substituant à la totalité idéaliste hégélienne une totalité sociale irréconciliée dans la perdurance de la violence et de la réification que l'idée d'une médiation par l'objet que chaque sujet est en soi devient une ressource de sens. Mais, je le répète, la dialectique de la reconnaissance des consciences de soi se voit *autonomisée et mobilisée* contre Kierkegaard et contre toute tentative de penser l'« intérriorité » pour elle-même. C'est dire qu'Adorno procède à une critique de toute théorie d'un quelconque « pour-soi » immédiat de la subjectivité — intérriorité dite « abstraite » comme chez Hegel — au nom de la totalité sociale irréconciliée. La subjectivité autonomisée est accusée d'irresponsabilité devant la catastrophe sociale dont, par ailleurs, elle tire sa substance en tant que subjectivité se croyant *souveraine*. À certains égards, la subjectivité qu'Adorno considère authentique est peut-être encore plus « hors d'elle-même » que la conscience de soi hégélienne. Si, chez Hegel, la « conscience de soi » trouvait son « pour-soi » à travers une autre « conscience de soi », la subjectivité adornienne, dans la « médiation par l'objet », ne se retrouve pas, mais est suspendue hors d'elle-même dans l'extériorité pour révéler un monde socio-historique aporétique⁵⁵. Que la subjectivité comprise comme « conjonction du différent », comme rapport non violent du sujet et de l'objet dans le sujet qui a un corps, devienne l'objet d'une théorie autonome ne serait qu'une marque de vanité, si l'on considère l'état d'irréconciliation de la société. Alors que la théorie de Hegel *détermine* la négativité de la conscience de soi dans la dialectique des consciences de soi, Adorno suspend carrément le problème théorique du soi au nom de la critique de la société irréconciliée, tout en faisant du soi, comme rapport sujet-objet réconcilié, un rapport exemplaire pour la société. Pour Adorno, la seule manière d'échapper à l'idéalisme subjectif est de faire entrer le sujet en soi en espérant y trouver sa condition d'*objet* non violenté, car « il faut s'en tenir de façon critique à la dualité du sujet et de l'objet contre la prétention inhérente à la pensée⁵⁶ ».

C'est à partir de la philosophie de la subjectivité immanente de Michel Henry que je conçois le moment irréductible et indépassable de l'auto-affectivité du soi *dans le lien social*⁵⁷. Cette philosophie passe en deçà du transcendental par d'autres moyens que le « primat de l'objet » adornien, dans une phénoménologie dite « matérielle » qui cherche à comprendre la *subjectivité* du sujet, sa passivité ontologique, loin de l'idéalisme subjectif, tout en prévenant le retour de la critique hégélienne.

« Phénoménologie matérielle » est le nom qu'Henry donne à sa phénoménologie de la *phénoménalité* qu'il oppose à la phénoménologie de la transcendentalité du phénomène. D'après Henry, toutes les phénoménologies posthusserliennes sont d'abord déterminées par la question transcendante de l'intentionnalité. Ce que les phénoménologues appellent « phénomène » serait toujours en fait la manifestation d'une extériorité constituée représentationnellement. La phénoménalité, l'apparaître lui-même — et non le phénomène, ce qui apparaît — est l'objet de la phénoménologie matérielle de Henry. « À celle-ci, prétend Henry, il est donné de découvrir qu'avant l'être-au-dehors où tout est placé à proprement parler hors de soi, où la réalité se trouve *a priori* vidée et dépossédée d'elle-même et ainsi son contraire, une irréalité de principe [...] règne une phénoménalité qui s'édifie de façon si étonnante que la pensée qui est toujours la pensée du monde n'y pense en effet jamais⁵⁸. » Dans les termes de la phénoménologie husserlienne, il s'agit pour Henry de faire une phénoménologie de l'*hylè*, c'est-à-dire de l'impressionnalité de l'impression, de l'essence passive de la réceptivité dans la subjectivité, phénoménologie qui se trouve en fait escamotée par Husserl. Henry pose une question embarrassante : si l'impression est une dimension de la subjectivité au même titre que la visée intentionnelle, qu'en est-il de leur rapport dans la subjectivité elle-même — rapport qui ne se réalise pas comme le rapport hylémorphiste de la visée intentionnelle et de l'impression dont la phénoménologie fait l'analyse dans les perceptions achevées ? Selon Henry, la phénoménologie husserlienne n'est pas en mesure de répondre à la question de savoir comment l'*hylè* s'unit à l'intentionnalité *dans* la subjectivité absolue, « comment la réalité de la subjectivité peut [...] résider à la fois dans l'essence qui accomplit la transcendance de l'Être en tant que l'Ob-jet et dans celle d'où cette transcendance est absente⁵⁹ ».

La phénoménologie *matérielle* assume la tâche oubliée chez Husserl d'une « phénoménologie hylétique » ; elle consiste aussi en un recentrement de toute la problématique

phénoménologique autour de l'essence de l'apparaître qu'Henry prétend trouver dans la « substance » phénoménologique invisible, c'est-à-dire l'immédiation pathique en laquelle « la vie fait l'épreuve de soi⁶⁰ ». Pour Henry, cela n'a rien de paradoxal dans la mesure où l'« essence de la manifestation » est celle de l'auto-affectivité, du sentiment de soi, et la phénoménologie de cette phénoménalité est matérielle parce qu'elle s'occupe de l'affectivité du soi en tant que vie. Henry nous propose une phénoménologie de l'affectivité, comme passivité fondamentale de notre être incarné qui nous soumet au « se souffrir » soi-même absolu et révèle l'immanence de la vie, en deçà du problème de la liberté et de la transcendance. Le concept de « vie » chez Henry ne renvoie d'aucune façon au *bios*, mais à l'irréductibilité du soi, au soi en tant qu'absolu matériel. Alors que le *bios* a toujours été pensé comme une dimension de l'étant participant de l'« être » dans la lumière transcendantale, l'immanence absolue de la vie henrienne renvoie à la phénoménalité de l'*invisible* sentiment de soi. L'ipséité irréductible est, comme ipséité concrète, celle de la vie manifestée dans le sentiment du rapport de soi à soi *invisible et indépassable*⁶¹.

On ne sera pas surpris du fait que pour Henry, la philosophie hégélienne du savoir absolu a manqué le dévoilement de l'absolu *dans sa subjectivité absolue*. Il n'est peut-être pas sans intérêt pour nous de toucher à la critique henrienne de Hegel.

Chez Hegel, écrit Henry, « le contenu du savoir absolu semble s'identifier, non plus avec l'esprit envisagé comme la forme pure du concept, mais avec l'ensemble des figures concrètes dans lesquelles l'esprit s'est réalisé en s'aliénant au cours de l'histoire. Sans doute cet être-aliéné du Concept doit-il s'aliéner à son tour et le concept rentrer en soi-même, mais ce retour en soi est si peu l'abandon des déterminations et des figures concrètes de l'esprit qu'il n'est rien d'autre, en fait, que le lien, qui unit ces figures⁶² ». Henry veut ici souligner que chez Hegel, « ce qui est pensé avec l'essence de l'objectivité, c'est la condition universelle de toute présence. Mais *aucune présence ne pourrait s'accomplir par la seule médiation de la forme de l'objectivité*⁶³ ». D'autant plus si l'esprit est interprété chez Hegel comme présence à *soi-même*, comme sujet : « L'intervention d'un “pour-soi” dans la problématique philosophique lie dans l'origine l'essence de la manifestation et celle de l'ipséité⁶⁴ », selon Henry.

Malgré que Hegel prétende que la substance, l'être pur, n'est pas un concept satisfaisant, c'est-à-dire que l'on ne doit pas se contenter de l'idée qu'elle ne ferait « que *surgir sans descendre en soi-même*⁶⁵ », pour Henry, le « descendre en soi-même », le « pour-soi » hégélien, manque le fait

qu'il soit à son tour dépendant du « phénomène ontologique de la passivité⁶⁶ », de l'assujettissement comme essence de la subjectivité. « *L'acte de descendre en soi-même*, c'est-à-dire le Concept, n'est en effet rien d'autre aux yeux [de Hegel] que le *surgissement* de l'horizon transcendantal de visibilité. Le “pour-soi” trouve finalement son fondement dans le déploiement du milieu absolu de l'extériorité avec lequel en réalité il s'identifie⁶⁷. » Pour Henry, c'est la subjectivité seule qui contient les conditions du retour à soi, de l'ipséité.

On pourrait discuter la thèse adornienne de la « médiation par l'objet » à l'aune de cette idée selon laquelle, au fond, toute médiation a un sens essentiellement parce qu'elle est retour d'un sujet à lui-même, retour qui n'est possible que pour le sujet⁶⁸. En tout cas, l'objet ne peut retourner à lui-même, car c'est le sujet seul qui le pose et qui comporte la possibilité de son propre retour à partir de l'objet. On est en droit de se demander si le sujet, qui est aussi objet selon Adorno, est *dans son être d'objet* capable d'entrer en lui-même. Qu'est-ce qu'une médiation par l'immédiat trouvé dans l'objet, quand Adorno reconnaît que cet immédiat est tout ce qui échappe à son concept, c'est-à-dire à ce que le sujet — qui n'est toujours chez Adorno que sujet transcendantal — a fait de lui⁶⁹ ? Adorno revendique le dualisme sujet/objet contre la tentation totalitaire de la pensée⁷⁰, qui serait supposément la tendance essentielle du sujet, et pour maintenir ce dualisme, fait tomber le primat du transcendantal au profit du primat de l'objet qui, on le sait, n'est plus à proprement parler un objet⁷¹ — il est un « reste » du transcendantal. Il cherche à réaliser un nouvel équilibre entre le transcendantalisme et la réalité où la dimension transcendantale serait à la fois mise en respect et assumée comme gain fragile arraché à la réalité. C'est, pour le dire autrement, l'immanence de la chose en soi qui ne serait plus oubliée comme un reste après la conquête du transcendantal, mais pensée comme épreuve du transcendantal qui doit critiquer le totalitarisme de la pensée⁷². Et parce que le sujet en lui-même (la conscience de soi) n'est que l'équivalent d'un moment négatif (comme chez Hegel), c'est avec la suspension dans le moment de l'« objectivité » comme reste après la conquête transcendantale qu'Adorno espère trouver l'immanence de la chose en soi. C'est d'une manière semblable à Schopenhauer qui trouve la chose en soi dans la « volonté », qu'Adorno voit dans la *subjectivité* qui a un corps le moment de l'*objectivité* suspendue qui mène *mimétiquement* à la chose en soi⁷³. Cela dit, en accord avec Henry, on peut se demander où se trouve une telle immanence de la chose en soi sinon dans *le sentiment invisible qu'a la subjectivité elle-même* d'être un corps.

La phénoménologie henrienne nous permet de penser *l'irréductibilité* de l'auto-affectivité du soi en tant qu'il est, dans son immanence, présence pathique intégrale à lui-même, *ainsi* que le ratage hégélien (et à plus forte raison adornien) de cette question. Henry rappelle Hegel (ce pourrait ici être tout aussi bien Adorno) : « faisant appel au sentiment, son oracle intérieur, le sens commun rompt tout contact avec ce qui n'est pas de son avis », car « il n'a rien [...] à dire à celui qui ne trouve pas et ne sent pas en soi-même la vérité ». C'est pourquoi, dans cette prétention de se fonder sur ce qu'il sent en soi-même et sur son sentiment intérieur, le sens commun, dit Hegel, « foule aux pieds la racine de l'humanité, car la nature de l'humanité c'est de tendre à l'accord mutuel⁷⁴ ». Henry réplique : « la vérité que le sens commun, selon Hegel, prétend fonder sur ce qu'il sent en lui-même et sur son sentiment intérieur, *n'est pas la vérité de celui-ci, la vérité qui trouve son essence et son contenu dans l'affectivité elle-même*, c'est chaque fois une thèse de la pensée, à savoir qu'il y a ou qu'il n'y a pas de progrès dans l'histoire de l'humanité, que les hommes sont méchants par nature ou qu'ils sont bons [...], l'amour [est] aveugle, etc., autant d'affirmations juxtaposées de façon gratuite à un prétendu sentiment intérieur de leur vérité, lequel n'existe pas, car la vérité du sentiment lui est intérieure et consubstantielle, est foncièrement étrangère à la “vérité” incluse dans de telles propositions [...]. Pour cette raison, la critique instituée par Hegel contre l'attitude décrite comme celle du sens commun ne vise en aucune façon, comme il le croit pourtant, le sentiment lui-même ni le pouvoir de révélation qui lui appartient en propre⁷⁵ ».

Le sentiment de soi du sujet, outre qu'il apparaisse irréductible d'un point de vue phénoménologique, est également *indépassable* pour le lien social. Quel est le sens de cette indépassabilité ? On a vu que le sentiment de soi est déjà exprimé au sein de la communication. Dans nos actes communicationnels, nous sommes un sentiment de soi exprimé par des mimiques protosymboliques qui forment un halo autour du langage partagé. Celles-ci émanent du soi comme expressions du soi confié, en quelque sorte, à la représentation, et sont comprises *seulement abstrairement* par autrui comme expressions de la familiarité de soi avec soi, comme transparence du sujet à lui-même dans sa communication. Cette expression n'achève cependant aucun sens. Ce que j'appellerais l'irrépressible confidence de l'auto-affectivité du soi auprès des signes extériorisés, *représentant* pour autrui l'expression de la familiarité du soi avec lui-même, est d'abord, en vertu du statut de simple représentation *abstraite* des signes extériorisés, la possibilité d'un malentendu dans la communication langagière.

Il s'agit maintenant de savoir ce que le noyau indépassable de la subjectivité peut signifier en rapport au concept de lien social lui-même : il faut se demander ce qu'est le soi auto-affecté qui existe *dans* le lien social, s'il n'est pas simplement un élément de résistance interne qui mine le lien social. On sait déjà que l'auto-affectivité du soi exprimée dans la communication quotidienne désigne une dimension protosymbolique. Cela dit, le protosymbolique n'a pas à se dépasser dans l'accomplissement du symbole, autrement dit dans la liquidation de ce que j'ai appelé jusqu'à maintenant le malentendu. Il faut voir, en quelque sorte, comment le protosymbolique est une sphère du symbolique lui-même, comment le malentendu peut être une forme symbolique autonome exprimant le problème de la représentation. C'est à cette condition que l'on aura assuré une place au soi auto-affecté *dans* le lien social. Je crois que pour comprendre cela il faut dépasser la critique qu'Henry adressait à Hegel à propos de sa lecture de l'idéalisme subjectif.

Prévoyons d'abord l'objection qui dirait : si on postule une dimension protosymbolique à l'auto-affectivité extériorisée, mais que l'on ne postule pas aussi — au moins idéalement — la possibilité de son plein accomplissement symbolique, on admet du coup l'affectivité comme la racine fondamentale de l'être-en-commun, en deçà du symbolique lui-même. C'est d'ailleurs la pente sur laquelle on se trouve en faisant appel à la théorie henrienne. J'aimerais m'attarder ici à ce problème.

C'est en effet dans sa discussion de la cinquième *Méditation cartésienne* de Husserl qu'Henry montre comment, d'après lui, l'intersubjectivité doit être pensée radicalement en deçà de toute transcendantalité, en tant que « pathos-avec »⁷⁶. Henry affirme que dans sa phénoménologie transcendantale, Husserl n'a pas réussi, malgré sa prétention, à dégager la spécificité du problème de l'intersubjectivité, c'est-à-dire le mode d'intentionnalité spécifique qui constituerait le rapport à autrui. Cette phénoménologie de l'intersubjectivité se ramènerait à une « phénoménologie de la perception »⁷⁷ : c'est d'abord au moment où l'ego s'atteint lui-même intentionnellement, se re-présente, qu'il trouve la voie vers autrui. Cette piste intentionnelle, selon laquelle l'alter ego est d'abord un concept renvoyant à la parenté fondamentale de deux ego, reste paradoxale chez Husserl. En posant le problème de l'intersubjectivité à travers sa théorie de l'intentionnalité, Husserl confondrait le rapport du sujet à l'objet quelconque et son rapport à l'alter ego : cette confusion ne permettrait pas de comprendre le sens réel de l'altérité des ego. Pour Henry, ce n'est pas à partir de l'être-altérité de l'autre s'éprouvant comme propre que l'ego peut se comprendre comme séparé de manière absolue de l'alter ego. Cela « ne résulte pas d'abord de ce que [l'autre] est l'autre mais de

ce qu'il est un ego, une subjectivité absolue, et cela parce que toute subjectivité entendue de façon originelle, qu'il s'agisse de celle de l'autre ou de la mienne, échappe par principe à l'intentionnalité [...] à toute présentation perceptive aussi par conséquent [...] ce n'est pas parce que l'alter ego est un alter, c'est parce qu'il est un ego que je ne puis le percevoir en lui-même⁷⁸ ». Pour Henry, l'altérité est dans la vie absolument immanente, elle est l'affect lui-même, en tant qu'altérité qui pose le moi. Henry cite Kierkegaard : « le moi est le rapport à soi en tant que posé par un autre », et il ajoute : « le rapport à soi non posé par soi, c'est l'affect en son affectivité, c'est-à-dire aussi bien dans sa passivité radicale à l'égard de soi, en tant que débordé et submergé par son être propre⁷⁹ ». L'échec immanent à la théorie de Husserl, c'est-à-dire l'échec du projet de spécification de l'intentionnalité constitutive du rapport intersubjectif, relèverait selon Henry du fait que Husserl a oublié la dimension pathique de la subjectivité.

Il serait utile de dire que la critique d'Henry selon laquelle Husserl réduirait le rapport intersubjectif à la « présentation perceptive » en confondant celle-ci avec la perception d'« autrui », ne rend pas justice à la tentative husserlienne de saisir un rapport à autrui qui serait une sorte d'entre-deux entre la « présentation perceptive » et la donation de la « chair » à elle-même, ce que Paul Ricœur a pu appeler la « donation d'autrui⁸⁰ ». Cela dit, d'une certaine manière, cette distinction ne fait qu'expliciter la pertinence essentielle de l'intervention d'Henry. Car en effet, avec cette distinction, on ne peut qu'aboutir à une définition négative du rapport intersubjectif — et cela de l'aveu même de Ricœur⁸¹. En effet, Ricœur fait valoir avec raison la « trouvaille » husserlienne, celle d'une « saisie analogisante en vertu de laquelle le corps d'autrui est appréhendé comme chair, au même titre que la mienne⁸² ». Mais Ricœur avoue que la « chair » est finalement comprise chez Husserl comme une « apprésentation », c'est-à-dire qu'elle se coprésente comme de l'invisible derrière ce qui est manifeste. La question est de savoir si la chair n'est que ce qui s'apprésente derrière le corps manifeste, parce que dès lors c'est l'essence de la chair elle-même qui est sacrifiée. La chair en tant que donation à elle-même pose le problème de l'essence de la donation et le pose dans la mesure où elle est en fait d'abord autodonation — elle n'est pas que de l'invisible apprésenté. Pour comprendre quelque chose comme une « donation d'autrui », il faudrait donc élucider le sens de la donation qui est d'abord autodonation. On est ici ramené à Henry.

Je crois qu'il faut compléter dans un sens particulier l'affirmation de Ricœur selon laquelle « seule une chair (pour moi) qui est un corps (pour autrui) peut jouer le rôle de premier analogon

au transfert analogique de chair à chair⁸³ ». Ricœur a pensé le lien entre la passivité de la chair et l'action du corps, notamment à partir de Maine de Biran⁸⁴. Mais comment l'unité de cette activité et de cette passivité peut-elle venir à la lumière dans le rapport intersubjectif ? — ce qui doit être élucidé puisque, selon Ricœur, *seule* l'unité de la chair et du corps devant le regard d'autrui rend possible le premier rapport à autrui. À mon avis, pour penser la constitution intersubjective commune, il faut élucider l'essence de la chair en tant qu'autodonation : elle est en fait sentiment de soi. C'est le sentiment de soi qui permet que soient unis originellement une chair et un corps — en fait un sujet — devant le regard d'autrui. Ce n'est qu'en vertu du primat de la transcendentalité d'autrui que l'on a pu désunir chair et corps, et dire, à la manière de Husserl, que je suis d'abord le seul corps dont je connaisse la chair. Le corps que je connais le mieux est certes celui dont je connais la chair, l'autodonation. Mais le connaissant si bien par ma chair en tant qu'autodonnée, je sais que le corps d'autrui est un corps connu par la chair de l'autre. En fait, devant l'autre — dans le rapport intersubjectif —, ma propre chair — l'autodonation qui me traverse — comme celle qui connaît le corps de l'autre m'apparaît, comme à l'autre, à titre de sentiment invisible de soi : je sais par le sentiment de moi-même que l'autre connaît sa chair comme moi. La chair apprésentée est en fait l'apprésentation du sentiment invisible de soi qui lie en chacun la chair et le corps dans la plus claire conscience. Se trouve ainsi dépassée l'idée selon laquelle « ma chair forme paire avec une autre chair » par une opération préréflexive, voire la synthèse passive la plus primitive⁸⁵. Ce n'est pas par la régression dans les couches primitives infraconscientes des « synthèses passives » que l'on trouvera le principe de l'autodonation de la chair, mais dans la *conscience* pathique elle-même qui assume l'unité du corps et de la chair, et qui rend possible la reconnaissance d'autrui dans l'étranger, sans que l'on doive penser autrui comme « seconde chair propre⁸⁶ ». La secondarité de cette chair postule une dérivation de la première que l'unité pathique de la chair et du corps de chacun ne permet pas.

Cela dit, la conception henrienne de l'affectivité sacrifie toute transcendentalité, tout l'écart intersubjectif qui rend possible le symbolique. Henry pose l'intersubjectivité dans la seule pansubjectivité de la communauté elle-même, à titre de « pathos-avec » immédiat. Bien sûr, Henry affirme également que sa phénoménologie de la vie immanente peut être considérée comme une étape fondatrice en vue d'une phénoménologie des manifestations de la vie intersubjective, de la vie des diverses communautés. Mais il s'en tient finalement à des expériences limites de l'être-ensemble — l'amour, la communauté avec les morts, l'art — pour montrer ce qu'est l'essence de notre « pathos-avec⁸⁷ ». Dans la continuité de son interrogation sur la phénoménalité de l'invisible,

Henry thématise des expériences d'autrui dans lesquelles selon lui la perception ne joue aucun rôle. Le traitement du thème de l'art est particulièrement éloquent pour faire comprendre que la radicalité de la théorie de Henry masque ce que l'on a en vue avec une théorie de l'œuvre d'art comme symbole « protosymbolique ».

Pour le philosophe, non seulement la communauté des admirateurs de Kandinsky est une communauté concrète d'individus qui ne se connaissent pas, mais encore, il n'y a aucune réalité objective autour de laquelle cette communauté se réunisse. Suivant la théorie « spiritualiste » de Kandinsky, Henry affirme que « l'univers de la peinture n'est pas celui du visible si l'être de chaque couleur n'est en réalité que son impression en nous, si l'être de chaque forme plastique est la force invisible qui la trace⁸⁸ ». J'ose demander alors quel sens il faudra donc accorder à ce que j'appellerais la « dés-affection » de l'œuvre de Kandinsky. Car de fait, le rapport aux œuvres d'art ne dépend pas que d'« affinités électives » irréductibles. La liberté de nos jugements esthétiques recompose constamment, non seulement la « communauté concrète » des admirateurs de Kandinsky, mais le sens même de son œuvre. Si la perte éventuelle de communauté avec les morts est pour nous une perte d'expérience, la « dés-affection » (ou même son contraire, le ré-investissement affectif) de l'œuvre de Kandinsky peut par contre être vue comme un moment dialectique de notre expérience des œuvres d'art *en tant que symboles*.

À la lumière de ce petit excursus, je crois que l'on saisit bien la nécessité d'articuler un rapport entre la phénoménologie de l'auto-affection et le symbolique comme dimension intersubjective.

Si Henry peut avoir en partie raison de critiquer l'assujettissement de l'intersubjectivité pathique à l'intentionnalité chez Husserl, il importe par contre de dire que nos subjectivités pathiques sont travaillées par des symboles qui sont irréductiblement des symboles *perçus*. Ces symboles émergent dans l'écart intersubjectif, comme représentations problématiques de l'unité pathique du sentiment de soi et du corps. Je l'ai montré, le malentendu dans la communication quotidienne est déjà un protosymbole qui travaille mutuellement perception et subjectivité auto-affectée. De ce point de vue, l'œuvre d'art en est le strict analogue⁸⁹. J'aimerais, pour terminer ce chapitre, insister sur le sens à accorder aux « présentations perceptives » d'autrui comme indices d'autrui. Au fond, je crois qu'il est possible d'avoir une compréhension d'embrée symbolique de la manifestation indicielle de l'autre — comme le montre la phénoménologie de l'expression de

Lukács — et d'ainsi éviter la conception husserlienne de l'indice de l'autre. D'autant plus que la phénoménologie husserlienne de l'intersubjectivité reste à penser — comme on l'a vu sommairement en discutant Henry et Ricœur.

Rappelons que pour Husserl, « si dans ma sphère primordiale apparaît, en tant qu'objet distinct, un corps qui “ressemble” au mien, c'est-à-dire s'il a une structure grâce à laquelle il doit subir avec le mien un accouplement, il *semble* immédiatement clair qu'il doit aussitôt acquérir la signification d'organisme qui lui est transférée par le mien⁹⁰ ». Mais l'aperception des déterminations psychiques du corps de l'autre n'est pas si transparente : « Rien du sens transféré (le caractère spécifique d'être de l'organisme) ne saurait être réalisé, d'une manière originelle, dans ma sphère propre primordiale⁹¹. » La solution de Husserl au problème de rendre plausible l'idée d'une telle aperception est la suivante : la liaison du « corps de l'autre et l'autre moi qui en est maître [est donnée] dans l'unité d'une expérience transcendance⁹² » qui a pour fil conducteur l'idée que « l'organisme étranger s'affirme dans la suite de l'expérience comme organisme véritable uniquement par son “comportement” changeant, mais toujours concordant [...] ce comportement a un côté physique qui apprésente du psychique comme son indice⁹³ ». Comme l'écrit Henry : « Bien que l'autre ne me soit jamais donné en lui-même, l'appréhension de son psychisme à son corps présenté comme objet [...] me donne, en tant que co-donné, re-présenté, son psychisme en même temps que la perception me donne ce corps⁹⁴. » L'expérience de l'autre est donc réalisée ici dans une « progression vérificatrice » par de nouvelles séries d'apprésentations synthétiquement concordantes⁹⁵.

Henry dit avec raison que cette « progression vérificatrice » de l'association concordante du corps perçu à sa dimension psychique n'est pas en mesure de rendre compte de la qualité « psychique » du corps dans l'intersubjectivité⁹⁶. Cela dit, quand, comme le dit Henry, autrui « *confie* son être à la représentation » — comme c'est certainement le cas dans l'expérience communicationnelle et particulièrement dans celle que j'avais interprétée avec Lukács —, il n'est pas du tout évident qu'il n'attende d'elle que « d'être confirmé, vérifié, ou au contraire rectifié, corrigé, éventuellement barré »⁹⁷. Car autrui se *confie* aux représentations de la manière dont il s'atteint lui-même comme sujet. De même qu'Henry prétend que « l'ego originel [...] s'atteint lui-même impressionnellement » plutôt qu'intentionnellement⁹⁸, les sujets communicants que j'ai thématisés dans la phénoménologie du malentendu sont la source du malentendu justement parce qu'ils continuent de s'atteindre eux-mêmes avant tout *impressionnellement* dans leur sentiment

d'avoir communiqué leur être. Chaque sujet reconnaît en l'autre qui tend vers lui, la confiance qu'il met dans l'extériorité expressive de son propre corps, l'autre confiant son être à une extériorité de lui-même dont la constitution représentationnelle n'est en réalité immédiate pour lui que parce qu'elle lui est rapportée *impressionnellement*.

L'idée husserlienne d'un renouvellement des perceptions d'ego établissant progressivement l'identité d'alter n'a finalement que peu à voir avec la manifestation expressive que dégage la phénoménologie du malentendu. Si on prend la peine de parler de dimension protosymbolique de l'intersubjectivité, il n'est plus permis de comprendre l'extériorité comportementale des corps comme un simple indice « concordant » de leur face interne et invisible. Mais il faut aussi rappeler que quand Henry pense que la question du « pathos-avec » échappe à toute extériorité, il manque la manière dont l'auto-affection, l'impression de soi, est extériorisée protosymboliquement dans le lien communicationnel.

Certains persisteront à penser que ces considérations sur le soi auto-affecté et exprimé dans le lien social doivent postuler d'une certaine manière le *primat* d'un concept de « reconnaissance ». Car ils se demandent en effet quel serait le sens à donner au fait que je prenne au mot Michel Henry, c'est-à-dire que je fasse de la *confidence* du sujet auto-affecté auprès de la représentation extériorisée une dimension protosymbolique, sinon celui de la restitution du fondement du protosymbolique dans le symbolique ? Je répondrai d'abord qu'il me semble avoir suffisamment insisté sur la valeur de la phénoménologie henrienne de l'affectivité comme enrichissement pour la théorie du lien social, sa critique approfondie du transcendentalisme montrant que le « reste » (l'immanence du sujet) nous concerne au plus haut point dans le lien social lui-même. Par ailleurs, on pourrait poser audacieusement que la source du lien social n'est pas seulement celle du désir de reconnaissance. Pourquoi ne pas penser que l'auto-affectivité, comme dimension indépassable de la subjectivité, toujours soumise à l'indépassabilité de son sentir, subjectivité qui est en son fond, selon Henry, soumission au souffrir, serait également ce qui pousse le soi à désirer être hors de lui-même ? Aller vers autrui ne signifie peut-être pas seulement accorder à l'autre son être-pour-soi afin qu'il nous accorde le nôtre en retour. C'est peut-être aussi aller vers l'autre pour tenter d'échapper à la concréture affective du soi, véritable impulsion originale ne demandant rien en retour. Il est certain que le corps du soi, en tant qu'expression du soi, atteint affectivement de manière absolue par lui-même, exprime nécessairement, en même temps qu'une force immanente, un désir d'échapper à

cette soumission pathique à lui-même. Le fait de tendre vers autrui en se confiant à sa propre extériorité corporelle comme représentation de soi — première altérité à laquelle le soi peut s'abandonner —, *quitte à sombrer dans le malentendu symbolique*, pourrait relever d'une telle impulsion immanente du sujet.

Cela dit, parce que cette impulsion n'a d'autre origine que l'affectivité absolue, parce qu'elle n'est rien d'autre qu'un mouvement de la subjectivité connaissant sa soumission *absolue* à l'affectivité, la subjectivité produit son extase en reconnaissant d'emblée son caractère utopique⁹⁹. Ce qui veut dire que sombrer volontiers dans le malentendu symbolique n'a jamais d'autres conséquences que de laisser perdurer une utopie dans sa symbolisation.

CHAPITRE 5

LE MALENTENDU COMMUNICATIONNEL ET LA STRUCTURE DE L'ŒUVRE D'ART

J'aborderai maintenant la question de l'immanence de l'œuvre d'art elle-même, en tant qu'elle est un symbole qui articule en son sein une expression communicationnelle du soi suspendue dans sa dimension protosymbolique.

On sait que l'on peut faire remonter la problématique représentationnelle immanente de l'œuvre d'art à une expérience de la communication ordinaire où le soi est investi dans des expressions qui deviennent la possibilité d'un malentendu. Si ce malentendu dépend de l'engagement spécifique du soi dans la communication par son auto-affectivité, la communication ordinaire réussit à liquider le présage d'un tel malentendu dans l'interaction communicationnelle ayant déjà sa propre hiérarchie de problèmes. Au mieux, on reconnaît ensemble, à nos intonations, à nos mimiques et à nos gestes corporels dans nos actes de communication ordinaire, un statut d'apparat rhétorique soumis aux finalités de nos assertions formellement et conceptuellement claires. Non seulement la communication ordinaire réussit à étouffer l'amorce d'un sens *expressif* de la subjectivité dans ces mimiques, mais elle oublie ce lieu matériel déjà symbolique qu'est le corps même où le malentendu s'articule. Ma réflexion sur le soi et la communication a montré qu'il n'est pas si paradoxal de dire que le malentendu intersubjectif exprime lui-même un sens en tant que protosens. Mais il faut insister sur le fait que le lieu où s'articule ce malentendu intersubjectif — si on le laisse, pour ainsi dire, s'épanouir comme malentendu — ne consiste pas dans les fabulations des sujets communicants, construites indépendamment l'une de l'autre à titre d'interprétation réciproque des corps animés — c'est pourtant ce que pourrait laisser entendre la convocation par Lukács du récit de Togrul Bey¹⁰⁰. Le lieu où s'articule le malentendu pour qu'il puisse prendre le nom de symbole est *le protosymbole matériel lui-même qu'est le corps animé par les mimiques et les gestes expressifs*. Nos corps animés deviennent ici des entités matérielles auxquelles on accorde le pouvoir de recueillir un sens qui reste protosymbolique et source de malentendu, précisément parce que recueilli sur deux faces adossées dont l'une est invisible. Ces deux faces voudraient n'en faire qu'une dans la sphère communicationnelle, comme c'est le cas dans le sentiment de soi qui unit la chair et le corps devant le regard d'autrui. La matérialité protosymbolique du corps provoque le malentendu parce que ce corps incarne lui-même, dans l'intersubjectivité communicationnelle, la tension entre un sens resté invisible, celui de la pure

immanence de la subjectivité auto-affectée, et son expression matérielle, c'est-à-dire son extériorité, la surface du corps même.

Aux deux faces du corps qui constituent ensemble la condition matérielle du malentendu, correspond la tension entre le sens et son expression matérielle dans l'œuvre d'art. De même que la valeur protosymbolique de nos corps animés, lors de nos expressions communicationnelles ordinaires, est *suspendue devant la possibilité du malentendu* plutôt que de s'accomplir dans un symbole achevé, de même l'œuvre d'art est un symbole *suspendu dans sa formation même, suspendu dans la tension entre son sens et l'expression de celui-ci*.

Il est possible de penser cette suspension, cette tension immanente à l'œuvre d'art entre son sens et son expression matérielle, à travers certaines catégories de la théorie esthétique d'Adorno. J'ai moi-même tenté d'articuler la manière dont la dialectique négative nous permettrait de comprendre, dans une telle perspective, le rapport dynamique du tout et de la partie dans les interprétations adorniennes d'œuvres d'art¹⁰¹.

Selon Adorno, la « médiation par l'objet » signifie la possibilité d'un « progrès de la distinction qualitative de ce qui est médiatisé en soi-même, [signifie] un moment dans la dialectique qui n'est pas au-delà d'elle mais s'articule en elle¹⁰² », et qui permet de penser l'œuvre d'art comme un mouvement dialectique tourné sur lui-même¹⁰³.

Chez Adorno en effet, le rapport entre le tout et les parties dans l'œuvre d'art est celui d'un mouvement dialectique concentrique qui, pour cette raison même, ne vise aucun équilibre, aucune réconciliation du tout et de la partie¹⁰⁴ : « Unité donnée, [l'œuvre d'art] se suspend constamment elle-même en tant que telle ; il lui est essentiel de s'interrompre par son *autre*, de même qu'il est essentiel à sa cohérence d'être incohérente », écrit Adorno¹⁰⁵. Cela dit, « leur autre », les œuvres d'art ne le trouvent nulle part ailleurs qu'en elles-mêmes : « Dans les œuvres d'art, et d'après leur constitution, tout ce qui est hétérogène à leur forme doit disparaître, tandis qu'elles sont formes uniquement dans le rapport avec ce qu'elles aimeraient faire disparaître¹⁰⁶. »

En déracinant cette théorie de l'œuvre d'art du fond philosophico-historique de la dialectique négative, je prétends que l'on peut en retraduire la dynamique comme structure même du protosymbole artistique.

Le rapport toujours non réconcilié entre tout et partie dans l'œuvre d'art correspondrait à la suspension dans la tension entre le sens et son expression. Le tout de l'œuvre d'art est un projet dont la finalité est ajournée en vertu du fait que le projet — qui est le projet de réaliser un tout — est retourné sur lui-même, c'est-à-dire retourné vers ses parties, qui sont à vrai dire ultimement l'expression matérielle du tout. Ce retournement du tout vers ses parties est l'effet de retour de l'impossibilité d'une extériorisation achevée de l'expression symbolique dans la matière auprès de laquelle le soi auto-affecté s'est confié, tout comme il se confie à son corps dans la communication ordinaire. Dans la dynamique du tout et de la partie tournés problématiquement l'un vers l'autre, comme d'ailleurs c'est le cas dans la duplicité de la manifestation expressive de notre corps propre devenue problématique dans la communication ordinaire, nous pouvons penser qu'apparaît protosymboliquement une expression de la face invisible de la subjectivité individuée, singulière, qui est d'autant plus singulière et propre qu'il s'agit précisément de l'expression de l'individualité la plus invisible ; celle où la subjectivité individuée est fondamentalement soumise à son auto-affection, à sa passivité.

La théorie adornienne de l'œuvre d'art, qui se comprend elle-même comme une théorie nominaliste des œuvres d'art¹⁰⁷, peut encore être utile pour interpréter la plus irréductible individualité de l'expressivité — qui est aussi expressivité du soi pathique — dans l'œuvre d'art. Si l'œuvre d'art est pensée chez Adorno dans son irréductible singularité, son unicité, la théorie de la dialectique concentrique de l'œuvre d'art montre que la singularité de l'œuvre a son origine dans l'unicité même du rapport entre le tout et les parties dans chaque œuvre d'art. Pour rendre compte de cette singularité, l'herméneutique des œuvres d'art ne doit jamais se déployer à partir des prédéterminations du rapport entre le tout et les parties, qui sont offertes dans les formes artistiques héritées. Selon la conception adornienne, l'œuvre d'art n'est pas une adjonction de parties irréductibles entre elles en vue du tout. Les parties ne sont pas non plus les préfigurations « organiques » du tout. La partie n'est jamais un détail qui pourrait être découpé sur la totalité¹⁰⁸. L'œuvre d'art est singulière par la « conjonction de la différence », pour reprendre l'expression d'Adorno, du tout et des parties en tant que tels, c'est-à-dire que dans sa conjonction avec le tout, chaque partie est aussi une nouvelle perspective sur le tout. Le tout, en quelque sorte, connaît

toutes ces perspectives et c'est ainsi qu'il est singulier. À leur tour, les parties, qui sont chacune une perspective sur le tout, ne sont jamais indifférentes au tout qui tend à les embrasser. En fait, la théorie adornienne de la dialectique concentrique, de la médiation réciproque du tout et des parties, n'autorise pas de saut conceptuel dans la compréhension du plus petit et du plus grand avant leur appréhension esthétique, avant l'expérience sensible que l'on en fait. Pour la sensibilité esthétique, le tout est un mouvement synthétique qui s'étend vers les parties, qui sont parties jusque dans l'infime. L'infime est déjà beaucoup moins qu'un détail qui pourrait être « découpé sur la totalité », mais il est encore quelque chose qui, d'après la forme même de l'œuvre d'art, ne se dissimule pas : l'infime, en tant que médiation, ne disparaît pas, submergé par la synthèse, le tout.

Dans un sens à première vue similaire au mien, Christoph Menke a soutenu que le rapport tendu entre les concepts de tout et de partie dans la théorie esthétique adornienne n'est pas simplement « paradoxal ». Selon Menke, tout et partie correspondent chez Adorno à deux niveaux d'énonciation interprétatifs irréductiblement différents qui renvoient cependant à une forme de dépendance réciproque dans le cadre d'une expérience esthétique dite « négative », rappelant sans équivoque que la source de la théorie esthétique adornienne est la dialectique négative. C'est parce que la négativité esthétique renvoie en son fond à une critique de la raison que cette esthétique est dite « négative » chez Menke et chez Adorno. Le rapport paradoxal des niveaux d'énonciation est résolu dans l'idée d'une souveraineté de l'art que lui confère son statut de critique de la raison¹⁰⁹.

En interprétant la théorie esthétique adornienne d'un point de vue derridien, Menke a pu écrire que la théorie adornienne de l'œuvre d'art fait jouer « la lettre contre l'esprit ». Mais il a aussi compris cette dynamique à travers le mot de Valéry qui dit que le poème est « l'hésitation prolongée entre le sens et le son », donc que la « lettre » est tendue vers le sens et sa simple facticité matérielle¹¹⁰. On fera remarquer qu'après mon exposé sur le rapport entre le sens et le matériau — son expression — dans le protosymbole, on peut donner une tout autre dimension que celle de la subversion sémiotique à ce rapport entre la « lettre » et l'« esprit ». On le sait, il est possible de fonder le brouillage communicationnel du symbole artistique dans une théorie renouvelée de la communication.

Par ailleurs, il est important de savoir que chez Menke, au nom de la souveraineté de l'art comme subversion sémiotique, l'herméneutique de l'art est sacrifiée. Menke a certainement raison

de critiquer le fait que, dans l'herméneutique philosophique, l'œuvre d'art semble d'abord la représentation d'une « intensification » du sens¹¹¹. Mais on doit maintenir une réserve sur l'esthétique de la négativité qui se conçoit finalement comme une antithèse de l'herméneutique. D'ailleurs, Menke légitime cette réserve par sa propre hésitation. En effet, il écrit que l'herméneutique est à même de concevoir que « la reprise mimétique de la genèse du sens dans son irréductible dimension énergétique et dynamique [peut acquérir] *elle-même* une fonction sémiotique¹¹² ». Qui plus est, Menke distingue le sens de différents « cercles herméneutiques » d'une manière fort pertinente pour une éventuelle herméneutique de l'œuvre d'art : « le cercle herméneutique relie, dans la compréhension historique le sens et son contexte, *dans la compréhension esthétique, le sens et son expression*¹¹³ ». Ne marchons-nous pas ici dans les mêmes sentiers que ceux auxquels nous avons été menés par notre réflexion sur la communication protosymbolique ?

On ne doit pas s'y tromper : comme on l'a vu au chapitre 2, la théorie sémiotique de l'œuvre d'art de Menke repose de manière non problématisée sur la théorie de la socialité communicationnelle habermassienne. En fait, après avoir amputé la théorie d'Adorno de ses présupposés anthropologiques, après avoir sacrifié l'herméneutique, et par le fait même ses propres présupposés anthropologiques, la théorie néostructuraliste de la subversion sémiotique greffée à la théorie habermassienne de la différenciation des rationalités manque précisément d'un enracinement anthropologique¹¹⁴.

Il n'y a rien qui permette de soutenir que la subversion sémiotique soit le sens fondamental de l'œuvre d'art dans la modernité. L'œuvre d'art ne crée pas, par sa subversion sémiotique, un sens qui la fonde en elle-même¹¹⁵. La tension entre le sens et son expression dans l'œuvre d'art doit plutôt être fondée dans une anthropologie communicationnelle qui fait remonter ce rapport paradoxal à une réalité symbolique (ou protosymbolique) présente dans le langage ordinaire. C'est pourquoi je propose que l'œuvre d'art, qui émerge comme dimension expressive du soi dans le contexte de la modernité, soit pensée à partir d'une nouvelle anthropologie de la communication arrimée à une théorie spécifique de la phénoménalité du soi. L'œuvre d'art est ici comprise comme une symbolisation de l'expressivité protosymbolique de l'auto-affectivité du soi.

CHAPITRE 6

THÉORIE COMMUNICATIONNELLE DE L'ŒUVRE D'ART ET THÉORIE CRITIQUE DE LA SOCIÉTÉ

J'ai montré qu'il existe des formes protosymboliques de l'expressivité explicitées dans le lien social, dans la sphère symbolique elle-même, qui ne sont pas destinées à *s'achever* à la manière des autres symboles. J'ai également montré qu'une théorie de ces formes protosymboliques peut être le chemin pour comprendre l'immanence des symboles artistiques de la modernité. Ce projet de reformulation du problème de l'œuvre d'art peut permettre une nouvelle approche de l'art de la modernité. On peut comprendre celui-ci comme la manifestation tendanciellement autonomisée, c'est-à-dire progressivement instituée sur un mode réflexif, d'une dimension protosymbolique au sein même de la sphère symbolique. C'est ce vers quoi pointent les philosophies spéculatives de l'art de la modernité — telles que celle de Kant ou d'Adorno et bien évidemment celle du premier Lukács —, qui ont, pour diverses raisons inhérentes à la tradition philosophique, reconnu l'art ou l'expérience esthétique comme dimension symbolique *problématisant la représentation*.

Cela devrait nous éviter une erreur courante : dans la perspective théorique où la modernité est comprise comme crise de la normativité sociale, il faudra se résoudre à l'idée que l'autonomisation de l'art *comme dimension protosymbolique* n'est pas plus une possibilité de régler cette crise qu'une contribution directe à celle-ci.

Que l'institution artistique ne puisse panser les plaies de la modernité, plusieurs l'ont constaté également d'un point de vue sociologique, notamment à contre courant des philosophies idéalistes qui avaient investi l'art du pouvoir de réaliser ou dévoiler, dans un sens ou dans l'autre, la vérité du lien social. C'est notamment ce que la sociologie critique de Michel Freitag réussit à montrer¹¹⁶.

Pour terminer cette première partie, j'aimerais m'attarder à la question de l'art dans cette sociologie critique qui prétend recontextualiser la signification sociétale de la modernité — et du concept de raison — face au vide socio-normatif de la postmodernité. La théorie freitagienne nous interpelle en ce sens que sa compréhension critique de la modernité incite à ressaisir le sens de la modernité *dans la contingence de son émergence* comme une autre « tradition » pouvant ni plus ni

moins que d'autres contribuer à l'orientation normative de la société contemporaine¹¹⁷. À première vue, la perspective communicationnelle, à partir de laquelle j'entrevois une nouvelle herméneutique de l'art de la modernité, devrait pouvoir s'inscrire dans un tel cadre. Mais le diagnostic freitagien sur la question de l'art contredit cette possibilité. Voyons comment.

Selon Freitag, le caractère paradoxal de l'art dans la postmodernité relève du fait que la modernité aurait en quelque sorte été l'objet d'un faux dépassement. L'art serait figé dans la logique historiquement épuisée de la modernité qui, dans l'interprétation freitagienne de la société, ne correspond « tout entière qu'au moment hégélien du négatif¹¹⁸ ». La crise des normes est imputée au caractère « abstrait » de ce qui déterminerait sociologiquement la modernité : « l'institutionnalisation de la capacité d'institutionnalisation » qui ne pouvait qu'aboutir à l'explicitation de sa forme systémique dans le mode de reproduction de la société postmoderne¹¹⁹. Dans ce contexte, l'art de la modernité est vu comme un résidu compensatoire et insuffisant qui autonomise un moment réflexif-subjectif (négatif, au sens hégélien), et qui participe comme le reste de la modernité à la liquidation d'un rapport au monde ontologiquement signifiant pour le lien social lui-même. L'insuffisance de l'art dans la modernité renvoie à sa prétention d'incarner à lui seul une expressivité esthétique signifiante dans la société alors qu'il se réfugie dans l'expérience atomisée des individus.

La théorie socio-historique de l'art chez Freitag a certes une incidence critique indirecte sur la philosophie idéaliste qui, jusqu'à Adorno, avait investi l'art du pouvoir de réaliser ou dévoiler la vérité du lien social. Il est cependant intéressant de constater que chez Freitag, le constat d'*insuffisance* de la compensation de l'art autonomisé doit finalement être fondé sur son ontologie du vivant qui postule un rapport d'« harmonie » des dimensions expressive, pratique et normative dans le vivant spécifié : « Dans la forme particulière de chaque être vivant s'est accomplie une expression déterminée de la solidarité et de l'interdépendance qui relie tous les êtres vivants entre eux dans la “biosphère”, c'est-à-dire dans ce que j'ai, d'un point de vue existentiel, appelé [...] le “monde”. À l'existence même du “monde des formes”, préside ainsi un principe d'“harmonie” qui se manifeste lui-même dans les formes et leurs correspondances¹²⁰. » En fait, la valeur compensatoire de l'art dans la modernité est considérée *insuffisante parce que* la contingence « harmonieuse » de l'art n'est aucunement comparable ontologiquement au principe de contingence qui préside à la genèse des formes spécifiées du vivant lui-même. Outre le fait que les thèses spécifiques de cette ontologie du vivant aient certainement une pertinence dans leur propre sphère¹²¹,

il faut comprendre pourquoi, dans la crise des normes de la modernité, Freitag juge l'art insuffisant à partir de cette ontologie. Quel est le statut de cette ontologie en tant que telle ?

Selon Freitag, l'urgence des problèmes de la société est en fait une « urgence de l'être » lui-même, qui exige une rupture de la dynamique du développement de la modernité « qui a déjà dépassé les limites de la généralisation possible¹²² ». Ce dépassement signifie à la fois l'augmentation critique du risque planétaire et la prolifération infinie des problèmes et de leur interdépendance. Sur le plan de la critique de la société, rompre avec la modernité veut dire dépasser la « critique formelle » qui était celle de la modernité — dépasser la quiétude affichée devant la tâche infinie que se propose cette critique sous prétexte de pouvoir chaque fois légitimer en raison tous les moyens qui sont pris —, car la présomption selon laquelle on a encore indéfiniment le « droit à l'erreur » est caduque¹²³. Pour Freitag, l'« exigence de synthèse » sociétale, comme principe contrefactuel inhérent à la socialité, nécessite l'aide d'une sagesse anamnésique appelée « épistémologie politique ». Son ontologie du vivant se veut justement une telle contribution. Même en admettant que la critique de la société doive prendre la forme d'un tel savoir — savoir qui comporte certainement à sa manière le paradoxe de la « tâche infinie » —, cette critique par l'anamnèse doit encore trouver, dans ce qui reste *maintenant* de nos pratiques et de nos symboles, une base concrète sur laquelle s'érigerait l'« exigence de synthèse » sociétale. L'épistémologie politique peut s'atteler à la tâche de rompre la compréhension moderne de la modernité, qui se perpétue dans le « non-sens » de la postmodernité, mais l'« exigence de synthèse » sociétale ne peut pas devenir un projet normatif ou pratique à partir de cette épistémologie politique. L'ontologie du vivant ne sera peut-être toujours au fond qu'une théorie contemplative. Le fait que la chronique socio-historiquement annoncée de la mort de l'art de la modernité offerte par Freitag¹²⁴ abatte ce que le sociologue admet lui-même devoir être conservé, témoigne de cette aporie. En effet, « en attendant de recueillir l'héritage¹²⁵ », ce n'est nulle part ailleurs que dans « ce qui dans l'art, reste de l'art¹²⁶ », que le sociologue prétend trouver « comme un rappel incessant de l'exigence de synthèse¹²⁷ ». Le « comme » mérite notre attention. Non seulement le « comme » assujettit-il, dans l'ordre symbolique, l'exigence de synthèse au rappel en quelque sorte allégorique — dans l'art — de l'exigence même de la vie, mais du coup, dans cette clarté, il brouille encore plus les cartes sur le sens sociétal de « l'exigence de synthèse » quand elle émerge du symbole artistique dans la modernité¹²⁸.

Par ailleurs, si l'exigence de synthèse a encore un sens pour le lien social, c'est parce que les restes de nos pratiques et de nos symboles la comportent d'une manière ou d'une autre — Freitag l'avoue lui-même en demandant de sauver ce qui dans l'art reste encore de l'art. Dès lors, le

problème de l'épistémologie politique pourrait devenir, dans sa quête de restes pratico-symboliques comportant une exigence de synthèse, de trouver effectivement ces restes et les remettre sur pied. Peut-on vraiment comprendre autrement le sens de l'idée freitagienne selon laquelle la modernité, tout en étant critiquée, doit devenir une de nos traditions ? J'ajouterais cependant que l'idée selon laquelle la modernité serait à la fois un moment philosophico-historique « négatif au sens hégélien » et une catastrophe concrète, me semble liquider l'espoir de trouver une quelconque tradition dans la modernité. À la manière de Benjamin, je dirais que le sens que l'on doit éventuellement trouver dans la modernité, puis reconnaître comme notre tradition, et qui est déjà concrètement en ruine, doit faire l'objet d'une sorte de libération. En fait, le sens doit être libéré du *mutisme* qui le frappe dans l'ampleur de la catastrophe. Faire parler par le concept ce qui est devenu muet comporte ses nuances par rapport à l'œuvre du dialecticien qui, en définitive, prétendra toujours pouvoir tirer du sens, comme un *sous-entendu* à reconfigurer, dans la volubilité du « sens commun ». Si le sens commun a l'effet d'un appel à l'aide sur le dialecticien, il faudra peut-être aussi que le dialecticien reconnaisse le sens que le mutisme recèle. Dans la frayeur, le mutisme est également l'expression du sens embusqué, du sens affaibli, celui qui nous reste.

Je crois que le renouvellement de la théorie de l'art à partir de l'anthropologie communicationnelle que j'ai proposée — c'est-à-dire celle qui trouve la racine d'une communication protosymbolique dans l'affectivité indicible qui anime nos corps au sein d'une expressivité problématique — nous permettra de mettre en œuvre une nouvelle herméneutique de l'œuvre d'art de la modernité. Cette herméneutique vise le sauvetage d'éléments pratico-symboliques comportant encore ce que Freitag appelle une « exigence de synthèse », dans la logique de la modernité devenue désormais notre « tradition ». L'art de la modernité comme institution de l'expressivité protosymbolique de notre affectivité dans le lien social, où l'achèvement du sens est indéfiniment ajourné, n'est pas une contribution de plus à la crise de la normativité sociale. En tant que sphère institutionnellement autonomisée du protosymbolique, la problématisation des normes dans l'art ne contribue pas à saper la quête de normativité ; elle contribue plutôt à approfondir et à étendre la manifestation concrète de la socialité que l'idéalité contrefactuelle inhérente à la normativité doit embrasser. Par définition, l'art comporte en lui, en tant que protosymbolique, une « exigence de synthèse » qui a une forme concrète, suspendue dans l'expression de la problématique représentationnelle de notre affectivité indépassable.

NOTES DE LA PREMIÈRE PARTIE

1. Cf. la lettre d'Adorno à Benjamin du 18 mars 1936, parue dans Walter BENJAMIN, *Écrits français*, trad. Jean-Louis Leleu, Paris, Gallimard, 1991, p. 136.
2. Il existe plusieurs courts textes d'Adorno sur la question du jazz, notamment : « Mode intemporelle. À propos du jazz » (1953), dans *Prismes*, trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1982, pp. 102-113 ; la réplique à la critique de ce dernier texte par Joachim-Ernst Berendt intitulée « Für und wider den Jazz » (1953), reprise dans *Gesammelte Schriften*, vol. X/2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, pp. 805-809. Adorno renvoie aussi abondamment au jazz dans plusieurs autres articles et monographies, notamment dans « Sur la musique populaire », trad. Marie-Noëlle Ryan, Peter Carrier et Marc Jimenez, dans *Revue d'esthétique : Jazz*, n° 19, 1991, pp. 181-204 ainsi que dans *Introduction à la sociologie de la musique* (1962), trad. Vincent Barras et Carlo Russi, Genève, Contrechamps, 1994. Pour avoir une bonne idée des textes sur le jazz non traduits de l'allemand et ne pas se scandaliser inutilement des idées d'Adorno sur le jazz, cf. J. Bradford ROBINSON, « The Jazz Essays of Theodor Adorno: Some Thoughts on Jazz Reception in Weimar Germany », *Popular Music*, vol. 13, n° 1, janvier 1994, pp. 1-25.
3. Theodor W. ADORNO et Max HORKHEIMER, *La Dialectique de la raison*, trad. Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, p. 144. (Traduction modifiée.)
4. Cf. l'introduction de J. M. BERNSTEIN à Theodor W. Adorno, *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, Londres et New York, Routledge, 1991, p. 3.
5. Cf. entre autres Jürgen Habermas, dans Peter DEWS (dir.), *Autonomy and Solidarity: Interviews of Habermas*, New Left Books, 1986, p. 178. Le problème de la réalisation de ce projet est en fait le fil conducteur même de mon texte « Autonomie de l'art et communication : le problème de l'œuvre d'art dans la théorie socio-communicationnelle postadornienne », *Société*, n° 15-16, été 1996, pp. 329-390.
6. Cf. les études sur la musique populaire dans le sillage de Stuart Hall (notamment, Richard MIDDLETON, *Studying Popular Music*, Philadelphia, Milton Keynes et Open University Press, 1990).
7. Cf. la lettre d'Adorno à Benjamin du 18 mars 1936, dans Walter BENJAMIN, *Écrits français*, op. cit., p. 136.
8. On peut se demander d'ailleurs ce que serait un « extrême » de la culture de masse lorsqu'elle est d'emblée considérée comme homogène.
9. Cf. notamment « Le vieillissement de la nouvelle musique » (1955), trad. Michèle Lhomme, Alain Lhomme et Anne Boissière, *Rue Descartes*, n° 23, mars 1999, pp. 113-133.
10. Pour s'en faire une bonne idée, cf. à propos du cas de la France : Anne VEITL, *Politique de la musique contemporaine : le compositeur, la « recherche musicale » et l'État en France de 1958 à 1991*, Paris et Montréal, L'Harmattan, 1997 ; Pierre-Michel MENGER, *Le Paradoxe du musicien : le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion, 1983.
11. Cf. notamment Theodor W. ADORNO, « Musique nouvelle, interprétation, public », trad. H. Domel, G. Haessig et G. G. Englert, *Musique en jeu*, n° 3, 1971, pp. 21-28.
12. Theodor W. ADORNO et Max HORKHEIMER, *La Dialectique de la raison*, op. cit.
13. Theodor W. ADORNO, *Dialectique négative*, trad. Groupe de traduction du Collège de philosophie, Paris, Payot, 1992.
14. Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1982.
15. Jürgen HABERMAS, *Théorie de l'agir communicationnel*, t. I : *Rationalité de l'agir et rationalisation de la société*, trad. Jean-Marc Ferry, Paris, Fayard, 1987, pp. 371-402.
16. En conséquence, même l'artiste n'a pas le pouvoir de travailler à son propre sauvetage à travers l'art.
17. *Ibidem*, p. 390.
18. *Ibidem*, pp. 31 *sqq.*
19. Pour une discussion plus détaillée de ces critiques, on pourra consulter mon article : « Autonomie de l'art et communication ... », *loc. cit.*
20. Albrecht WELLMER, « Vérité — apparence — réconciliation : Adorno et le sauvetage esthétique de la modernité », dans Rainer ROCHLITZ (dir.), *Théories esthétiques après Adorno*, Arles, Actes Sud, 1990, pp. 249-293.
21. Cf. aussi Albrecht WELLMER, « Dialectique de la modernité et de la postmodernité : la critique de la raison après Adorno », *Les Cahiers de philosophie*, n° 5, 1988.
22. Christoph MENKE, *La Souveraineté de l'art : l'expérience esthétique après Adorno et Derrida*, trad. Pierre Rusch, Paris, Armand Collin, 1993.
23. *Ibidem*, p. 51.

24. Martin SEEL, *L'Art de diviser : le concept de rationalité esthétique*, trad. Claude Harry-Schaeffer, Paris, Armand Collin, 1993.
25. Cf. entre autres Rainer ROCHLITZ, *Subversion et subvention : art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994.
26. Michel RATTÉ, « Autonomie de l'art et communication », *loc. cit.* ; « Christoph Menke : herméneutique, déconstruction et raison dans le problème de l'expérience esthétique », *Horizons philosophiques*, vol. 7, n° 2, printemps 1997, pp. 107-126.
27. Cf. notamment Jürgen HABERMAS, *Morale et communication : conscience morale et activité communicationnelle*, trad. Christian Bouchindhomme, Paris, Cerf, 1986, p. 39.
28. À mon avis, outre la théorie de Wellmer et du Habermas wellmérien, la théorie de Martin Seel est, elle aussi, déterminée par cet arrière-fond, en fait par le fond kantien de cet arrière-fond. Bien que Seel prétende ne pas penser en termes de réconciliation le rapport de coordination des différentes rationalités qu'il appelle « art de diviser », il faut tout de même noter que cet « art » ne vise qu'à en fonder un autre : l'art du jugement qui, dans son effectivité, réconcilie différentes manières de connaître. Cf. à cet égard ma recension critique du livre de Martin Seel, *L'art de diviser...*, *op. cit.* dans *Horizons philosophiques*, vol. 6, n° 2, printemps 1996, pp. 149-152.
29. Christoph MENKE, *La Souveraineté de l'art*, *op. cit.*, p. 197.
30. *Ibidem*, p. 286.
31. *Ibidem*, p. 191 *sqq*.
32. Rainer ROCHLITZ, *Subversion et subvention*, *op. cit.*, p. 69.
33. Rochlitz avait d'abord formulé sa théorie du symbole artistique à travers une critériologie qui a été critiquée par plusieurs (cf. entre autres mon article « Autonomie de l'art et communication », *loc. cit.*, pp. 359-372). Rochlitz semble maintenant penser refondre sa théorie de l'œuvre d'art à partir du concept de « paramètre critique » (cf. « L'esthétique et l'artistique », *Revue internationale de philosophie*, n° 198, 1996, pp. 651-667). Je discuterai ailleurs les tout derniers développements qu'en propose Rochlitz dans son ouvrage : *L'Art au banc d'essai : esthétique et critique*, Paris, Gallimard, 1998.
34. Rainer ROCHLITZ, *Subversion et subvention*, *op. cit.*, pp. 93-94.
35. J'ai explicitement discuté ailleurs le problème que posaient les concepts de cohérence et d'incohérence esthétique dans la théorie de Rochlitz, dans la mesure où celui-ci, en dernière instance, n'abordait pas la question de la problématisation systématique de la compréhension inhérente à certaines expressions de la cohérence artistique. Cf. « Autonomie de l'art et communication », *loc. cit.*, pp. 368-372.
36. L'intéressante critique de la question esthétique chez Habermas qui est proposée par Rochlitz (« De l'expression au sens : perspectives esthétiques chez Habermas », dans *Revue internationale de philosophie*, n° 194, 1995, pp. 409-435), ne me semble pas échapper à cette observation.
37. Je reviendrai sur cette question dans le chapitre 3. Car il ne fait aucun doute que Habermas a ouvert une boîte de Pandore lorsqu'il a cru pouvoir affirmer « l'épuisement de la philosophie de la conscience ».
38. Christoph MENKE, *La Souveraineté de l'art*, *op. cit.*, p. 117.
39. La « pathologie communicationnelle » renvoie à la condition où des actes de communication stratégiques (visant un *but*) sont confondus avec des actes de communication qui visent un *accord*. La pathologie communicationnelle désigne en général toute confusion au sujet du contexte de validité de chaque type d'acte de langage. Cf. notamment la critique habermassienne de Derrida dans *Le Discours philosophique de la modernité*, trad. Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 1988, pp. 219-248, et son analyse d'un roman d'Italo Calvino dans *La Pensée postmétaphysique : essais philosophiques*, trad. Rainer Rochlitz, Paris, Armand Collin, 1993, pp. 243-264.
40. Cf. Jürgen HABERMAS, *Le Discours philosophique de la modernité*, *op. cit.*, pp. 236 *sqq*. Ce qui n'est pas surprenant quand on constate que dans la *Théorie de l'agir communicationnel*, Habermas écrivait que la coordination entre les membres de la société demande seulement dans les « domaines centraux [...] une communication qui vise un accord » (*Théorie de l'agir communicationnel*, *op. cit.*, p. 400). On ne voit pas cependant pourquoi, dans la forme de ce qui donne un accès alternatif au monde vécu, toute structure symbolique visant l'intercompréhension devrait être exclue. On verra que si l'œuvre d'art n'est pas un symbole qui vise à produire directement un accord intersubjectif, ses médiations n'excluent pas la visée de l'intercompréhension. Mais la pragmatique universelle ne s'intéressant qu'aux actes de langage dont la recherche d'accord est transparente ne peut être d'aucun recours pour la théorie de l'art de la modernité que je veux introduire ici.
41. Michel Henry — auteur que j'aborderai plus loin — énonce bien la thèse séminale de la philosophie du corps de Schopenhauer : « Mon corps est l'unique objet dont je ne connaisse pas uniquement l'un des côtés, celui de la

- représentation ; j'en connais aussi le second, qui est celui de la volonté. » (Cf. Michel HENRY, *Généalogie de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1985, p. 170, et Arthur SCHOPENHAUER, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, nouvelle édition revue et corrigée par Richard Roos, Paris, P.U.F., 1966, pp. 140-148, 885-896.) Cette thèse ontologique est « structurante » dans la « dialectique négative » d'Adorno.
42. Michel RATTÉ, « Autonomie de l'art et communication », *loc. cit.*, pp. 373-386.
 43. Theodor W. ADORNO, *Dialectique négative*, *op. cit.*, p. 122.
 44. *Ibidem*, pp. 137-138.
 45. *Ibidem*, p. 138 : « Dans l'immédiateté, ne réside pas tant son être médiatisé que dans la médiation un immédiat qui serait médiatisé. Hegel a négligé cette différence. »
 46. Cf. par exemple la monographie d'Adorno sur Mahler qui se présente comme une « physionomie musicale » (Theodor W. ADORNO, *Mahler : une physionomie musicale*, trad. Jean-Louis Leleu et Theo Leydenbach, Paris, Minuit, 1976).
 47. Georg LUKÁCS, *Philosophie de l'art (1912-1914)*, trad. Rainer Rochlitz et Alain Pernet, Paris, Klincksieck, 1981.
 48. *Ibidem*, pp. 25-26.
 49. *Ibidem*, p. 19.
 50. *Ibidem*, p. 17.
 51. *Ibidem*, p. 22.
 52. *Ibidem*, p. 52.
 53. C'est sur cette idée d'une « énergie communicationnelle » que s'est arrêtée ma proposition théorique visant à dégager un intérêt pour la communication de la frange du communicable comme fondement d'une théorie communicationnelle de l'art (cf. « Autonomie de l'art et communication », *loc. cit.*, pp. 378 *sqq.*).
 54. Theodor W. ADORNO, *Kierkegaard*, trad. Éliane Escoubas, Paris, Payot, 1995, notamment pp. 288 *sqq.*
 55. Bien sûr, rien n'est aussi simple chez Adorno. Adorno croit, contre Benjamin, que même si l'intériorité s'est complètement changée en idéologie, il reste pourtant « qu'un reflet réconciliant est projeté sur l'intériorité dans l'art » (Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 159). En fait, l'œuvre d'art pensée à partir de la théorie mimétique benjaminienne mise sur l'intériorité comme révélateur de l'extériorité : si on pouvait s'imaginer Hegel tourné à l'envers comme un gant, on dirait avec Adorno que « Beethoven est [...] l'expérience totale de la vie extérieure qui se répète intérieurement » (*ibidem*). Le « langage mimétique » de l'œuvre d'art, langage « sans langage », « langage non significatif », est pensé comme s'il était la surface d'une subjectivité non intentionnelle entièrement hétéro-affective, avant tout soumise à l'extériorité comme totalité. Adorno rappelle le vers de Rilke que Benjamin aimait citer au sujet de l'expressivité non langagière de l'art : « Car il n'y a pas d'endroit qui ne tevoie » (*ibidem*, pp. 153-154) ; « L'expression des œuvres d'art est le non-subjectif dans le sujet » (*ibidem*). Je reviendrai sur ce sujet au chapitre 9.
 56. Theodor W. ADORNO, *Dialectique négative*, *op. cit.*, p. 141.
 57. Michel HENRY, *L'Essence de la manifestation*, 2 volumes, Paris, P.U.F., 1963 ; *Phénoménologie matérielle*, Paris, P.U.F., 1990.
 58. Michel HENRY, *Phénoménologie matérielle*, *op. cit.*, p. 6.
 59. *Ibidem*, p. 14.
 60. *Ibidem*, p. 7. Henry montre comment cela aurait, selon lui, des conséquences fondamentales dans la phénoménologie de l'intentionnalité elle-même, notamment dans un commentaire de la phénoménologie husserlienne de la conscience intime du temps. Il fait valoir comment cette phénoménologie se trouve à attribuer au plan extatique du flux du temps, la force de l'autodonation qui ne peut être que celle du continuum auto-affectif, impressionnel, sur lequel s'érige le continuum extatique de temps (*ibidem*, pp. 30 *sqq.*).
 61. Pour Henry, la *passivité* du sentiment ne tient « à aucune détermination extrinsèque, à quelque liaison mystérieuse avec le corps par exemple » (*ibidem*, p. 34). La passivité de soi à l'égard de soi qu'Henry dévoile dans la phénoménologie du sentiment est celle de la conscience de soi. Il s'agit de la passivité d'un rapport absolument conscient à soi-même. Il ne faut pas confondre cette passivité avec une intentionnalité « inconsciente », dite «anonyme » (Husserl) ou encore « du corps propre » (Merleau-Ponty).
 62. Michel HENRY, *L'Essence de la manifestation*, *op. cit.*, p. 904.
 63. *Ibidem*, p. 905. (Souligné dans le texte.)
 64. *Ibidem*.
 65. G. W. F. HEGEL, *Phénoménologie de l'esprit*, t. II, trad. Jean Hyppolite, Paris, Aubier, 1941, p. 215.
 66. Michel HENRY, *L'Essence de la manifestation*, *op. cit.*, p. 905.
 67. *Ibidem*.

68. Alors qu'Henry attaque ce problème de front, dans sa discussion de Hegel, Adorno ne fait que l'effleurer sans en tirer les conséquences lorsqu'il écrit : « ce n'est qu'à une réflexion subjective et à celle sur le sujet qu'est accessible le primat de l'objet » (Theodor W. ADORNO, *Dialectique négative*, op. cit., p. 147).
69. *Ibidem*, p. 138.
70. *Ibidem*, p. 141.
71. *Ibidem*, p. 159.
72. Cf. Theodor W. ADORNO, *Minima moralia : réflexions sur la vie mutilée*, trad. Eliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, Payot, 1991. Le fragment 82 expose très clairement le statut du transcendentalisme par rapport au positivisme. On peut y lire entre autres que la pensée spéculative transcendantale, « faisant un effort exagéré dans la direction du trop, [...] extrapole afin de maîtriser [...] l'inévitable trop peu ». Elle « tient un compte bien plus rigoureux de ses insuffisances » (*ibidem*, p. 122) que le positivisme ne voyant pas la distance qui sépare la pensée de la réalité. Tant qu'elle reconnaît son savoir vrai comme un « trop peu », elle reconnaît du coup que son propre salut est du côté de la « chose en soi ».
73. « La chose en soi [...] ne peut entrer [...] dans la conscience que d'une manière tout à fait immédiate, à savoir en ce sens qu'elle-même prendra conscience d'elle-même » (Arthur SCHOPENHAUER, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., pp. 890-891 ; voir également à ce sujet Michel HENRY, *Généalogie de la psychanalyse*, op. cit., p. 174). Cela dit, contrairement à ce qui se passe chez Schopenhauer, il s'agit pour Adorno de montrer que cette quête de la chose en soi auprès du sujet qui a un corps ne nécessite pas le sacrifice du rapport sujet-objet. On pourrait éventuellement s'étendre sur les rapports entre Schopenhauer et Adorno pour y découvrir certaines tensions théoriques tout à fait semblables, et développer par exemple la critique henrienne de Schopenhauer à l'endroit d'Adorno. Je dirai simplement qu'Henry montre comment l'intuition fondamentale du dépassement du rapport sujet/objet en quête de la chose en soi dans la théorie de la phénoménalité du corps de Schopenhauer (Michel HENRY, *Généalogie de la psychanalyse*, op. cit., pp. 169 sqq.) aurait été finalement sacrifiée dans le flou qui a envahi la signification du primat ontologique de la « volonté » et conséquemment dans le rapport que celle-ci a avec la « représentation » (*ibidem*, entre autres pp. 174 sqq.). C'est, selon Henry, encore une fois « le descendre en soi-même » qui n'est finalement jamais thématisé philosophiquement : Schopenhauer le manque dans le cadre d'un glissement vers la question du rapport entre « volonté et représentation » ; Hegel — et par le fait même Adorno —, dans le glissement vers le rapport sujet-objet.
74. G. W. F. HEGEL, *Phénoménologie de l'esprit*, op. cit., t. I, p. 59.
75. Michel HENRY, *L'Essence de la manifestation*, op. cit., pp. 713-714 (souligné dans le texte). Parallèlement, Henry pourrait soutenir que si Hegel peut légitimement détruire la prétention scientifique de la « physiognomonie », il rate l'essence de ce qu'il fallait critiquer en invoquant l'illusion d'une intériorité pour soi. En arguant que toute individualité est ce qu'elle est en reflétant le monde qu'elle habite, Hegel pense qu'il peut objecter à la physiognomonie que l'intériorité, en devenant visible, comporte aussitôt une part de convention dans l'expression, qui est en fait ce dans quoi la subjectivité se réalise (G. W. F. HEGEL, *La Phénoménologie de l'esprit*, op. cit., t. I, pp. 264 sqq.) Je rappelle qu'avec la phénoménologie lukácsienne du malentendu communicationnel — qui est tout autre chose qu'une prétendue science de l'objectivation de l'intériorité dans les traits expressifs — et la théorie henrienne de l'affectivité, on a déjà ce qu'il faut pour surmonter cette objection — ce qui se confirmera dans la suite de ce chapitre. J'ajoute tout de même qu'Henry a aussi critiqué la thèse schélérienne, « physiognomonique » après la lettre, selon laquelle « je perçois non seulement le corps de l'autre mais son psychisme [...], je perçois non seulement la rougeur de son front, mais sa honte » (Michel HENRY, *Phénoménologie matérielle*, op. cit., p. 169). Pour Henry, « le psychisme de l'autre, son âme, est radicalement différent de son corps-chose, mais surtout le mode de donation de ce psychisme est foncièrement différent » (*ibidem*, p. 168). Alors que chez Scheler, l'unité du corps et du psychisme est pensée à partir de l'intentionnalité transcendante, chez Henry, *le psychisme et le corps ne sont un que dans leur immanence demeurant invisible*.
76. Michel HENRY, *Phénoménologie matérielle*, op. cit., pp. 137 sqq.
77. *Ibidem*, p. 153.
78. *Ibidem*, p. 151.
79. *Ibidem*, p. 177.
80. Cf. Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, pp. 384-385.
81. Cf. aussi à ce propos Paul RICŒUR, *À l'école de la phénoménologie*, Paris, Vrin, 1986, pp. 266 sqq.
82. Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 385.
83. *Ibidem*, p. 384.
84. *Ibidem*, pp. 371 sqq.

85. *Ibidem*, p. 386.
86. *Ibidem* ; Ricœur cite ici Didier FRANCK, *Chair et corps : sur la phénoménologie de Husserl*, Paris, Minuit, 1981, p. 135.
87. Michel HENRY, *Phénoménologie matérielle*, op. cit., pp. 153 *sqq*. On doit ajouter que ces expériences limites du « pathos-avec » sont elles-mêmes englobées dans l'inévitable massification du besoin. Celle-ci engendre les civilisations et avec elles les édifices de leur autoreprésentation. Ces autoreprésentations restent les épiphénomènes du besoin, en d'autres mots elles ne deviennent jamais des sphères symboliques autonomes : elles sont soumises au besoin invisible, à sa massification invisible. C'est ce que thématise le *Marx* de Michel Henry (2 vol., Paris, Gallimard, 1976). Cela dit, à partir du moment où tout le symbolique connaît une dépendance ontologique radicale à l'égard du besoin, la légitimité de la théorie énonçant cette doctrine n'est pas assurée. Henry voit le problème et en fait un enjeu fondamental de son *Marx* (cf. chapitre 5). La difficulté tient au fait que le philosophe est dans l'obligation d'autonomiser un moment transcendental, c'est-à-dire ce contre quoi s'érige toute son ontologie.
88. Michel HENRY, *Phénoménologie matérielle*, op. cit., p. 153. On pourra se référer à la monographie de Michel Henry, *Voir l'invisible : sur Kandinsky*, Paris, François Bourin, 1988. Henry tente ici une réduction radicalement infrasymbolique de ce qui est vu dans l'œuvre de Kandinsky, et bien évidemment l'intuition kandinskienne devient l'intuition de la vérité ontologique qu'Henry déploie dans sa philosophie. Commentant la théorie kandinskienne du point et de la ligne, Henry écrit : « Si toute force est subjective parce que c'est seulement dans l'étreinte pathétique de soi qu'une force est possible, qu'elle est capable de s'emparer de son propre pouvoir et d'agir, si la force qui pèse sur le point et fait surgir la multiplicité des lignes est la même que celle qui déferle en nous, alors les formes linéaires ne “représentent” pas seulement, en leur variété infinie, les forces et les pulsions de notre vie, elles leur sont identiques et se confondent avec elles. » (*Ibidem*, p. 91.)
89. Il faudra montrer ailleurs comment le sentiment de soi révélant l'essence de la chair comme autodonation invisible peut élargir *immédiatement* à la sphère symbolique le problème de l'accouplement à une autre subjectivité. C'est l'ultime épreuve de la thèse selon laquelle l'œuvre d'art est un symbole de la dimension auto-affective. Il faudrait une théorie du symbole comme analogue même du corps qui « apprésente » de la chair en tant qu'autodonation invisible. Je suis bien conscient que cela doit encore être explicité. Mais je crois que l'on peut tout de même voir la plausibilité de cette thèse qui, dans l'état, ne m'apparaît pas plus étrange que l'hypothèse de la « seconde chair propre ».
90. Edmund HUSSERL, *Méditations cartésiennes : introduction à la phénoménologie*, trad. G. Peiffer et E. Levinas, Paris, Vrin, 1953, p. 96.
91. *Ibidem*.
92. *Ibidem*.
93. *Ibidem*, p. 97.
94. Michel HENRY, *Phénoménologie matérielle*, op. cit., p. 150.
95. Edmund HUSSERL, *Méditations cartésiennes*, op. cit., pp. 97-98.
96. La qualité « psychique » du corps d'autrui est ce que j'appelais plus tôt le sentiment de soi qui fait l'unité subjective de la chair comme autodonation et du corps devant le regard d'autrui.
97. Michel HENRY, *Phénoménologie matérielle*, op. cit., pp. 152-153. (C'est moi qui souligne.)
98. *Ibidem*, p. 150.
99. Pour Michel HENRY, le suicide révèle que la négation existentielle de l'affectivité n'est possible que par « la suppression extérieure de l'essence [de l'affectivité] » (*L'Essence de la manifestation*, op. cit., pp. 592 *sqq*.)
100. À ce sujet, revoir le chapitre 3. Rappelons que Lukács postule une situation où nous ne pourrions communiquer que par des mimiques et des gestes — ce qui n'est pas qu'un postulat absurde : des gens ne parlant pas la même langue misent (avec les risques que cela comporte) sur de telles ostentations communicationnelles. Bien qu'investis tous deux dans le projet de s'entendre, l'un fabule le sens des gestes et des mimiques de l'autre, et réciproquement. Incidemment, avec le recours métaphorique à la fable de Togrul Bey, Lukács pourrait donner l'impression de sacrifier la signification symbolique de l'art aux aléas du « conflit des interprétations », ce qui n'est pas le cas.
101. Michel RATTÉ, « Autonomie de l'art et communication », op. cit., pp. 373-386.
102. Theodor W. ADORNO, *Dialectique négative*, op. cit., p. 147.
103. On doit se rappeler cependant qu'Adorno accorde un « primat » à cette médiation par l'objet dans la dialectique négative. Si la théorie du primat de l'objet nous a mené plus tôt à constater une percée d'Adorno du côté d'une théorie du soi, ce « primat de l'objet » n'a de sens que dans le cadre hégélien de la dialectique sujet-objet qui englobe toujours la dialectique négative. Je rappelle que le primat de l'objet a une fonction de protection contre la tendance « totalitaire » de la pensée transcendante (celle du « primat du sujet »).

104. On a vu qu'Adorno concevait la médiation par l'objet comme un retournement sur elle-même de la dialectique, ce qui est une ruse contre la dialectique hégélienne qui a pris la forme d'une « explicitation » conceptuelle de la totalité du réel appelée « savoir absolu ». Celui-ci n'est rien d'autre que le déploiement de l'esprit réconcilié.
105. Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 193.
106. *Ibidem*, p. 150.
107. Cf. notamment *Théorie esthétique*, op. cit., pp. 265 sqq. ; *Mahler*, op. cit., pp. 96-97.
108. Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 246.
109. Cela dit, le problème de la fondation de la souveraineté de la critique de la raison n'est plus retrouvé que dans la théorie sémiosubversive derridienne révisée. J'ai déjà fait remarquer que cela n'était pas une solution satisfaisante. Cf. le chapitre 2.
110. Christoph MENKE, *La Souveraineté de l'art*, op. cit., p. 51.
111. *Ibidem*, p. 123.
112. *Ibidem*, p. 122. (C'est moi qui souligne.)
113. *Ibidem*, p. 105. (C'est moi qui souligne.)
114. Cf. aussi Michel RATTÉ, « Christoph Menke : herméneutique... », loc. cit.
115. Incidemment, une fois la « critique de la raison » par l'art réduite à la subversion sémiotique, le problème d'établir la « souveraineté de l'art » se trouve reconduit à celui de dégager une intensité propre à l'art : si l'art n'est pas une « intensification » du sens comme le prétend l'herméneutique philosophique, la théorie de la souveraineté de l'art est pour sa part contrainte à élucider ce qu'est l'intensité du non-sens. Mais cela arrive trop tard. Dans le contexte contemporain de l'institution artistique devenue « système de l'art », de la communication et de la consommation de masse qui esthétisent le conflit même des sensibilités esthétiques au profit de la vie ordinaire, il est difficile d'imaginer que quelque chose comme une intensité de la subversion sémiotique soit encore possible.
116. À ce sujet, cf. entre autres Michel FREITAG, « La condition paradoxale de l'art dans la société postmoderne », *Société*, n° 15-16, été 1996, pp. 59-155.
117. On ne s'attardera pas ici aux distinctions fondamentales entre la modernité freitagienne sauvée comme « tradition » et celle de Habermas comme « projet inachevé » avec ses présuppositions anthropologiques « évolutionnaires ». Ce n'est pas le lieu ici de développer un débat sur cette question — qui le mérite par ailleurs au plus haut point. On aura cependant compris que dans la façon dont j'ai reposé le problème de l'art de la modernité, il ne s'agissait en fait que d'aménager la possibilité d'une nouvelle herméneutique reconstructive de la modernité artistique. Dans l'état où elle est, elle peut tout aussi bien être comprise comme une théorie de la modernité artistique dans laquelle nous demeurerions engagés que comme une théorie de la modernité artistique qu'il faudrait sauver comme « tradition ».
118. Michel FREITAG, « La société informatique et le respect des formes », *Le Naufrage de l'université, et autres essais d'épistémologie politique*, Montréal et Paris, Nuit Blanche et La Découverte, 1995, p. 229.
119. Cf. notamment Michel FREITAG, *Dialectique et société*, t. II : *Culture, pouvoir, contrôle : les modes formels de reproduction de la société*, Montréal et Lausanne, St-Martin et L'Âge d'homme, pp. 287 sqq.
120. Michel FREITAG, *Le Naufrage de l'université*, op. cit., p. 257.
121. Cf. notamment Freitag sur Adolph Portmann et le darwinisme : *ibidem*, pp. 228 sqq.
122. *Ibidem*, p. 234.
123. *Ibidem*.
124. Michel FREITAG, « La condition paradoxale de l'art dans la société postmoderne », loc. cit., pp. 107 sqq.
125. *Ibidem*, p. 134.
126. *Ibidem*.
127. *Ibidem*, p. 135.
128. Il n'est certainement pas inutile de mentionner que ma critique, qui présuppose une théorie de l'affectivité exprimée symboliquement à travers l'œuvre d'art, n'est pas sans avoir une certaine parenté avec l'intervention lacano-hégélienne d'Olivier Clain à l'égard de la théorie freitagienne (cf. entre autres le débat sur le séminaire de Denis DUCLOS « Jouissance et politique », transcrit dans *Les Cahiers de recherche du Groupe interuniversitaire d'étude de la postmodernité*, Département de sociologie, Université du Québec à Montréal, n° 34, 15 septembre 1995, pp. 52 sqq.). Clain critique l'oubli, chez Freitag, de l'hétéro-affectivité dans la dimension symbolique, comprise comme dimension autoréflexive et autosuffisante, alors que cette hétéro-affectivité est pourtant constitutive de l'expressivité de la vie animale, qu'elle est en fait l'essence de sa subjectivité sensorimotrice (cf. entre autres Michel FREITAG, *Dialectique et société*, t. I : *Introduction à une théorie générale du symbolique*, op. cit., pp. 127 sqq.).

DEUXIÈME PARTIE

LE SENTIMENT DE L'OUBLI ET LA MUSIQUE COMME EXTÉRIORISATION DU SENTIMENT DE L'OUBLI

L'herméneutique de la musique qu'il s'agit de préparer ici suppose que l'on éclaircisse le statut de la musique en tant qu'expression protosymbolique d'une dimension « sentimentale » spécifique. Conformément à ce que l'on a dit de l'immanence de l'œuvre d'art, ce projet est solidaire de la question de savoir comment l'immanence d'un sentiment spécifique est liée à l'immanence de la forme de la musique. Dans cette partie, il s'agira d'abord de comprendre le « sentiment de l'oubli » extériorisé protosymboliquement dans la musique.

CHAPITRE 7

CONSIDÉRATIONS SUR LE CONCEPT DE SENTIMENT DANS LES THÉORIES DE LA MUSIQUE

On connaît le statut du sentiment dans la théorie henrienne de la subjectivité. À la lumière de ce que j'ai conservé de cette théorie, on peut déjà imaginer que le lien entre la question du sentiment et celle de la musique que je me propose d'expliciter ici n'a pas grand-chose à voir avec ce qu'il est advenu du thème du sentiment dans les théories classiques de la musique. À ma connaissance, les théories qui ont fait une place à la question du sentiment dans la musique et qui ont eu une efficience historique ont généralement lié le sentiment et la musique d'une manière « externe » qui contraste avec ma propre tentative.

Le problème théorique qui m'intéresse ici est celui du *rapport entre l'immanence de la musique et l'immanence d'un sentiment*. Ce problème n'est pas du tout celui de la doctrine grecque ancienne de l'*ethos*, par exemple, sur laquelle est fondée la théorie de la correspondance entre *des affects* et *des échelles de sons*, et qui est d'abord une doctrine permettant d'affirmer, en vertu de la cosmologie grecque, la *transcendantalité* de leur correspondance. La théorie que je propose n'a pas davantage d'affinité avec ce que j'oserais appeler la « transposition » de cette théorie de l'*ethos* dans le cadre de la modernité. Quand la musique se transforme en « représentation » d'affects, et que la cosmologie pythagoricienne qui l'avait déterminée inauguralement se trouve retraduite dans le paradigme physico-mathématique de l'objectivation moderne du monde, le problème « moderne » du lien à penser entre le sentiment et la forme de la musique, pourtant plus explicite que jamais, se trouve brouillé par cette objectivation du monde¹.

Parmi les débats sur le sentiment et la forme de la musique que je ne peux ici qu'effleurer, mais qu'il faudrait éventuellement étudier de près, je mentionne celui qui a opposé Rameau et Rousseau au XVIII^e siècle, ainsi que celui qu'a mené Hanslick, au milieu du XIX^e siècle, contre le sentimentalisme.

On peut constater une filiation du sentimentalisme romantique avec l'idée rousseauiste de la musique (mélodique) comme une espèce de « langage naturel » du sentiment, un langage qui parle directement au « cœur » de l'homme, et mesurer, par là, le risque que cela fait courir à l'approfondissement de la question de la forme sensible de la musique. Rameau, quant à lui, ramène

la musique à sa soi-disant plus simple expression physico-mathématique (harmonique), et réduit le problème de l'affect musical à une conception mécaniste. En vertu de la théorie cartésienne des passions, selon laquelle l'affection est un effet du mouvement corporel, « la musique atteint l'âme et l'émeut » par le corps qui vibre en harmonie avec les sons harmonisés entre eux. Le symbolique se résorbe ici dans l'objectivation physico-mathématique du monde, et le rapport à soi dans la *représentation* de l'effet du corps sur l'âme².

Ce serait une erreur de ne pas toucher d'autres théories de la musique qui se veulent elles aussi les héritières du cartésianisme — en fait, de la théorie cartésienne des passions — mais où cependant la musique ne se résorbe pas dans une « nature » physico-mathématique. Elles posent l'idée d'une parenté des mouvements de sons avec ceux des matières les plus subtiles qui animent nos corps (les « esprits animaux » de Descartes) et qui ont le pouvoir d'éveiller nos passions tout en les extériorisant dans nos corps en mouvement. Mentionnons les théories de Daniel Webb et de Johann Mattheson³. Ce dernier va faire une « iconographie » de l'expressivité musicale vue comme une sorte de *mimèsis* de l'intonation vocale et de la gestuelle corporelle qui expriment notre vie émotionnelle. Par exemple, aux mouvements expansifs et amples qui, selon Mattheson, expriment la joie, correspondront de grands intervalles musicaux. Cela dit, l'auditeur n'est pas lui-même ému par chaque reprise mimétique d'un sentiment. Pour Mattheson, l'auditeur est plutôt touché d'un point de vue moral : la musique éveille en fait *le sentiment moral*. En agençant les traits icono-musicaux de diverses passions, la musique édifie l'auditeur comme être moral en n'éveillant en lui que l'amour de la vertu et la haine du vice⁴.

Ce qui est thématisé dans ces théories n'est donc nullement l'expression d'un sentiment mise en œuvre dans la musique elle-même, et dont l'auditeur ferait l'expérience pour elle-même. La musique est composée de traits icono-musicaux reprenant mimétiquement des traits physionomiques qui sont eux-mêmes l'expression mimétique d'états internes en vue d'une forme d'édification morale de l'auditeur. Cela dit, la musique n'étant plus que la *mimèsis* de la *mimèsis* des émotions, on est bien loin de la possibilité d'établir un lien entre l'immanence d'un sentiment et l'immanence de la musique comme forme.

Au sein du débat sur l'esthétique dans la philosophie analytique contemporaine, Peter Kivy essaie de reformuler une théorie de l'expressivité mimétique de la musique qui, comme celle de Mattheson, dépasserait la théorie strictement sémantique⁵. Mais l'auteur tient pour acquis que le

problème ne peut pas se poser en amont de l'idée de la musique comme mimétique de la mimétique comportementale des émotions. S'il concède que la musique exprime peut-être une sorte de sentir du sentiment lui-même, en quelque sorte la vie émotionnelle⁶ — ce qui est l'intuition essentielle de Schopenhauer —, il voit d'emblée dans l'iconographie de Mattheson un « élargissement » de la palette des émotions susceptibles d'être exprimées par la musique⁷. A-t-on besoin de dire, après notre discussion de la philosophie de Michel Henry, que l'immanence du sentiment lui-même est essentiellement différente des comportements expressifs d'émotions particulières ? À partir du moment où l'immanence du sentiment et l'extériorisation expressive des sentiments sont traitées identiquement, l'élargissement dont parle Kivy devient en fait un rétrécissement, et inévitablement le problème spécifique de l'expression de l'immanence du sentiment disparaît⁸.

La théorie de Hanslick est marquée pour sa part par l'ambition de dépasser les théories romantiques du sentimentalisme musical en pensant la forme musicale d'un point de vue protohégélien. Carl Dahlhaus a bien montré l'importance du fait que le concept de forme musicale hanslickien se comprend comme forme vivante, au sens d'une forme d'*« esprit »* incarné dans un matériau qui se constitue en un langage autonome⁹. Mais il a également montré le caractère problématique de la théorie de Hanslick qui, dans une esthétique anhistorique comprise sur le modèle des sciences de la nature, veut assurer dans le même élan l'autonomie inconditionnée de la musique.

Dans sa quête du contenu formel de la musique qui la spécifie et l'autonomise en regard des autres arts, Hanslick exclut la dimension sentimentale. Le sentiment est vu comme une expérience contingente de la subjectivité qui ne contribue en rien à la spécification de la musique. Comme dans le classicisme, le sentiment est « provoqué » par la musique, mais la contingence du sentiment montrerait qu'il n'a rien à voir avec le contenu formel de la musique.

Si les émotions ne peuvent pas être *représentées* par la musique, il admet que la musique et les émotions ont en commun les attributs du dynamisme et du mouvement¹⁰. Cela dit, il considère que les attributs communs de la musique et du sentiment ne les font pas communiquer dans leur essence. C'est sur la base d'un caractère « indéfini » du sentiment provoqué par la musique que Hanslick se croit autorisé d'exclure la dimension sentimentale du problème de la théorie de la musique. Au sentiment qui demeure « indéfini », il oppose l'immédiateté positive de la sensation. C'est parce que le sentiment ne se réalise pas dans une représentation positive achevée qui aurait

une clarté équivalente à la sensation immédiate des sons de la musique que le sentiment n'a pas d'intérêt pour Hanslick. Ce qui est présupposé ici est que le sentiment devrait s'extérioriser dans la clarté de la représentation. Somme toute, Hanslick se meut dans la même ontologie du sentiment que les sentimentalistes. Son analogie des attributs de la musique avec ceux du sentiment, analogie qui ne pense pas le sens de l'« indéfinition » représentationnelle de l'extériorisation du sentiment, trahit d'abord son incapacité à se donner une théorie de l'*immanence* du sentiment. Voilà pourtant précisément le biais par lequel Hegel — qu'Hanslick ne se prive pas de critiquer¹¹ — introduit son esthétique de la musique.

L'esthétique hégélienne est, à ma connaissance, la première à avoir tenté de rendre compte du contenu *formel* de la musique en l'articulant à une théorie de l'immanence du sentiment (la pure intériorité subjective). Pour Hegel, la musique exprime, par la négation de l'image, le mouvement même de l'intériorité. Mais les sentiments ne peuvent être exprimés que dans leur forme : « la tâche de la musique consiste [...] à faire résonner cette [...] espèce de mouvement qu'accomplit le moi le plus intime dans sa subjectivité et dans l'idéalité de son âme », dit Hegel¹². La musique n'a pas seulement des attributs communs avec le sentiment comme le pensait Hanslick. D'après Hegel, la musique permettrait à l'intériorité de se reconnaître, dans un retour vers elle-même, à partir de la musique disparaissante : celle-ci par son évanescence essentielle — sa forme niant sa matérialité sonore — agirait comme un repoussoir afin que l'intériorité se retrouve elle-même.

Cette conception de la musique, qui fait une si grande place à l'intériorité, est par ailleurs très différente de celle du sentimentalisme schopenhauerien. C'est que si Schopenhauer fait de la musique l'expression de l'essence sentimentale de l'homme, il s'agit aussi de l'expression d'une communion de l'homme avec le souffle de la vie, la « Volonté », qui anime le « Monde ». Tandis que Hegel fait correspondre l'évanescence de la musique avec un retrait vers l'intériorité, Schopenhauer trouve dans l'ouïe le sens qui permet l'union extatique immédiate avec le Monde, avec la Volonté qui englobe la volonté de l'homme¹³.

Revenons à Hegel. On avouera que sa thèse a un caractère tortueux qui doit être élucidé. C'est ce que je vais faire, en montrant d'abord comment elle est liée aux finalités spécifiques du système hégélien. La possibilité de créer un lien entre l'immanence du sentiment et celle de la musique chez Hegel n'est pas surprenante si on considère le sens de l'entreprise hégélienne. La

philosophie hégélienne se veut la vie pensante même, et, à ce titre, prétend rendre compte, dans le mouvement dialectique spéculatif du « concept », de l’unité médiatisée d’elle-même et de la réalité conçue comme un grand sujet vivant où le visible et l’invisible, l’intérieurité et l’exteriorité (dans les termes de la philosophie idéaliste allemande : le sujet et l’objet) sont différenciés sur le fond de leur union dans l’unité de l’absolu. La subjectivité pensante est le mouvement même de la réalité quand celle-ci est envisagée du point de vue de la médiation du fini et de l’infini en elle. En d’autres mots, quand la pensée révèle le réel, ce qu’elle montre dans le concept, c’est le rapport dynamique explicite entre l’intérieurité subjective (finie) et l’exteriorité du monde (infinie).

Dès lors, on pourrait croire la théorie de la musique de Hegel assez proche de la mienne, et la comprendre comme une théorie spéculative rendant compte de la dialectique de l’intérieurité du sentiment et de l’exteriorité des formes de la musique. Mais ce serait oublier que l’esthétique de Hegel a des finalités bien spécifiques. Dans le système hégélien, l’art n’est pas un rapport dynamique de l’intérieurité et de l’exteriorité, mais la manifestation finie de l’infini, en fait une automanifestation finie de « l’esprit absolu¹⁴ ». L’art ne sera pas pensé à partir des médiations expressives de l’esprit subjectif, celles de la subjectivité finie qui se réalise en s’aliénant dans l’autre extérieur à elle, mais plutôt du point de vue de la signification des autolimitations historiques de l’esprit absolu en lui. Dans sa typologie historique de l’art, Hegel distingue : l’art symbolique, dans lequel l’absolu s’autolimite en une manifestation sensible où le contenu et la forme n’ont pas encore trouvé leur unité ; l’art classique, dans lequel l’absolu se manifeste sous une forme sensible en rapport d’adéquation à son contenu¹⁵ ; l’art romantique, dans lequel la forme et le contenu se scindent et qui tire le problème de leur rapport au delà du sensible lui-même.

Ces « moments » de l’art ne correspondent pas à ceux d’une chronologie historique stricte. Ils sont davantage les divers moments d’une logique de la manifestation de l’esprit absolu, qui s’explicitent dans les formes de l’art selon l’importance qui leur est sélectivement accordée à certaines époques. C’est dans une théorie des formes d’art correspondant aux différents moments de l’automanifestation de l’esprit absolu que Hegel veut montrer l’*historicité* des incarnations sensibles de l’esprit absolu. L’architecture est interprétée comme l’art symbolique par excellence. En délimitant un espace de rassemblement spécifiquement humain, l’architecture est la forme d’art par laquelle s’affirme la différence entre culture et nature. Mais ce qui lui confère son caractère symbolique est la clarté en elle de la confrontation entre l’esprit et la matière. L’esprit s’exprime d’autant plus dans l’harmonie et l’eurhythmie de la forme architecturale que la matière est à son

maximum de pesanteur. La statuaire grecque est l'expression de l'art classique en ce que ses volumes, ses proportions — sa forme — sont ceux du corps humain, la forme naturelle sensible dans laquelle l'esprit trouve sa meilleure expression. La peinture, la musique et la poésie sont des arts romantiques et, à ce titre, représentent des stades progressifs de dématérialisation de l'expression sensible correspondant à l'expression toujours plus profonde de l'intériorité subjective. En passant du volume de la sculpture au plan de la peinture, l'expression plastique exprime de plus en plus l'intériorité subjective. Le son de la musique nie la spatialité, et du coup, son extériorité même, pour n'exprimer que la seule intériorité. Mais alors le temps de la musique, cette pure extériorité négative, devient l'expression formelle du moi « sans contenu ». C'est le son signifiant de la poésie qui pourra permettre l'appropriation par l'intériorité d'un contenu spirituel. Mais la poésie dépassera l'art dans la direction de l'élément purement spirituel du concept.

Cette digression n'est pas inutile¹⁶. J'aimerais brièvement commenter la théorie hégélienne de la musique dans sa dépendance du système hégélien, afin de montrer comment, tout en posant une thèse fort semblable à la mienne, elle en rate l'objet. Tout d'abord, je répète que le rapport entre le sentiment et la forme de la musique chez Hegel n'est pas pensé comme une dialectique de l'intériorité et de l'extériorité. Cette dialectique, c'est-à-dire la logique de médiation de l'intériorité et de l'extériorité, correspond à ce que Hegel appelle « l'esprit subjectif ». À proprement parler, les figures de l'esprit subjectif doivent être dévoilées dans une phénoménologie¹⁷. Mais dans l'art, c'est l'esprit absolu — la manifestation de l'esprit où l'intériorité et l'extériorité sont identiques — qui s'automanifeste dans des incarnations sensibles finies historiquement situées. Parce que chaque incarnation historique de l'absolu dans l'art est par définition une manifestation sensible et finie de l'*idéal*, cela implique que le rapport entre l'esprit et sa forme sensible dans chaque type d'art soit à chaque fois un rapport *stabilisé*. Forme et contenu sont toujours dans un rapport idéalisé et non dans un rapport dialectique. La typologie hégélienne de l'art le montre clairement : les arts symbolique, classique et romantique sont définis comme rapports typiques de la forme et du contenu n'impliquant aucune *dialectique* de la forme et du contenu. Même si Hegel pose un rapport de la forme de la musique avec l'intériorité subjective comme dimension sentimentale, il s'agit en fait pour lui d'affirmer un *rapport d'adéquation et de correspondance* entre l'évanescence du son — ainsi que la pure négativité de l'extériorisation temporelle de la musique (c'est-à-dire sa non-spatialité) — et la dimension de l'intériorité subjective qui ne peut prétendre qu'abstrairement à une extériorisation immédiate : de même que la non-permanence du son représente une non-existence du son¹⁸, de même le moi immédiat est sans contenu. Ce rapport

d'adéquation et de correspondance fait avant tout de la musique une allégorie de la scission entre l'intériorité et l'extériorité dans l'art romantique.

Par ailleurs, la théorie des formes d'art chez Hegel s'établit systématiquement par une comparaison entre les arts. Les comparaisons de la musique avec l'architecture, la peinture et la poésie seraient intéressantes à commenter afin de montrer comment les analogies — surtout avec l'architecture et la poésie — restent abstraites dans leur prétention à circonscrire le contenu propre de la musique. Sans prétendre à quelque exhaustivité, j'aimerais aborder l'analogie avec l'architecture : Hegel prétend qu'il y a, dans la musique, un lien analogue à celui qu'il voit dans l'architecture entre la loi de la pesanteur du matériau brut et la nécessité pour l'esprit voulant se manifester malgré la résistance du matériau de s'en remettre à l'imagination créatrice des rapports harmoniques et eurythmiques. Cependant, Hegel ne réussit pas à montrer comment la négativité de l'extériorité du son pourrait faire l'objet d'une véritable analogie avec la pesanteur de la matière brute, analogie qui devrait permettre d'expliquer le lien entre le son et la forme harmonique-eurythmique. Le son n'est-il pas au moins l'exact contraire de la matière brute — de la pesanteur — par sa négativité, que Hegel comprend ultimement comme la liquidation de l'existence du son par son évanescence même ? Hegel admet que c'est *indépendamment* d'un lien immanent aussi fort entre la phénoménalité du son et l'imagination rationnelle que la musique doit permettre à l'âme de s'épanouir dans des différences quantitatives. Il dit : « la musique [...] suit *indépendamment* de l'expression, les lois harmoniques [...] et de l'eurythmie. *Et c'est ainsi* que la musique apparaît comme le domaine où se déploie aussi bien la plus profonde intériorité de l'âme que l'entendement le plus rigoureux¹⁹ ». Si l'analogie doit tenir, ne faut-il pas pouvoir transposer la liaison immanente existant en architecture entre la *pesanteur* du matériau et le fait que l'imagination produit les formes harmoniques ? On conviendra en tout cas que si la musique exprime « aussi bien » l'intériorité que l'entendement le plus rigoureux, cela ne s'éclaire pas du tout par le fait que l'un et l'autre s'expriment « indépendamment ». Si on admet — avec Hegel lui-même — que les ressemblances entre musique et architecture sont finalement superficielles, il faudra admettre aussi que, sur fond de telles ressemblances, l'affirmation positive de différences a beaucoup de chances de relever de l'arbitraire. C'est le cas quand Hegel dit sans plus que là où l'architecture *utilise* les rapports de masse de son matériau, la musique *extrait* de son propre matériau l'« âme sonore pour la laisser s'épanouir librement avec des différences quantitatives de sonorité et de durée²⁰ ». On saisit très bien que les rapports de masse des matériaux sont non seulement « utilisés » par l'architecture, mais qu'ils sont en quelque sorte le principe de réalité même de l'architecture : celle-ci utilise les rapports de masse

parce qu'en fait elle est soumise à la loi de la matière brute, à la pesanteur. Cela dit, l'affirmation selon laquelle la musique « *extrait* de son propre matériau l'âme sonore » est tout à fait énigmatique : si l'essence du son comme non-permanence révélant ultimement sa non-existence est le miroir du moi vide, comment la musique peut-elle « *extraire* » quoi que ce soit du son ? Et alors, que veut dire « *extraire l'âme sonore* » ?

7.1. Premiers éléments de la théorie de la musique comme expression du sentiment de l'oubli à partir de Hegel

On a maintenant une idée — bien sûr aucunement exhaustive — du pouvoir du système hégelien sur la compréhension hégelienne de la musique. Pour terminer cette digression sur Hegel, je prendrai la liberté de montrer les conséquences toutes différentes qu'aurait une interprétation non historico-philosophique du rapport qu'imagine Hegel entre l'intériorité subjective et la musique, dont le matériau — le son — est grevé par l'évanescence.

Si pour Hegel la non-permanence du son représente une non-existence du son en soi, en correspondance avec une pure négativité de l'intériorité, un point de vue « phénoménologique » sur la non-permanence du son n'a pas à aller aussi loin. En postulant que la manifestation de l'intériorité dans la musique dépend d'un matériau qui n'a pas une nature permanente, on peut se contenter de faire un lien entre l'expression de l'intériorité et la disparition du matériau *pour la subjectivité*. Pour celle-ci, la disparition du son est, dans un premier temps, l'occasion de se donner une représentation générale de la disparition, de l'évanescence de tout son. Mais dans la thèse hégelienne de la disparition radicale du son, on peut entendre autre chose : la non-existence du son disparu signifie l'impossibilité pour le sujet de se le représenter. Du point de vue modéré de la phénoménologie de l'expérience subjective, on dira que la dématérialisation du son pose le problème fondamental de la *difficulté* pour la subjectivité de se représenter le son lui-même. C'est alors que l'évanescence du son soulève le problème du sens du son lui-même pour la subjectivité. Si, conceptuellement, on réussit à se représenter l'idée abstraite de sa disparition, de son évanescence, en revanche on se donne difficilement une représentation d'un son quelconque qui disparaît ou a disparu²¹. La conscience de la disparition du son, la difficulté de se donner une représentation d'un son quelconque qui disparaît, devient une conscience transparente de l'oubli, livrée à elle-même en ce qu'elle ne peut appeler à sa rescoussse une imagination reconstructrice de représentations : cette conscience de l'oubli en tant que livrée à elle-même est *un sentiment de l'oubli pour l'intériorité subjective*. C'est l'intériorité — et non la subjectivité percevante — qui est littéralement touchée par l'évanescence du son. L'évanescence du

son étant liée au problème de sa représentation, la subjectivité gagne son dernier retranchement — la conscience de l'oubli comme ultime souvenir de l'extériorité sonore. L'épreuve concrète que subit la subjectivité devant l'évanescence du son porte la subjectivité au repliement sur l'intériorité, comme pour trouver en elle-même un contenu de ce qui lui échappe, au moins la conscience de l'oublier.

On remarquera que l'on a introduit ici quelque chose qui ressemble à une dialectique de l'intériorité subjective et de l'extériorité évanescante du son, là où Hegel n'a que mis en correspondance la forme de l'intériorité subjective et celle de la négativité du son. On peut même aller jusqu'à dire que ce rapport dialectique est un mouvement qui aboutit réellement à une *détermination* de l'intériorité subjective sous la forme d'un sentiment : la conscience de l'oubli.

On retiendra de Hegel que si l'évanescence du son est centrale dans l'expression musicale comme expression d'une intériorité subjective, elle doit effectivement renvoyer la subjectivité à elle-même. Mais pour moi, ce renvoi devient le contenu même de la musique. Le « vide » hégélien de l'intériorité subjective est devenu le plein de la conscience de l'oubli, le plein du sentiment conscient d'un manque de représentation. La musique n'exprime donc pas simplement une subjectivité sans contenu, mais une subjectivité renvoyée à son intériorité ayant la forme d'une conscience de l'oubli. Cette conscience de l'oubli est induite par la difficulté que la subjectivité rencontre en tentant de se représenter le matériau dans lequel la musique s'incarne.

La musique comme expression du sentiment de l'oubli aura au moins pour forme une extériorisation minimale du son qui *symbolise* une résistance à sa disparition. Et ce n'est aucunement en laissant se perpétuer le son brut que cette résistance est symbolisée. La forme de la musique ne connaît que les sons qui *se laissent oublier*, et les reconfigurations des sons dans la musique ne sont à chaque fois que la remémoration de ce fait. Si bien qu'en aucune façon peut-on penser que la musique pourrait sublimer sa forme dans une donation du son pour lui-même. La musique se redonne à elle-même le problème de l'évanescence du son pour la subjectivité, et le « se-laisser-oublier » du son se transforme en quelque sorte en la tâche symbolique de la musique de *se faire oublier*, tâche qui dépend elle-même d'une maîtrise compositionnelle du « se-faire-oublier ». Il s'agit alors du « se-faire-oublier » des rationalisations abstraites de configurations dans lesquelles sont arraissonnés les sons, lui-même superposé au « se-laisser-oublier » du son. Littéralement, la musique louvoie dans l'incontournable évanescence du son pour la subjectivité, afin d'émerger comme maîtrise formelle du

« se-faire-oublier ». Le projet formel de maîtriser la façon dont la musique, grevée par l'évanescence du son, se fait oublier, doit tout son sens à la tentative d'exprimer le sentiment de l'oubli.

Il ne s'agit pas, à partir de notre excursus sur la théorie hégélienne de la musique, d'affirmer une quelconque affinité *exclusive* entre le son et le sentiment de l'oubli. D'autres stimuli sensoriels dont la forme hétéro-affective est évanescante — odeur, goût — travaillent de manière analogue l'intériorité subjective. Cela dit, la musique est peut-être la seule forme symbolique *exteriorisant* la problématique représentationnelle de la dimension essentiellement auto-affective du sentiment de l'oubli. Comme forme symbolique, la musique transpose la problématique représentationnelle que rencontre la subjectivité devant le son en une *problématique communicationnelle* de l'auto-affection elle-même — le sentiment de l'oubli — dans laquelle la subjectivité se trouve retranchée. J'aimerais maintenant que l'on s'attarde au sentiment de l'oubli pour lui-même avant de reprendre le problème de sa symbolisation dans la musique.

CHAPITRE 8

LE SENTIMENT DE L'OUBLI

Il s'agit ici d'éclairer ce qu'est le sentiment de l'oubli pour lui-même. D'abord, il faut dire que tout sentiment est une « expérience de la conscience » tout à fait spécifique par rapport à l'idée, la représentation, la perception et même la sensation. Si le sentiment peut être suscité par une sensation ou une idée, dans sa *passivité*, le sentiment se révèle essentiellement différent des formes de conscience *constituées* que sont la perception ou la représentation, lesquelles sont toujours effectivement perception *de quelque chose* et représentation *de quelque chose*. La différence essentielle entre le sentiment et la sensation — et conséquemment la perception — tient au fait que le sentiment ne peut sentir autre chose que lui-même. C'est dire que la passivité du sentiment est plus qu'une réceptivité. Le « se-sentir-soi-même » du sentiment est à comprendre comme une *passivité* radicale du sentir à l'égard de lui-même. Et du coup, le sentiment comme expérience de la conscience est « dépourvu du pouvoir de rompre ce lien, de tout pouvoir concernant son être propre », dira Michel Henry²². Le sentiment nous envahit sans prévenir et sans que notre volonté libre puisse quoi que ce soit contre lui. Il se manifeste alors pour nous comme toujours déjà là. C'est ainsi qu'il est fondamentalement déterminant de notre subjectivité, notre subjectivité assujettie au sentiment. On a déjà mentionné dans la première partie de ce mémoire que cette soumission à soi de la subjectivité dans le sentiment a une signification radicale dans la philosophie de Henry. Pour lui, le sentiment est « la structure interne de ce qui est²³ », c'est-à-dire de ce qui « vit » sous le mode de l'immanence absolue de l'auto-affection. Et selon le penseur, on ne touche à l'essence de cette immanence absolue qu'en évitant toutes les déterminations dérivées — ou « constituées » — du sentiment, provenant de la philosophie de la conscience comme philosophie de la représentation²⁴. C'est en ce sens qu'Henry écrit que « pour tout sentiment possible en général, une obscurité de principe est [...] l'effectivité phénoménologique de son être concret » ; il précise également que « l'obscurité qui [...] le détermine n'a rien à voir avec la confusion d'une conscience marginale²⁵ ». Sans doute Henry réfère-t-il ici à l'idée d'une perception préréflexive (Merleau-Ponty) ou aux « synthèses passives » de la subjectivité « anonyme » (Husserl), qui correspondent à des expériences subjectives du monde plus ou moins conscientes. L'« obscurité » du sentiment n'est évidemment pas à confondre avec quelque forme d'infraconscience du rapport au monde, précisément parce qu'elle est en réalité l'obscurité comme invisibilité de la révélation *consciente* du sentiment — parce qu'aucun sentiment ne peut, par définition, être inconscient²⁶. Mais encore, l'« obscurité » est celle du fond duquel émerge le sentiment lui-même. En effet, on pourrait

également expliciter le sens de l'obscurité du sentiment en disant qu'elle est celle du continuum auto-affectif lui-même. Nos sentiments sont fondus dans un continuum qui est en fait leur nuit. Dans ce continuum, chaque sentiment nous prend sans jamais s'annoncer et sans annoncer non plus sa fin. Notre passivité auto-affective fait que ce continuum n'est pas un « horizon », comme c'est le cas du continuum de la conscience du temps d'après Husserl : il n'y a pas dans le continuum auto-affectif un équivalent de la transcendentalité des extases du temps (réception et protention, chez Husserl)²⁷.

Mais le sentiment indépassable reste *également*, pour Henry lui-même, une dimension qui enveloppe intégralement la subjectivité et qui s'arrime donc à toutes ses expériences, entre autres les expériences transcendantes du monde²⁸. C'est dans l'esprit henrien d'une articulation sans confusion de l'impressionnel et du transcendental que j'aimerais montrer ce qu'est le sentiment de l'oubli en tant que sentiment. Le sentiment de l'oubli me semble lié d'une manière particulièrement intime à l'expérience du monde, tout en étant radicalement distinct d'elle en tant que sentiment. La dépendance du sentiment de l'oubli à l'égard du monde est manifeste, puisque c'est toujours le monde qu'il nous est donné d'oublier. Cela dit, le *sentiment* de l'oubli n'est jamais même un écho du monde ou une « conscience marginale » du monde, comme dirait Henry. Il est *essentiellement* un sentiment. Voyons cela.

D'abord, disons qu'il serait difficile de ranger le sentiment de l'oubli du côté de ce qu'Henry appelle les « sentiments constitués », qui, en tant que transposés dans le milieu de la représentation, n'intéressent pas, comme on le sait, la phénoménologie henrienne²⁹. C'est que le sentiment de l'oubli n'est pas un sentiment qui se constitue en une représentation, mais se manifeste à la subjectivité qui le subit de manière inconditionnée sous la forme de l'appréhension ou de la prise de conscience pathique d'une perte de représentation. L'indépendance de ce sentiment de l'oubli par rapport à la représentation ou à la sensation est patente dans la mesure où, ultimement, ce qui subsiste n'est que le renvoi du sujet à lui-même, le seul sentiment du manque appréhendé ou constaté d'une représentation. Le sentiment de l'oubli est plutôt banal dans notre vie quotidienne, c'est-à-dire le plus souvent sans intensité particulière³⁰. Il est le sentiment qui émerge avec l'incertitude de ne pouvoir se redonner volontairement une représentation disparue. Il s'agit d'un sentiment précisément dans la mesure où nous y sommes soumis inconditionnellement. Notre soumission à ce sentiment se manifeste dans l'inquiétude ressentie devant le fait de ne pas savoir si ce qui s'apprête à disparaître (ou a disparu) de nos images va

effectivement disparaître une fois pour toutes. Le sentiment de l'oubli a la forme du sentiment telle que je l'ai définie plus tôt à partir de la phénoménologie henrienne. Il est une expérience passive de la subjectivité affirmant notre finitude, et cela, encore en conformité avec la définition henrienne du sentiment, par sa puissance qui nous dépasse : le sentiment de l'oubli en général est un sentiment où notre finitude nous est révélée chaque fois là où on ne l'attendait pas, elle nous est donc révélée essentiellement dans la surprise, et c'est ainsi qu'elle ne peut jamais réellement être assumée : elle est une finitude nous dépassant. Le sentiment de l'oubli dément la possibilité que notre mémoire conserve de manière durable l'ensemble de nos souvenirs sous quelque forme. Il a le pouvoir de révéler que notre mémoire n'est pas simplement « sélective » quand elle oublie, mais qu'elle est également gênée par une forme d'oubli contre laquelle elle ne peut rien : l'oubli absolu. Conformément à la structure de l'affectivité en elle-même, le sentiment de l'oubli naît sur le fond de l'obscurcissement de tout ce que la conscience peut constituer pour elle-même et par elle-même. Pour parler comme Henry, le sentiment « révèle dans l'invisible et par lui³¹ ».

On sait comment le sentiment de l'oubli est un sentiment en général. Mais on peut encore déterminer le statut de l'oubli à partir de l'essence même du sentiment, qui peut nous éclairer sur le fait que l'oubli dans le sentiment de l'oubli ne se confond pas avec l'oubli d'une représentation, au sens où celle-ci est déplacée dans une dimension inconsciente.

8.1. Oubli et refoulement

On peut comprendre l'oubli inconscient comme le résultat du « refoulement » d'une représentation liée à une souffrance — qui est aussi une affection, un sentiment. Il faut alors admettre que le refoulement est produit par un pouvoir de l'instinct sur les représentations, pouvoir exercé comme un mécanisme évitant l'assujettissement à la souffrance. Mais cela ne crée d'aucune manière un rapport entre le sentiment et l'oubli, tel que je l'ai montré dans ma petite phénoménologie du sentiment de l'oubli. Si le refoulement fait tomber la représentation dans la nuit de l'oubli en vertu de sa logique et à l'insu de notre pouvoir même de constituer et de nous donner des représentations, pour sa part, le sentiment de l'oubli en quelque sorte se souvient. Il se souvient sous le mode du sentiment du manque de la représentation. L'oubli d'une représentation refoulée dans l'inconscient ne peut pas, par définition, laisser subsister quelque sentiment de l'oubli de la représentation que ce soit. C'est que le refoulement consiste à *déplacer* une représentation, qui n'appartient qu'à la sphère de la représentation elle-même, vers l'inconscient, et cela à *l'insu* de la conscience, à cause de l'affect qu'elle suscite. Ici, l'oubli de la représentation

semble emporter avec lui l'affect même. Mais pourtant, rien n'est oublié. Alors que le sentiment de la perte d'une représentation — le sentiment de l'oubli — émerge sur le fond de la possibilité pour le sujet d'un *oubli absolu*, le refoulement inconscient, loin de cette possibilité, serait le fruit d'une transformation de la représentation présente à la conscience en une présence toujours effective mais inconsciente. Quand une représentation disparaît *à l'insu du sujet* — ce n'est donc pas un oubli conscient pour ce sujet —, elle se trouve en plus à exercer un effet durable sur son organisme *à son insu*. On peut dès lors se demander en quel sens le refoulement est oubli.

Par ailleurs, comme le pense Henry, pour comprendre l'idée du refoulement d'une représentation qui fait souffrir, il faut déjà avoir soumis le sentiment au concept de besoin ; faire de l'affectivité elle-même « l'effet du besoin³² ». Ce qui presuppose encore que le besoin contienne de manière immanente le principe de son action sur les représentations qu'il refoule — « l'intelligence paradoxale de l'instinct », comme le dit Henry —, mais en outre, que ce principe trouve un caractère affectif à la représentation *elle-même*, pour être motivé à la refouler : Henry demande critiquement comment les théories qui soumettent la faculté de représentation à l'instinct, de Schopenhauer à Freud, rendent possible que la représentation « se trouve originellement et nécessairement déterminée comme affective³³ ». Henry répond de manière accablante : « c'est [...] parce que l'être de l'action a été préalablement réduit à celui de la représentation que réciproquement la représentation [...] peut être comprise comme une action, ou le mouvement de la représentation leibnizienne comme celui d'une action réelle et comme l'essence de celle-ci, comme l'essence de la force³⁴ ». Il faut savoir que pour Henry, le fondement de l'action communique d'abord de manière essentielle avec l'essence passive de la vie : « l'homogénéité ontologique de l'activité et de la passivité est le seul fondement possible de leur distinction³⁵ ». Au fond, pour le philosophe, la possibilité conceptuelle du refoulement de la représentation est le fruit d'un profond malentendu philosophique. D'abord, l'essence de l'action comme force est passée historiquement dans la dimension de la conscience, puis la soi-disant révolution que constitue la conceptualisation de l'inconscient a ensuite fait passer telle quelle cette force du côté de l'instinct. L'action comme force s'est alors éloignée d'autant de l'essence de la vie comme unité originale de la passivité et de l'activité. La conséquence en est que la théorie de l'inconscient n'est plus en mesure d'élucider le passage de l'essence de l'action du milieu de la représentation à celui de l'instinct. S'étant éloignée d'autant de la possibilité d'élucider l'essence de l'affectivité, la théorie de l'inconscient ne peut pas non plus répondre de

manière satisfaisante aux questions de savoir pourquoi « le désir, la pulsion refoulent [...] la représentation³⁶ » et « comment et pourquoi une représentation peut en général être déterminée affectivement³⁷ ».

Quoi qu'il en soit, la théorie de l'inconscient et sa conception de l'oubli n'ont rien à voir avec la théorie du sentiment de l'oubli. En fait, *pas plus que la représentation, l'oubli lui-même n'a de sens affectif pour la théorie de l'inconscient*. Il ne peut être pensé qu'abstrairement, comme une pure négativité dans le milieu de la représentation, c'est-à-dire comme l'effet d'une force étrangère — le besoin, l'instinct, etc. — exercée sur la sphère de la représentation, force qui constraint une représentation à s'autosupprimer soudainement dans son milieu même — ou encore, dans le mouvement absolument inverse, à réapparaître soudainement³⁸.

8.2. Digression sur Bergson

Le déplacement d'une représentation dans l'inconscient, qui rend impossible la thématisation de l'oubli dans sa dimension affective, n'est pas le fait exclusif d'une théorie du refoulement. Henri Bergson, justement, veut rendre compte du rôle de la mémoire comme articulation qui permet que se manifeste sélectivement à la conscience un « passé en soi », intégralement conservé et virtualisé de manière absolue — c'est-à-dire inconscient —, au profit de la vie « sensori-motrice »³⁹. S'il n'y a pas chez Bergson d'« inconscient » animé par une logique du désir comme dans le cas de la théorie du refoulement, il y a tout de même un caractère inconscient du passé qui en vient à masquer la question générale de l'oubli. Ce caractère inconscient est en fait plutôt un caractère infraconscient, au sens où, comme l'écrit à juste titre Deleuze, « l'inconscient est chez Bergson une réalité non psychologique⁴⁰ » : le passé bergsonien est une dimension ontologique autonome. On doit dès lors admettre que l'idée d'un passé spiritualisé, intégralement conservé et virtualisé de manière absolue, annihile théoriquement le problème de l'essence de l'oubli, et si cela était possible, annihile encore plus radicalement toute possibilité de rendre compte du *sentiment* de l'oubli qui appréhende l'irrémédiable de l'œuvre de l'oubli. La théorie bergsonienne postulant une conservation intégrale du passé ne peut donc aucunement se donner la notion de l'oubli irrémédiable, de l'oubli accompli et définitif qui est révélé, comme on l'a vu, par la *passivité* même du sentiment de l'oubli.

Cela dit, l'ontologisation bergsonienne du passé s'érige aussi à partir d'une étude serrée de la psycho-physiologie de son temps. Bergson discute les observations empiriques que mobilise la

psycho-physiologie et réinterprète différents types de pathologies mnésiques à l'aune de sa philosophie. Il reconsidère la reconstruction du passé, la localisation (datation) des souvenirs, etc.⁴¹. Or, si Bergson défend l'idée d'un passé irréductible, à chaque fois qu'il revient sur les problèmes d'amnésie, il rencontre la manifestation concrète de la *difficulté* du rapport à ce « passé en soi ». Bergson est donc à chaque fois mis devant une expérience du souvenir explicitement *affectée* par l'oubli. En fait, les pathologies de la mémoire révèlent, d'une manière accentuée, une expérience qui traverse la vie psychologique de toute subjectivité : le banal sentiment de celui qui *se sent en difficulté* au moment où il tente de se rappeler un souvenir éloigné est une expérience de même nature⁴². La question fondamentale que l'on peut se poser ici est de savoir pourquoi la subjectivité, qu'elle soit normale ou pathologique, connaît à divers degrés des difficultés à se rappeler, si le passé est conservé intégralement.

On peut croire que l'on trouvera la réponse à cette question du côté de la théorie bergsonienne de la mémoire, car si la théorie ontologique du passé de Bergson n'a que faire de la question de l'oubli, ce ne peut être que dans la théorie de la mémoire que cette question fera surface. On verra maintenant que ce n'est pas le cas.

La théorie bergsonienne de la mémoire articule ce que le penseur appelle notre « attention à la vie », enracinée dans la sensorimotricité, et notre « passé en soi » intégralement conservé à l'état de virtualité. Il y aurait en fait deux mémoires. L'une, la mémoire automatique, est en quelque sorte immanente à la vie sensorimotrice. Il s'agit d'une mémoire tournée vers l'action, mémoire de l'habitude par la répétition⁴³. L'autre mémoire est une mémoire « pure », en laquelle un souvenir s'imprime qui est dès lors constitué dans son essence comme absolument singulier : il a « pour essence de porter une date, et de ne pouvoir par conséquent se répéter⁴⁴ ». Il s'ajoute à tous les souvenirs datés, cumulés dans le passé virtuel. Le souvenir pur entre sélectivement au sein de la vie en acte en vertu de son utilité. Pour ce faire, « notre mémoire dirige sur la perception les anciennes images qui y ressemblent et dont nos mouvements ont déjà tracé l'esquisse [...] si l'image retenue ou remémorée n'arrive pas à couvrir tous les détails de l'image perçue, un appel est lancé aux régions plus profondes et plus éloignées de la mémoire⁴⁵ ».

La première question qui s'impose à nous est évidemment de savoir pourquoi cette structure, qui se donne un accès immédiat au passé intégral, n'a pas du coup un accès immédiat au souvenir

le plus adéquat pour une situation particulière. Pourquoi la théorie de la mémoire de Bergson tolère, oserait-on dire, l'« erreur » dans la sélection des souvenirs ?

Il est certain que la difficulté à se rappeler un souvenir éloigné ne peut se résorber dans un mécanisme d'essai-erreur au sein de la mémoire. L'explication « mécanique » du rappel des souvenirs que nous offre Bergson n'est pas une réponse à notre question⁴⁶. En effet, il pose l'idée d'une stratification *a priori* du passé intégral, où nous pénétrerions dans divers « plans de conscience », des plus resserrés (où le passé apparaît dans sa généralité) aux plus dilatés (où les détails se singularisent), à la recherche d'un souvenir adéquat à l'expérience du sujet ici et maintenant. Cela nous permet peut-être de comprendre que le souvenir éloigné *tarde* à se manifester parce que l'esprit parcourt différents plans de conscience. Mais Bergson n'éclaire nullement le fait qu'à l'esprit tardant à trouver un souvenir, correspond la tonalité affective de la difficulté de se souvenir. Bergson parle bien de « travail » et d'« effort » dans la localisation des souvenirs. Il parle même d'un effort « exceptionnel » qui s'accomplit dans l'état d'hypnose⁴⁷. Mais il faut comprendre que pour Bergson, l'effort se confond avec le « mouvement des représentations » lui-même. C'est que pour lui, la tonalité affective de l'effort intellectuel — y compris celui impliqué dans le rappel de souvenirs éloignés — doit « se résoudre en sensations périphériques⁴⁸ ». Ce que vise Bergson, c'est d'expliquer cette tonalité affective comme l'effet de retour d'une somatisation du mouvement des représentations : l'effort intellectuel est finalement, dans sa tonalité affective qui ne fait l'objet d'aucune détermination en soi, une résonance du corps lui-même. Les mouvements des représentations et leurs interférences dans l'effort intellectuel auraient eux-mêmes des harmoniques sensorielles, et Bergson considère simplement que l'effort intellectuel, « cette indécision de l'intelligence », « se constitue en une *inquiétude* du corps⁴⁹ ». C'est dire que la *difficulté* de se souvenir, le « se-sentir-difficile » de l'acte de se souvenir, n'est aucunement éclairée par cette théorie de l'effort intellectuel. Et la théorie de la mémoire ne rend compte, au mieux, que du *délai* dans le « se-souvenir ». Par ailleurs, faire passer, comme Bergson, le problème du sentiment de l'effort intellectuel par le corps, c'est précisément reconnaître que l'on ne *sent* aucunement la dilatation et le resserrement de la mémoire dans son accès au passé intégral, dans le mouvement des représentations.

Pour ma part, je suggérerais que dans la difficulté à se souvenir, nous sentons plutôt que nous oubliions, et nous nous souvenons à divers degrés parce que nous oubliions, et cela, me semble-t-il,

parce que les souvenirs ne sont jamais en nos mains définitivement : la difficulté éprouvée dans le « se-souvenir » du souvenir éloigné est la marque concrète de l'oubli qui grève nos souvenirs.

Deux autres thèmes bergsoniens vont retenir mon attention relativement à la question du sentiment de l'oubli : le rêve et la paramnésie.

Pour Bergson, le rêve est une « résurrection du passé⁵⁰ » dont l'accès est minimalement assuré par une trace impressionnelle, un *sentiment* du passé justement. Selon Maurice Halbwachs, sociologue et critique de la théorie bergsonienne, Bergson disait rêver beaucoup « mais [il] ne se rappelait aucun cas où il eût, au réveil, reconnu dans un de ses rêves ce qu'il appelle un souvenir-image. Il a ajouté toutefois, qu'il avait eu parfois le *sentiment* que, dans le sommeil profond, il était redescendu dans son passé⁵¹ ». D'où le fait que pour Bergson, la « résurrection du passé » n'est restée qu'un sentiment. Cela dit, ce sentiment est aussi l'aveu de la *soumission* de Bergson au passé : s'il ne se rappelle pas avoir reconnu un souvenir-image, il sait qu'il était tout de même soumis à un passé vague, fantomatique. Dans les termes de la théorie bergsonienne, on peut dire que si le passé, en tant que guide de l'action, fait surface à travers des associations d'images *sélectionnées* selon des critères de ressemblance et de contiguïté utilitaires, dans le rêve, le passé se trouve dévoilé dans des associations qui *confondent* jusqu'aux grands canaux que sont les associations par contiguïté et par ressemblance eux-mêmes⁵². Pour le rêveur, le sentiment du passé est celui d'une passivité à l'égard du maelström associatif du passé qui se révèle par lui-même. Cela dit, le flou du sentiment du passé disparaît derrière l'explication de Bergson — en termes de *confusion* des genres d'association —, et en aucune façon il ne se trouve interprété comme l'effet de l'irréductible pouvoir de faire oublier du sommeil lui-même.

La paramnésie est, quant à elle, dans sa constitution même, un *sentiment* de « déjà-vu »⁵³. Cette expérience crée l'impression qu'un passé intime, vécu (et non seulement « vu »), a strictement le même contenu que ce que l'on vit au présent. Contre l'opinion selon laquelle cette expérience serait simplement l'effet de l'association d'un souvenir quelconque du passé analogue à la perception présente, Bergson prétend qu'il s'agit là d'une expérience où est vécue — en raison de la fatigue de l'esprit — la formation même du souvenir en tant qu'elle est toujours simultanée, jamais postérieure, à la perception. Le sentiment vécu du passé qui se répète au présent serait un effet de la participation du « souvenir du présent » — qui est normalement masquée par l'ancre

du sujet dans son action immédiate — à la généralité du « passé en général », celui qui s'accumule infiniment. Encore une fois, on peut lier la sentimentalité de cette expérience du sujet à sa *soumission* à un passé qui le submerge. En effet, la « fatigue de l'esprit » rend possible que le « passé en général », l'infinité des souvenirs qui ont pris naissance dans l'action immédiate, s'étende jusque dans sa source même, c'est-à-dire l'action présente et consciente. Cela, le sujet en fait l'expérience affectivement dans le « sentiment » de « déjà-vu ».

Il est intéressant de noter que la participation immédiate du « souvenir du présent » au « passé en général » veut aussi dire pour Bergson que ce souvenir comporte la particularité de ne pas être datable⁵⁴ — ce qui, comme on le sait, est pourtant l'essence de tous les souvenirs qui appartiennent à la sphère du passé, c'est-à-dire les « souvenirs purs ». Ne pourrait-on pas penser alors que dans cette expérience la passivité particulière du sujet à l'égard du passé soit occasionnée par l'*oubli* de la datation du souvenir ? La spécificité de l'affection liée au sentiment de déjà-vu, son intensité propre, n'est peut-être pas liée, comme le pense Bergson, à une « surprise » du passé, mais plutôt à une conscience très nette d'un passé pourtant non localisé⁵⁵.

Ce que j'ai voulu montrer ici, c'est que lorsque Bergson voit explicitement le sujet soumis à un sentiment spécifique dans des expériences mnésiques — le rêve et la paramnésie —, c'est pour moi l'occasion de thématiser ce sentiment comme celui de la soumission à l'*oubli*. Mais Bergson reste aveugle devant cette possibilité.

NOTES DE LA DEUXIÈME PARTIE

1. Le rapport d'objectivation constitue une dimension spécifique de la modernité. Mais il est sans doute aussi important de dire que la question du sentiment a trouvé une condition critique d'émergence dans la modernité. C'est ce que montre la phénoménologie d'Henry, où l'on voit comment la question de l'immanence du sentiment, tout en trouvant dans la modernité la possibilité d'émerger comme problème fondamental — ce qu'Henry met en évidence à travers son commentaire des philosophies de Descartes et de Maine de Biran —, a finalement été oubliée.
2. Cf. l'introduction de Catherine Kintzler à Jean-Philippe RAMEAU, *Musique raisonnée : textes choisis*, présentés et annotés par Catherine Kintzler et Jean-Claude Malgoire, Paris, Stock, 1980, pp. 9-45.
3. Daniel WEBB, *Observations on the Correspondance between Poetry and Music* (1769) ; Johann MATTHESON, *Der Vollkommen Cappellmeister* (1739), bien présentés par Peter KIVY, *Sound Sentiment ; Essay on the Musical Emotions*, Philadelphie, Temple University Press, 1989.
4. *Ibidem*, pp. 41-43.
5. Chez Mattheson, c'est au seuil de la fonction d'édification morale de la musique que l'iconographie cède sa place dans la théorie de la musique.
6. *Ibidem*, p. 40.
7. *Ibidem*, p. 52.
8. Cela se fait au profit d'un débat (avec Jerrold LEVINSON notamment — cf. *Music, Art and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*, Ithaca et London, Cornell University Press, 1990) sur la question de savoir si les émotions représentées dans la musique sont constitutives de l'expérience esthétique de l'auditeur ou si — comme chez Mattheson — l'émotion de l'auditeur n'est pas d'un autre ordre que celles qui sont représentées. Je me pencherai ailleurs sur ce débat ainsi que sur la théorie de la musique de Susanne K. Langer que commente Kivy, théorie qui, à partir de l'héritage de Schopenhauer faisant de la musique le symbole de la vie mentale « irrationnelle », tente de réaliser une sorte de sémantique de la musique (Susanne K. LANGER, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1967).
9. Cf. Carl DAHLHAUS, *Aesthetics of Music*, trad. W. W. Austin, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, pp. 52 *sqq.* Il s'agit notamment ici pour Dahlhaus de montrer qu'il n'y a pas de formalisme « vide » chez Hanslick. L'interprétation de Dahlhaus nous permet également de mettre en perspective l'importation syncrétique de plusieurs thèmes de l'esthétique kantienne dans l'ouvrage de HANSLICK, *Du Beau dans la musique* (trad. Charles Bannelier et George Pucher, Paris, Christian Bourgois, 1986). En tout cas, il ne fait pas de doute que Hanslick ne reste pas fidèle aux enjeux fondamentaux de l'esthétique kantienne avec son concept hégelianisant de « forme vivante » comme « esprit ». Cf. également Carl DAHLHAUS, *The Idea of Absolute Music*, trad. Roger Lustig, Chicago, University of Chicago Press, 1989, pp. 109 *sqq.*
10. Édouard HANSLICK, *op. cit.*, pp. 74 *sqq.*
11. Dahlhaus a fait remarquer le caractère présomptueux de la critique hanslickienne de Hegel. Hanslick prétend disposer de l'esthétique de Hegel parce qu'elle aurait confondu un point de vue socio-historique sur l'art avec un point de vue *purement* esthétique, sans toutefois légitimer d'aucune façon la séparation positiviste des savoirs qu'il presuppose devant la critique fondamentale du positivisme immanente à la philosophie de Hegel (cf. Édouard HANSLICK, *op. cit.*, p. 109).
12. G. W. F. HEGEL, *Esthétique*, t. III, trad. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, p. 322. On verra bientôt en quel sens — plus positif — je parle d'un contenu « formel » de la musique, alors qu'il est évident que pour Hegel, *stricto sensu*, l'expression d'un sentiment sera dite « formelle » au sens d'une privation de contenu. Mais disons déjà que, pour Hegel, le « contenu » historico-philosophique de la musique comme art est précisément son expression formelle du retrait dans l'intériorité, dans le « moi vide ». Cf. Carl DAHLHAUS, *The Idea of Absolute Music*, *op. cit.*, pp. 94 *sqq.*, et Jan PATOCKA, *L'Art et le temps*, trad. Erika Abrams, Paris, P.O.L., 1990, pp. 177 *sqq.*
13. Arthur SCHOPENHAUER, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, p. 334 ; Edouard SANS, *Schopenhauer*, Paris, P.U.F., 1990, pp. 44 *sqq.*
14. Ce qui ne veut pas dire que c'est un idéal religieux qui préside à la théorie de l'art chez Hegel. En fait, la philosophie de l'art de Hegel est une philosophie de l'histoire de l'art comme histoire de l'automanifestation sensible de l'« Esprit absolu ». Cf. à ce sujet Jan PATOCKA, *op. cit.*, pp. 195 *sqq.*
15. Si l'esprit absolu est la totale identité de la forme et du contenu, de l'intériorité et de l'extériorité, etc., la finitude de l'art pour Hegel est une autonégation de l'absolu. C'est dire que même dans la forme la plus harmonieuse de l'art — l'art classique — où l'unité de l'intériorité et de l'extériorité est en principe atteinte, l'absolu n'est

- manifesté que dans un moment négatif rappelant de manière immanente que l'absolu n'est pas essentiellement sensible. C'est la religion qui, en tant que révélation non sensible de l'absolu, *représente* l'absolu et, conséquemment, dépasse l'art.
16. Digression grandement inspirée de l'exposé sur l'architectonique de la philosophie de la manifestation finie de l'absolu dans l'art chez Hegel de Gérard BRAS, *Hegel et l'art*, Paris, P.U.F., 1989.
 17. J'ai déjà touché, dans la première partie, la question du caractère pour moi problématique de la théorie hégélienne de l'intériorité, et donc de la phénoménologie dont l'intériorité fait l'objet chez Hegel.
 18. Pour Hegel, le son représente une double négativité de l'extériorité : 1) la vibration d'un corps vibrant est interprétée comme une extériorisation qui nie la spatialité par son mouvement invisible ; 2) la loi d'inertie de la matière nie cette extériorisation non spatiale en ramenant le corps vibrant au repos. La logique d'extériorisation du son est, selon Hegel, la même que celle de l'intériorité subjective. Cf. G. W. F. HEGEL, *Esthétique*, t. III, *op. cit.*, pp. 321-322.
 19. G. W. F. HEGEL, *Esthétique*, t. III, *op. cit.*, p. 325. (C'est moi qui souligne.)
 20. *Ibidem*, p. 326.
 21. Bien que l'appel d'une « phénoménologie de la perception » semble ici irrésistible, celle-ci m'apparaît en fait inutile. Si certains développements de cet essai toucheront à la question de la perception, on constatera que la thèse qu'il défend ne dépend pas pour autant d'une phénoménologie « approfondie » de la perception. Les phénomènes perceptifs qui nous intéressent dans la musique sont d'abord, si j'ose dire, des phénomènes sélectionnés en fonction de leur valeur expressive dans le symbole musical. En l'occurrence, il s'agit de défendre l'idée que l'œuvre musicale fait de l'évanescence l'origine paradoxale de son déploiement. Une phénoménologie de la perception du son serait ici à la fois trop exhaustive et insuffisante. Trop exhaustive, pour ce que l'on veut tirer de la phénoménalité du son — on se contente du constat de l'évanescence du son postulée spéculativement comme « cause » de la problématique de sa représentation et qui, à ce titre, instruit le projet de l'interprétation de la musique comme symbole artistique lui-même travaillé par la problématique représentationnelle. Une phénoménologie de la perception serait par ailleurs insuffisante pour la théorie de l'expressivité de l'évanescence de la musique elle-même comme symbole artistique achevé.
 22. Michel HENRY, *L'Essence de la manifestation*, *op. cit.*, p. 585.
 23. *Ibidem*, p. 596.
 24. Cette prétention radicale de Henry s'appuie sur un examen minutieux de l'œuvre des grands penseurs de l'affectivité eux-mêmes, pour montrer comment des confusions fondamentales subsistent dans leurs théories, en raison de la philosophie transcendentaliste qui les structure. Sur la question du sentiment chez Scheler — que celui-ci appelle « perception affective » — cf. notamment *ibidem*, pp. 715 *sqq.* Henry reproche à Scheler — autant qu'à Heidegger : *ibidem*, pp. 735 *sqq.* — d'avoir confondu le pouvoir qu'a le sentiment de se manifester avec celui de la transcendance.
 25. *Ibidem*, p. 683.
 26. Cela étant dit, Henry ne pose lui-même jamais le sentiment comme « expérience consciente ». C'est que le concept de conscience lui apparaît définitivement imprégné des présupposés ontologiques du transcendentalisme.
 27. Cf. la discussion des *Leçons husserliennes sur la conscience intime du temps* par Michel HENRY, *Phénoménologie matérielle*, *op. cit.*, pp. 30 *sqq.* Henry montre que le continuum intentionnel du temps est édifié sur la présupposition d'un continuum « impressionnel » dont ni l'impressionnalité ni l'être de continuum ne sont thématisés.
 28. Henry exhorte d'ailleurs à plusieurs reprises à produire une « phénoménologie » du sentiment *constitué* dans la dimension représentationnelle à partir de sa phénoménologie de l'*essence* du sentiment (cf. notamment *L'essence de la manifestation*, *op. cit.*, p. 761). J'ai déjà montré, dans la première partie, l'utilité de sa phénoménologie pour la restructuration de l'anthropologie communicationnelle en vue d'une interprétation des expressions protosymboliques de l'intériorité subjective que sont les œuvres d'art et les genres d'œuvres d'art. On aura compris que l'exposé sur le sentiment de l'oubli que je présente ici est un moment intermédiaire de cette anthropologie communicationnelle.
 29. *Ibidem*, p. 761. Voir à ce sujet sa discussion du concept schelérien de « sentiment sensoriel » (*ibidem*, pp. 758 *sqq.*, 766-767).
 30. On notera cependant que le sentiment de l'oubli pourrait constituer la structure profonde de la mélancolie, en tout cas chez les défenseurs d'une certaine conception de la mélancolie. La mélancolie serait-elle une intensification pathétique du sentiment de l'oubli lui-même ? Le mélancolique « sonde les énigmes qui bornent le champ de sa pensée en condamnant le champ de son action », et sa passion mélancolique « s'auto-alimente en fonction du temps

de son évanescence et ajoute à la jouissance de la recherche intellectuelle, la souffrance de la fugitivité », écrit la psychanalyste Marie-Claude LAMBOTTE (*L'Esthétique de la mélancolie*, Paris, Aubier Montaigne, 1984, pp. 44-45). Mais cette hypothèse sort de notre champ de réflexion. Il importe plutôt ici de faire une petite parenthèse : un sentiment, en son essence, est identique à tout autre sentiment. Henry écrit : « parce que l'affectivité est l'essence de l'ipséité, tout sentiment est en tant que tel, comme sentiment de soi, un sentiment du Soi », et en conséquence « on ne saurait, en ce qui concerne le pouvoir fondamental qui l'habite de révéler le Soi [...] opposer un sentiment à un autre [...] Un sentiment ne saurait être dit plus ou moins proche du moi qu'un autre » (*L'Essence de la manifestation*, *op. cit.*, pp. 581-588 ; cf. également pp. 699, 771 *sqq.*). Du point de vue de l'essence du sentiment, la hiérarchie des sentiments est sans intérêt. Et justement, la théorie de la musique que je tente ici de mettre en œuvre — la musique comme expression de l'immanence d'un sentiment révélant le soi *et rien d'autre* — ne tiendra pas compte du catalogue des passions nobles (comme la mélancolie ou la nostalgie) et moins nobles, intenses ou moins intenses, dont on a prétendu que la musique pouvait être l'incarnation transcendante manifeste. Le sentiment de l'oubli nous intéresse *dans sa forme sentimentale* même — qui est d'abord absolument invisible ; qui est en fait non transcendante. Et c'est cette non-transcendance propre à tout sentiment qui nous oblige à penser la musique comme son extériorisation *protosymbolique*.

31. *Ibidem*, p. 683.
32. Michel HENRY, *Généalogie de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 220.
33. *Ibidem*, p. 232.
34. *Ibidem*, p. 212.
35. Michel HENRY, *Philosophie et phénoménologie du corps : essai sur l'ontologie biranienne*, Paris, P.U.F., 1965, p. 230.
36. Michel HENRY, *Généalogie de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 231.
37. *Ibidem*.
38. En effet, il est vrai que la représentation peut réapparaître sous le voile d'une autre, et dès lors, on pourrait croire que ce voile est la clé pour comprendre la loi de la dissimulation et de la réapparition de la représentation dans la conscience : autrement dit, la loi de son mouvement n'aurait jamais été extérieure au milieu de la représentation — contrairement à ce que pense Henry, prétendant que le besoin ou l'instinct ont hérité de la force qu'historiquement la philosophie a d'abord imputée au milieu de la représentation, pour ensuite penser que l'instinct agit sur les représentations. On peut s'intéresser au problème du « transfert d'objet du désir » qui, à première vue, semble montrer que la force qui a le pouvoir du transfert peut être immanente au milieu de la représentation lui-même. Faisons d'emblée remarquer que les « transferts d'objets du désir » sont des voiles qui font voir tout aussi *soudainement* — c'est-à-dire *abstrairement* — ce que le refoulement fait disparaître. C'est qu'en fait, malgré les apparences, ce type de substitution de représentation n'est pas une action moins étrangère au milieu de la représentation que le refoulement comme tel. Les représentations substituées sont encore d'abord des masques du désir lui-même quand elles se présentent comme les masques d'autres représentations. Toute substitution de représentation comme action du désir est telle parce que ce à quoi la représentation se substitue, est éclairé en lui-même comme désir. Quand « les masques tombent », tout voilement disparaît et ce qui se profilait derrière eux apparaît pleinement. Ainsi une représentation masquée par une autre et découverte comme telle réapparaît tout aussi abstrairement qu'elle s'était glissée sous son masque : la loi de sa disparition et de son apparition ne se trouve que dans le récit « analytique ». Autrement dit, en considérant le cas des transferts de représentation, on ne se donne pas davantage la possibilité de comprendre comment le principe du besoin meut les représentations, et c'est ce problème qui reste essentiel.
39. Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, dans *Œuvres*, texte annoté par A. Robinet, Paris, P.U.F., 1959, pp. 161-379.
40. Gilles DELEUZE, *Le Bergsonisme*, Paris, P.U.F., 1968, p. 50.
41. On verra que sont aussi analysées comparativement des expériences « non pathologiques » comme le rêve — qui est par ailleurs une figure structurante de la théorie bergsonienne de la mémoire — et la paramnésie.
42. Quand nous disons que l'on « connaît une difficulté à se souvenir », nous ne disons pas vraiment autre chose que « nous nous sentons en difficulté » devant la tâche de se souvenir. De même qu'un embarras a le pouvoir de nous mettre dans l'embarras au sens de sa tonalité affective, une difficulté nous met « en difficulté » c'est-à-dire nous plonge dans le sentiment d'être en difficulté.
43. Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 241 : « Nous sommes, de par la constitution de notre système nerveux, des êtres chez qui des impressions présentes se prolongent en mouvements appropriés » ; « Dans la reconnaissance automatique, nos mouvements prolongent notre perception pour en tirer des effets utiles » (*ibidem*, p. 244).

44. *Ibidem*, p. 226.
45. *Ibidem*, p. 247.
46. *Ibidem*, chapitre 3.
47. *Ibidem*, p. 310. Cette idée apparemment paradoxale s'explique pour Bergson par le fait que, dans l'état d'hypnose, nous sommes disposés à faire l'« effort » de parcourir les plans les plus extrêmes, les plus dilatés de notre conscience passée.
48. Henri BERGSON, *L'Énergie spirituelle*, dans *Œuvres*, op. cit., pp. 953-954.
49. *Ibidem*.
50. *Ibidem*, p. 885.
51. Maurice HALBWACHS, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 4 (souligné dans le texte). J'aimerais montrer ailleurs toute la portée de la critique du spiritualisme de Bergson chez Halbwachs. Je crois cependant pouvoir montrer comment, pour « recadrer » la mémoire dans la société après sa critique du spiritualisme, Halbwachs sacrifie complètement la dimension affective de la mémoire. Le concept de sentiment de l'oubli est peut-être central pour comprendre cela.
52. Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, op. cit., pp. 307 *sqq*. Pour plus de détails sur la théorie bergsonienne de l'association par contiguïté et ressemblance, cf. la discussion dont elle fait l'objet dans le chapitre 10 de cet essai.
53. Henri BERGSON, *L'Énergie spirituelle*, op. cit., pp. 897 *sqq*.
54. *Ibidem*, p. 918.
55. Je ne veux pas laisser entendre que j'assume l'idée qu'il existerait un passé intégralement conservé tel que le pense Bergson — j'espère avoir déjà montré que j'en doutais. Mon hypothèse est une hypothèse circonstancielle. Il s'agit de suggérer une autre voie pour interpréter le texte bergsonien à partir de sa stricte immanence.

TROISIÈME PARTIE

LE SENTIMENT DE L'OUBLI COMME MOTEUR IMMANENT DE LA FORME DE LA MUSIQUE

Après avoir suggéré au chapitre 7 que la musique est l'extériorisation protosymbolique du sentiment de l'oubli, je vais maintenant approfondir la valeur heuristique de la thèse de l'expression du sentiment de l'oubli pour une herméneutique nouvelle de la musique, en présentant le sentiment de l'oubli comme « principe » formel de l'immanence de la musique, comme « fondement » du mouvement immanent de la musique. On trouve une piste importante pour cet approfondissement dans la théorie adornienne de la « musique informelle », musique radicalement libre dont la seule loi est sa propre immanence. Elle renvoie à un programme théorique non abouti, celui d'une théorie générique de la musique. C'est à travers l'explicitation des raisons de son échec que je serai en mesure de montrer la pertinence de mon idée que le mouvement immanent de la musique a pour « fondement » le sentiment de l'oubli. Mais pour prétendre que le problème qui nous intéresse ici a été manqué dans la théorie adornienne, il faut d'abord montrer qu'Adorno l'a au moins entrevu.

CHAPITRE 9

L'OUBLI, DE BENJAMIN À ADORNO

Dans ce chapitre, j'aimerais montrer que la volonté d'Adorno de poser sérieusement la question de l'oubli¹ s'érige sur un malentendu à l'égard de Walter Benjamin. Selon Adorno, l'oubli est certes en partie aliénant, mais aussi « formateur de l'expérience », et, à ce titre, il s'exprime dans la musique. Benjamin n'aurait pas été sensible à ces nuances sur la question de l'oubli, en fait à l'oubli tout court. Or contrairement à l'avis d'Adorno, Benjamin n'a pas « oublié » l'oubli. Bien au contraire, il lui a donné un sens très spécifique — celui du refoulement — dans sa philosophie de l'histoire. Malgré ses prétentions anthropologico-matérialistes, Adorno a finalement lui-même sublimé dans une autre philosophie de l'histoire le problème de l'oubli qu'il cherchait à étayer.

Dans son essai de 1939 « Sur quelques thèmes baudelairiens² », Benjamin tente d'articuler les expériences artistiques de Proust et de Baudelaire à la condition socio-historique de leur émergence. Benjamin, comme Adorno, part d'un postulat jeune-lukácsien selon lequel, à l'époque désenchantée du capitalisme avancé, le lien social n'a plus de substance. La forme littéraire correspondant à cette époque — le roman — cherche dans le sujet narrateur lui-même le pouvoir de synthèse qui, dans l'épopée ancienne, était assuré par la société réconciliée elle-même³. C'est sur la toile de fond de la possibilité de la ruine de l'expérience (*Erfahrung*) même que l'œuvre de Proust est envisagée par Benjamin : « Les huit tomes de l'œuvre proustienne donnent une idée de tout ce qu'il a fallu mettre en jeu pour restaurer et redonner à l'époque présente le visage du narrateur⁴. »

C'est donc d'un point de vue socio-historique que Benjamin entend interpréter la notion proustienne de mémoire involontaire⁵. Il la voit d'abord comme le résultat d'un dépassement somme toute *dialectique* de la théorie de la mémoire de Bergson⁶. L'œuvre de Proust incarnerait la théorie de *Matière et mémoire*, une exigence, en quelque sorte, de l'ouvrage de Bergson lui-même, car quiconque lit l'ouvrage est « forcé de se dire : seul l'écrivain sera le sujet adéquat d'une expérience comme celle-là. [...] On peut considérer *À la recherche du temps perdu* comme l'essai d'une synthèse portant, dans les conditions sociales actuelles, sur l'expérience telle que l'entendait Bergson⁷ ». Mais « ce qui était, chez Bergson, mémoire pure devient chez [Proust] mémoire involontaire⁸ », car Proust, selon Benjamin, dépasse la naïveté bergsonienne selon laquelle la

contemplation, « permettant l'intuition du courant vital » de la mémoire « pure » ainsi que l'action vivante — deux manières d'être du sujet dans la durée —, « serait affaire de libre choix⁹ ». La mémoire involontaire du narrateur proustien montre, selon Benjamin, que tel n'est pas le cas. Conformément à la thèse de Lukács, Benjamin écrit que « les événements de notre vie intérieure ne possèdent point par nature ce caractère inéluctablement privé¹⁰ ». Car « là où domine l'expérience au sens strict, on assiste à la conjonction au sein de la mémoire, entre des contenus du passé individuel et des contenus du passé collectif¹¹ ». Les événements de la vie intérieure n'acquièrent un caractère inéluctablement privé « que dans la mesure où les *chances* diminuent de voir les événements extérieurs s'assimiler à notre expérience¹² ». Et c'est ainsi que la mémoire involontaire est comprise comme l'expression d'une intérriorité dont la substantialisation est dépendante du pur hasard. Dans la société irréconciliée, la possibilité que l'intérriorité et l'extérriorité se rencontrent ne peut être que le fruit du hasard. Benjamin cite Proust : le passé « est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel [...] que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas¹³ ». Le passé bergsonien dont j'ai parlé plus tôt n'est plus seulement virtuel, il est inhibé. Mais Benjamin n'anime ce passé inhibé d'aucune vitalité. Bien qu'inhibé, il n'est pas pour autant investi d'une énergie comme l'inconscient freudien¹⁴. Il est plutôt terré : si le principe de l'inhibition n'est pas celui d'une énergie immanente du sujet, c'est que ce qui inhibe est purement extérieur¹⁵. Nous y reviendrons.

Retournons à la mémoire involontaire elle-même. Si la théorie bergsonienne de la mémoire pure, du passé intégralement conservé, s'est métamorphosée en mémoire involontaire à l'époque de l'impossibilité de l'expérience, Benjamin, en s'inspirant du Freud de la théorie des mécanismes de défense contre les excitations extérieures¹⁶, va montrer comment correspond à la mémoire involontaire une structure de l'activité consciente qui explique la désarticulation entre la mémoire et la vie consciente — dont l'œuvre de Proust nous révélerait l'essence. On peut penser que c'est parce que cette désarticulation ne pouvait pas se comprendre à travers la théorie de Bergson que Benjamin change de paradigme théorique¹⁷. En effet, cette désarticulation ne peut s'interpréter à partir de la théorie de Bergson justement parce que la distinction entre la mémoire pure — en fait, le passé intégralement conservé — et la conscience n'existe pour Bergson que dans leur articulation même¹⁸. Ainsi la théorie de la conscience de Freud se trouve substituée à la théorie de la mémoire sensorimotrice de Bergson, son exact inverse : alors que la mémoire sensorimotrice imprègne radicalement l'action spontanée du sujet dans son rapport au monde, elle se trouve

remplacée par une théorie de la conscience comme écran à l'égard du monde. Alors que chez Bergson la vie consciente a sa propre mémoire en tant que mémoire automatique, la théorie de Freud est basée sur la distinction radicale entre l'économie de la mémoire *inconsciente* et la vie consciente qui ne se laisse pas comprendre comme une mémoire. En fait, la scission de l'expérience et de la mémoire, qu'affirme le constat lukácsien sur la civilisation, se voit ici interprétée à partir de la théorie freudienne. Benjamin se réclame du principe freudien — qui suppose tout autre chose que le constat de Lukács — selon lequel « la conscience naîtrait là où s'arrête la trace mnésique¹⁹ » ; « une seule et même excitation ne peut à la fois devenir consciente et laisser une trace économique dans le même système²⁰ ».

À partir d'une analogie avec les observations de l'embryologie, Freud interprète la conscience comme la « surface orientée vers le monde extérieur qui se trouve différenciée du fait même de son orientation et sert d'organe à recevoir les excitations²¹ ». La conscience serait analogue à la surface d'une boule protoplasmique, elle serait comme une écorce qui, au fur et à mesure des stimulations répétées en provenance de l'extérieur, deviendrait inapte « à recevoir de nouvelles excitations et incapable de subir une nouvelle modification quelconque²² ». La conscience s'est en quelque sorte durcie, parce que son rôle consiste alors à protéger le sujet contre les énergies intenses du monde extérieur. « Ainsi protégées, les couches plus profondes peuvent se consacrer à l'emmagasinement des quantités d'excitations qui ont réussi à franchir la membrane extérieure²³. » *C'est dire que ce qui parvient à l'inconscient, sera le plus souvent ce qui est passé inaperçu dans la conscience*²⁴. En langage proustien, nous dit Benjamin, cela signifie : « ne peut devenir élément de la mémoire involontaire que ce qui n'a pas été expressément et consciemment “vécu” par le sujet²⁵ ». Les expériences évanescentes de l'odorat et du goût, qui ne laissent pas de trace dans la conscience, deviennent le « refuge inaccessible de la mémoire involontaire²⁶ ». Le passé, terré sous l'écorce de la conscience, ne peut sortir de l'oubli *qui est devenu son essence* que par l'appel des stimuli les plus faibles. Ce qui fait dire à Benjamin qu'« en évoquant une autre odeur, l'odeur présente abolit des années²⁷ ». Car, ajoute-t-il ailleurs, la mémoire involontaire est « beaucoup plus proche de l'oubli que de ce que l'on appelle en général le souvenir ». Le souvenir de l'odeur, n'est-il pas davantage « l'emballage et l'oubli le contenu²⁸ » ?

Malgré le fait que Benjamin parle de l'oubli dans la mémoire involontaire comme de son « contenu », c'est le caractère *refoulé* du contenu de la mémoire involontaire qui surdétermine sa compréhension comme oubli²⁹. Dans la mémoire involontaire, le passé gagne une *intensité* qui révèle

le passé en tant qu'*oublié*. Mais cette intensité de l'oubli, Benjamin ne peut l'accorder qu'en tant que ce qui fut oublié le fut par l'inhibition la plus radicale, par l'enfouissement dans un inconscient au sens freudien, au sens d'un refoulement, d'une disparition à *l'insu du sujet* lui-même. C'est parce qu'elle trouve malgré tout l'occasion de faire surface après une telle inhibition que la représentation refoulée trouve son contenu. Mais alors, le contenu révélé n'est appelé qu'*a posteriori* « oubli » : le sujet prenant conscience d'une représentation refoulée ne se conçoit qu'*a posteriori* comme celui qui l'a oubliée. Il n'a donc pas fait l'expérience d'une soumission à l'oubli lui-même, mais à ce qui fut refoulé. À proprement parler, c'est donc le refoulé, et non l'oubli, qui est le « contenu » de la mémoire involontaire chez Benjamin.

Par ailleurs, si dans la théorie freudienne, ce qui tombe dans l'« oubli » ne fait surface que pour libérer un sujet — et du coup disparaître comme oubli —, Benjamin pense la mémoire involontaire comme la réconciliation épiphanique de l'expérience et de la mémoire en ruine *dans l'histoire*. Chez Benjamin, oserait-on dire, il s'agit d'un inconscient de l'histoire elle-même. Ce qui émerge de l'expérience insue du sujet a immédiatement un sens historique, et c'est la philosophie de l'histoire qui doit en tirer quelque chose. Mais parce que l'histoire n'est pas déterminée comme le sujet par une économie libidinale, elle ne peut pas, à partir du ressouvenir, retrouver sa « liberté ». L'oubli comme *contenu* même — *le refoulé* — de ce qui sort de l'inhibition la plus radicale, ne libère pas. C'est simplement le souvenir qui dit : « il est trop tard³⁰ ». C'est à l'oubli comme contenu socio-historique qu'il faut penser quand Benjamin écrit : « Proust a réussi ce tour de force : dans l'instant laisser vieillir le monde entier autour d'une vie³¹. »

Voici en substance la critique qu'Adorno adresse à Benjamin dans sa lettre du 29 février 1940, à propos du motif de la mémoire involontaire :

Mobiliser la théorie freudienne de la mémoire comme protection contre les stimuli, et l'appliquer à Proust et à Baudelaire, ne m'apparaît pas tout à fait judicieux. Ce problème singulier et difficile est lié à la question du caractère inconscient de la sensation première, laquelle est nécessaire, et en cela échoit à la mémoire involontaire et non à la conscience. Peut-on vraiment parler de ce caractère inconscient ? L'instant du goût de la madeleine, qui surgissait de la mémoire involontaire, était-il effectivement inconscient ? Il me semble qu'il manque un maillon dialectique dans cette théorie, en fait celui de l'oubli. L'oubli est d'une certaine façon le fondement des deux choses : de la sphère de l'expérience (*Erfahrung*) ou de la mémoire involontaire, et du caractère réflexe automatique, où le souvenir subit présuppose l'oubli. Qu'un homme puisse ou non faire des expériences dépend en dernier ressort de comment il oublie [...]. Ne faudrait-il pas rattacher l'opposition de l'expérience vécue (*Erlebnis*) et de l'expérience

(*Erfahrung*) à une théorie dialectique de l'oubli ? On pourrait dire également : à une théorie de la réification. Car toute réification est un oubli : les objets deviennent réifiables dans l'instant où ils sont retenus sans être actuellement présents dans toutes leurs parties, où une part d'eux est oubliée. Et la question se pose de savoir jusqu'à quel point cet oubli est formateur de l'expérience et jusqu'à quel point l'oubli épique est l'oubli réflexe. Je ne veux pas aujourd'hui tenter une réponse à la question, mais elle demande à être posée aussi précisément que possible³².

Mentionnons d'abord qu'Adorno comprend la conscience freudienne protégeant contre les stimuli comme une mémoire, alors que si elle intéresse Benjamin, c'est précisément parce qu'elle n'en est pas une³³. Adorno impute à Benjamin un déplacement de la mémoire involontaire dans la sphère de ce qu'il appelle la « théorie freudienne de la mémoire », celle qui protège contre les stimuli extérieurs : « le caractère inconscient de la sensation [...] échoit à la mémoire involontaire et non à la conscience », dit Adorno. Mais, on le sait, Benjamin, avec Freud, n'a pensé la conscience que comme une protection contre les assauts de l'extériorité. La stricte fonction de protection de la conscience tournée vers l'extérieur et indépendante de la mémoire est, pour Benjamin, l'expression de la scission entre la mémoire et l'expérience dans les « conditions sociales actuelles³⁴ ».

La méconnaissance par Adorno du rôle de la conscience chez Benjamin mine son argument principal selon lequel il serait impossible, à partir de la théorie de Benjamin, de statuer sur le caractère conscient ou inconscient de la sensation qui fait l'objet d'une réminiscence involontaire : « Peut-on vraiment parler de ce caractère inconscient ? écrit Adorno. L'instant du goût de la madeleine, qui surgissait de la mémoire involontaire, était-il effectivement inconscient ? » Adorno prétend donc que la question de l'oubli n'a pas été soulevée dans le texte de Benjamin, encore moins celle de la « dialectique de l'oubli ».

Je rappelle, contre Adorno, que l'une des choses les plus claires dans l'exposé de Benjamin est la liaison entre l'affection olfactive évanescante et le rappel de la mémoire involontaire³⁵. Il est vrai que dans « Sur quelques thèmes baudelairiens », la question de l'oubli dans la mémoire involontaire n'est pas explicitement abordée, bien qu'on puisse la déduire aisément. Cela dit, dans « Pour le portrait de Proust », loin de l'avoir oublié — il l'a plutôt ramené au refoulement, comme on l'a vu —, Benjamin affirme que l'oubli est le « contenu » de la mémoire involontaire, et combien il est structurant dans l'œuvre de Proust.

Cela dit, il faut savoir que Benjamin se sent interpellé par la question adornienne. Dans une lettre du 7 mai 1940, il propose une réponse qui n'est plus tout à fait cohérente avec sa précédente intuition³⁶. Paradoxalement, Benjamin se rend à l'interprétation présomptueuse d'Adorno. Il soutient ici que l'expérience d'enfance du goût de la madeleine qui refait involontairement surface était tombée dans la nuit de l'inconscient, mais qu'évidemment, goûter ne peut être qu'un acte conscient. Tout s'expliquerait ainsi : le goût de la madeleine *devient* inconscient au fur et à mesure qu'il devient familier³⁷. Cette petite phénoménologie de l'oubli n'est plus cohérente avec la conception freudienne de la conscience dont Benjamin se réclamait plus tôt. Effectivement, Benjamin présuppose maintenant, comme Adorno, que la conscience freudienne est aussi une *mémoire* des stimuli extérieurs. Or chez Freud, les stimuli conscients qui deviennent familiers le deviennent parce que la conscience agit déjà comme pare-chocs qui atténue les stimuli, et si ces stimuli viennent à disparaître de la conscience, ce n'est pas pour se retrouver dans un inconscient, mais simplement parce que l'effet d'écran de la conscience est radical et que l'« écorce » rend le sujet insensible à leur égard. Si Benjamin tient à se réclamer de la théorie freudienne de la conscience, il serait plus cohérent de penser les affections gustatives et olfactives comme des stimuli faibles qui, en vertu de leur faiblesse, peuvent être investis d'un sens par le système inconscient. Je rappelle sa citation de Freud : « Les restes de souvenirs “les plus intenses et les plus durables” sont souvent ceux laissés par des processus qui ne sont jamais parvenus à la conscience³⁸. » En somme, l'hésitation de Benjamin, que l'on découvre ici, trahit le fait que celui-ci n'a pas su approfondir — l'effort était vain de toute manière — par le biais de la théorie freudienne de l'indépendance des systèmes psychiques, la signification finalement essentiellement philosophico-historique qu'il impute à l'oubli dans la mémoire involontaire. Cette hésitation n'est pas étrangère non plus au fait qu'il n'a pas su voir que sa conception de l'oubli comme *contenu* de la mémoire involontaire presupposait en réalité le mode de révélation du refoulé au sens freudien — un sens d'ailleurs étranger à la théorie freudienne de l'indépendance des systèmes psychiques —, et donc que l'oubli n'avait plus rien de l'oubli dans sa révélation.

Cela dit, dans la même lettre à Adorno, Benjamin projette de bâtir sa théorie de l'oubli à partir du conte « Eckbert le blond » de Tieck, qui révèle pour lui l'essence de l'oubli³⁹. Il renvoie ni plus ni moins Adorno à la compréhension de l'essence de l'oubli comme *pathos* du « trop tard ». Le rappel du passé, pour l'individu du monde capitaliste dont l'expérience et la mémoire sont scindées, est frappé par ce pathos du « trop tard ».

Je résume la fable de Tieck⁴⁰. Bertha vit heureuse avec une vieille femme. Celle-ci possède un chien et un oiseau qui a le don de pondre des trésors. Bertha décide de partir avec l'oiseau, et laisse le chien de la vieille femme derrière elle. La sanction du destin prend la forme de l'amnésie partielle : Bertha oublie le nom du chien, mort de faim après qu'elle l'eut attaché pour qu'il ne la suive pas ; de même, elle n'arrive pas à se souvenir de son bonheur passé, son paradis qu'elle a quitté.

Bertha décide de faire le deuil de son passé ; c'est alors que l'oiseau, qui ne chantait plus depuis leur départ, se remet à chanter. Cela rappelle à Bertha qu'elle a perdu son paradis. Blessée, elle tue l'oiseau, et, du coup, la source de sa richesse. Un jour, son mari Eckbert lui demande de raconter son histoire à un ami. D'une manière un peu anodine et sans qu'Eckbert l'entende, l'ami souffle le nom du chien à Bertha. Elle en mourra.

Roger Ayrault écrit à ce propos : « La sanction de sa faute n'était pas simplement [...] son impuissance à jamais retrouver le nom du chien dans sa mémoire. C'était l'obligation de l'entendre un jour, à l'occasion de confidences très intimes, sous l'aspect ironique d'une autre confidence faite en échange, et par quelqu'un dont elle doit comprendre qu'il n'avait aucun moyen de le connaître [...]. Que précisément ce mot-là doive venir à elle de l'extérieur, voilà ce que Bertha éprouve comme la pire des atteintes à sa personnalité⁴¹. » Il n'y a plus qu'à accepter de faire le deuil de nous-même dans le monde. La mémoire involontaire, en tant que médium de l'expérience chez Proust, n'est rien d'autre pour Benjamin que l'acceptation du fait que, désormais, seule la donation contingente de l'extérieur fournit encore un sens à notre expérience⁴².

Dans sa réplique à Adorno, Benjamin mentionne à juste titre le problème que pose la thèse selon laquelle l'oubli est dans son essence oubli du travail humain, réification⁴³. La théorie benjaminienne de l'oubli montre suffisamment comment, pour lui, la signification philosophico-historique de l'oubli ne peut pas se résorber dans cette figure de la fétichisation de la marchandise qui masque le travail humain. La question qui nous est posée est alors : Adorno réduit-il l'oubli à la réification ?

Dans un premier temps, on a vu qu'Adorno distingue entre *Erlebnis* (expérience vécue) et *Erfahrung* (expérience), distinction déterminante pour le statut de l'oubli — et il s'agit là de

quelque chose qui n'a aucune résonance chez Benjamin. Celui-ci postule déjà qu'il n'y a plus d'*Erfahrung* possible que dans la signification philosophico-historique que l'on peut accorder à l'*Erlebnis* qu'est la mémoire involontaire. Adorno parle pour sa part de deux formes de l'oubli. Une première forme de l'oubli correspond à l'expérience « abstraite » de la réalité capitaliste — la réification. Il s'agit de l'oubli réflexe conditionné plus que jamais par la culture de masse — il invite d'ailleurs Benjamin, dans sa lettre de février 1940, à relire à ce sujet son *Wagner*⁴⁴ ainsi que son essai sur le fétichisme en musique⁴⁵. L'autre forme de l'oubli est dite « oubli épique ». L'*Erlebnis* correspond à l'oubli réflexe, et l'*Erfahrung* correspond à l'oubli épique. Mais il faut immédiatement ajouter que c'est une *dialectique de l'oubli* qui opère cette différence de l'oubli en lui-même. On doit alors se demander si Adorno réussit véritablement à différencier les deux formes de l'oubli dans cette dialectique. Malgré la prétention d'Adorno, on va voir que le problème est posé en deçà de la thématisation de l'oubli lui-même, c'est-à-dire, comme chez Benjamin, dans une philosophie de l'histoire. Encore une fois, l'oubli deviendra une allégorie philosophico-historique.

Chez Benjamin, l'oubli comme contenu de la mémoire involontaire est l'expression allégorique d'un abîme irrémédiable entre l'expérience et la mémoire. Chez Adorno, la distinction entre deux formes de l'oubli suppose l'existence d'une forme d'oubli authentique ; d'autant plus authentique qu'elle prendrait sur elle le poids d'une autre forme tout à fait aliénée. Ici, l'authenticité de l'oubli n'est autre que l'authenticité d'une subjectivité capable de résister à l'aliénation. Or Benjamin ne comprend pas le contenu séminal de l'oubli autrement que comme une *capitulation* de la subjectivité : la mémoire involontaire, c'est la subjectivité en ruine livrée aux aléas du monde.

Pour Adorno, la figure de l'« oubli épique » est la dialectique de l'oubli dans la subjectivité elle-même. Il la trouve symbolisée dans l'œuvre de Proust, comme le fruit d'une « impulsion musicale. La preuve la plus frappante en est ce paradoxe, que le grand projet de sauver l'éphémère passe par l'éphémère lui-même⁴⁶ ». Voilà la « dialectique de l'oubli » que la subjectivité peut encore mettre en œuvre dans l'art, et particulièrement dans la musique : sauver l'éphémère par l'éphémère. Il s'agit là d'une interprétation de Proust bien différente de celle de Benjamin. Cela dit, l'espoir qu'elle met dans le reste d'autonomie qu'elle concède à la subjectivité n'en est pas moins entièrement assujetti *a priori* à une conception philosophico-historique fort contraignante de la

subjectivité libre. Et c'est la situation aliénée de la subjectivité qui définit en creux son reste d'autonomie.

Qu'en est-il alors de l'oubli aliéné selon Adorno ? Le philosophe en trouve l'exemple dans le fétichisme et la régression de l'audition de la musique : les sujets auditeurs « oscillent entre le grand oubli et la réminiscence subite qui replonge aussitôt dans l'oubli⁴⁷ ». En somme, c'est sur le mode du choc, au niveau de la conscience pensée en termes de pare-chocs, comme chez Freud, que l'on fait l'expérience de la musique de masse. Non seulement l'écoute déconcentrée masque le travail humain immanent à la musique, mais la répétition dans la musique de masse favorise une régression de l'écoute et un rapport compulsif⁴⁸ à son égard. Pour Adorno, « le comportement perceptif qui prépare à l'oubli et à la réminiscence subite de la musique de masse, c'est la déconcentration. Dès lors que des produits standardisés, désespérément semblables, à l'exception de ceux qui font slogan et que l'on remarque, ne permettent plus une concentration de l'écoute sans pour autant devenir insupportables aux auditeurs, ces derniers, eux-mêmes, deviennent totalement inaptes à une écoute concentrée [...] l'écoute déconcentrée, elle, rend impossible la saisie de la totalité⁴⁹ ». On est loin de l'idée benjaminienne selon laquelle le choc peut faire l'objet d'une « expérience véritable », une fois traduit dans la dimension de l'expérience esthétique. Cela dit, un équivalent des épiphanies baudelairiennes peut être conservé dans la musique de la « dialectique de l'oubli ». La musique de Mahler en devient l'exemple paradigmique. Elle est, selon Adorno, une musique « de l'action spontanée qui n'a rien à voir avec celle de la pseudo-activité. La totalité musicale dans laquelle elle fond les fragments dépravés devient véritablement une nouveauté, mais elle tire son matériau de l'écoute régressive⁵⁰ ».

S'il a fallu comprendre le problème de l'oubli chez Adorno en redescendant vers une dimension impossible à trouver chez Benjamin, c'est-à-dire celle d'une subjectivité qui conserverait une parcelle d'intégrité, il faut alors préciser qui est ce sujet capable de l'« oubli épique », capable de l'oubli comme expérience. Même dans l'éventualité où l'expérience authentique ne serait désormais possible que sous la forme de la musique, pour comprendre ce qu'est l'expérience de la subjectivité musicale qui réalise une authentique dialectique de l'oubli, Adorno doit se donner une théorie de la subjectivité vivante qui oublie. Car la musique n'est pas une expérience seulement en ce qu'elle prend sur elle le poids de l'oubli réifiant qui masque la « totalité » de l'objet musical. Il faut qu'Adorno explique le pouvoir de la musique mahlérienne de transformer en « nouveauté » le matériau qu'elle tire de « l'écoute régressive ». Il faut que l'on

trouve *le principe de l'unité* de la musique qui lui donne la force de transfigurer l'écoute régressive. C'est alors qu'Adorno fait appel à la théorie de Bergson.

Benjamin avait vu la *Recherche de Proust* comme une incarnation socio-critique de la pensée mise en œuvre dans *Matière et mémoire* de Bergson. Pour sa part, Adorno considère non seulement que la théorie bergsonienne de la durée est une dérivation de l'expérience artistique⁵¹, mais qu'elle permettrait de comprendre, en tant que théorie de l'expérience de la subjectivité, ce qui est perdu dans la réification de la musique⁵². On va voir que la théorie adornienne de la musique « authentique » mobilise des concepts bergsoniens comme ceux de devenir, de mémoire et de durée — ils deviennent en fait déterminants. Cela dit, après ce que l'on a affirmé dans le chapitre précédent sur l'inconscient, sur le caractère de « réserve » infraconsciente du passé, sur l'inconscient comme masque de l'oubli dans la philosophie de Bergson, on peut se demander si Adorno est en mesure de remonter de la théorie de Bergson vers celle de l'oubli « formateur de l'expérience », celui qui fonde la « dialectique de l'oubli ». On verra que la « dialectique de l'oubli » et « l'oubli épique » qui, au tournant d'une lettre à Benjamin, semblaient des concepts fondamentaux, ne seront pas spécifiquement thématiqués dans la théorie adornienne de la musique qui est pourtant un lieu privilégié pour en déployer le sens.

En effet, les seuls moments où Adorno développera explicitement le thème de l'oubli en relation avec la musique, sont ceux où il tentera de comprendre la technique mahlérienne de la variante — dont on traitera amplement dans le prochain chapitre — à partir de la figure de la mémoire involontaire. Il écrit : « par la variante, sa musique se remémore le passé depuis longtemps écoulé et à demi oublié, elle s'oppose à son absolue inanité et le donne pourtant comme éphémère, comme irrémédiablement perdu. Son Idée réside dans cette fidélité rédemptrice⁵³ ». On a vu plus tôt que le ressouvenir intense de la mémoire involontaire est censé, par son intensité même, révéler la profonde nuit d'oubli dans laquelle le souvenir était plongé : c'est en ce sens que Benjamin avait parlé de l'oubli comme « contenu » même de la mémoire involontaire. On ne voit donc pas clairement le sens qu'il faut accorder au « demi-oubli » dont parle ici Adorno. En fait, Adorno ne s'intéresse qu'au caractère éphémère du souvenir involontaire lui-même. On notera en passant qu'Adorno ne fait pas de différence entre le souvenir involontaire proustien et le souvenir que l'expérience du « déjà-vu » révèle⁵⁴. On sait que Bergson avait pensé l'intensité du souvenir paramnésique comme celle du souvenir, non pas du passé, mais du *présent*, littéralement comme une surprise dans le vécu — ce qui est le contraire de l'oubli. Cette non-distinction entre

l'intensité de la mémoire involontaire et celle de la paramnésie⁵⁵ est symptomatique du fait que, chez Adorno, le problème de l'oubli dans la musique cède le pas à l'interprétation de la musique mahlérienne en termes d'allégorie philosophico-historique, en termes de « fidélité rédemptrice » à l'égard de l'éphémère, à l'égard, en fait, du « régressif » dans la culture de masse.

CHAPITRE 10

DE LA « MUSIQUE INFORMELLE » AU SENTIMENT DE L'OUBLI

Si, après l'avoir entrevue, la philosophie de l'histoire d'Adorno bloque la question spécifiquement esthétique de l'expressivité de l'oubli dans la musique, il y a cependant une persistance souterraine du problème de l'oubli dans les éléments les plus strictement liés à la théorie adornienne de l'immanence de la musique. C'est ce qui m'intéressera ici. Certains demanderont à quoi bon mettre au jour toutes les circonstances de l'échec d'Adorno dans son projet d'élucider l'expressivité de l'oubli dans la musique. Après tout, si cette persistance reste souterraine, cela en dit assez sur l'impossibilité pour Adorno de surmonter le blocage dont ce projet fait l'objet. Mais il ne s'agit plus de montrer comment la dénégation du thème de l'oubli se poursuit. Je crois possible de montrer que non seulement la question générale de l'expressivité de l'oubli persiste dans les tensions internes de la théorie adornienne de l'immanence de la musique, mais plus spécifiquement, qu'il existe un chemin menant au concept même de *sentiment de l'oubli* comme solution à ces tensions : c'est la quête, chez Adorno, de ce que j'appellerais un « fondement » de la musique — que celui-ci cherche infructueusement auprès de la théorie bergsonienne — qui nous mène au concept de sentiment de l'oubli comme « fondement » du mouvement immanent de la musique⁵⁶.

Je présenterai d'abord ce que vise Adorno par le concept de « musique informelle ». Je montrerai également comment ce concept sert d'ancrage à une « théorie matérielle des formes » — qui est en fait une théorie générique de la musique —, théorie annoncée à plusieurs reprises mais jamais aboutie, et dont les grandes lignes elles-mêmes restent confuses (10.1). Je dégagerai la signification symptomatique de cette situation pour préparer l'examen de la tension fondamentale qui travaille le concept de « musique informelle » : deux théories du devenir, à mon avis irréconciliables — le devenir dialectique et le devenir au sens bergsonien —, déterminent, selon Adorno, l'immanence de la musique. Pour expliciter cette tension, j'examinerai la catégorie de la « récurrence modifiée », une catégorie fondamentale de sa théorie matérielle des formes, qui indique que la solution se trouve du côté d'une théorie assumée de l'expressivité de l'oubli. Cela me permettra de proposer la thèse suivante : sur le plan formel, *le devenir de la musique met en scène l'oubli pour y résister, et le sentiment de l'oubli est la condition de son mouvement — ce qui ne peut s'interpréter ni d'un point de vue dialectique, ni d'un point de vue bergsonien* (10.2). L'improvisation explicite au plan compositionnel un tel devenir qui produit l'oubli et y résiste. On

verra qu'Adorno lui-même comprend confusément l'improvisation comme l'essence de la musique informelle. Chez Adorno, la musique écrite émancipée (la musique informelle) devient l'allégorie de son improvisation et l'écriture est une médiation qui a la fonction de « sauver » la musique improvisée dont la soi-disant « immédiateté » est frappée d'un interdit de représentation. Le sort réservé à l'improvisation — et à la musique écrite — est le fruit de la tension du concept de devenir qui se répercute dans la confusion qu'Adorno entretient entre improvisation et imprévisibilité, cette dernière comprise d'un point de vue bergsonien (10.3).

10.1. Musique informelle et théorie matérielle des formes

Dans la théorie adornienne de la musique, le concept de « musique informelle » est crucial dans la mesure où il est le catalyseur d'une pensée de la musique qui s'affranchit de la compréhension historico-philosophique si caractéristique des écrits d'Adorno d'avant 1950, notamment de sa *Philosophie de la nouvelle musique* et de son *Wagner*. Le concept de musique informelle a émergé, au début des années soixante, du débat continu, depuis 1945, avec la nouvelle avant-garde musicale. Il s'agit d'un concept assez étonnant sous la plume de celui qui est en train d'écrire la *Dialectique négative*. Car non seulement la musique informelle ne se définit pas de manière immanente d'un point de vue historique, mais le concept apparaît pour la première fois dans un texte qui se voulait un programme pour la nouvelle avant-garde, comme une sorte d'idéal normatif pouvant guider la nouvelle musique. Bien qu'Adorno veuille montrer, dans « Vers une musique informelle », que ce concept trouve sa racine dans la dialectique historique du matériau musical, l'élan critique à l'égard de la rationalisation réifiante du sérialisme, de la pure négativité de la musique aléatoire et de la fétichisation du son dans la nouvelle musique, trouve en fait toutes ses ressources dans la notion même de musique informelle. « Musique informelle » n'est pas un concept essentiellement historico-dialectique. Comme Adorno le dit lui-même, le concept de musique informelle définit un « horizon⁵⁷ », celui de l'immanence de la musique, qui n'est historique que parce qu'il prend acte du fait que celle-ci est le seul ressort de la musique, au moment des rationalisations les plus radicales et après l'épuisement des formes héritées : « J'entends par musique informelle une musique qui se serait affranchie de toutes les formes abstraites et figées qui lui étaient imposées du dehors, mais qui, tout en n'étant soumise à aucune loi extérieure étrangère à sa propre logique, se constituerait néanmoins avec une nécessité objective dans le phénomène lui-même⁵⁸. » Si dans ce texte, Adorno présente son concept de musique informelle à travers des figures dialectiques (nées par exemple de l'antinomie de la liberté et de la maîtrise du matériau ; de l'antinomie de l'historicité et de l'empiricité du matériau ; de l'antinomie de la composition et de la

mise en relation abstraite), il s'agit de montrer que l'immanence de la musique informelle, après la mort des formes héritées, a comme seul horizon la subjectivité qui temporalise la musique — c'est, de toute évidence, ce qu'il faudrait appeler l'« essence » de la musique émancipée qui est ici en vue. Le fondement de l'immanence de la musique informelle est le sujet dans sa passivité et son activité, et ce sujet est lui-même immanent à la musique sous la forme de sa temporalité. En effet, c'est en tant que produit de la médiation du sujet temporalisant la musique que la musique informelle peut se délivrer du sujet réifiant, autant que du chaos⁵⁹. Il ne s'agit pas ici de parler de la subjectivité confinée à l'individu, mais de cette subjectivité qui est passive et active d'un seul tenant, qui « prend part⁶⁰ » activement, et qui est aussi condition passive d'être « sujet à » : selon Adorno, dans la musique informelle, l'oreille compositionnelle doit faire « sienne en quelque sorte passivement la tendance du matériau⁶¹ ».

Quelle conception de la temporalité subjective Adorno croit-il la plus apte à interpréter la temporalité mise en œuvre dans la musique ? Adorno signifie clairement, dans sa discussion de la théorie du temps musical proposée par Stockhausen, que la distinction bergsonienne entre temps-espace et temps-durée (temps vécu) est pour lui « un fait acquis⁶² » : le temps de la musique est évidemment pour Adorno la durée bergsonienne. Mais cela ne dit pas encore toute l'importance de la théorie bergsonienne dans la théorie de la musique d'Adorno.

Il écrit : « La musique, comme art du temps, est liée par son seul médium à la succession : elle est donc irréversible comme le temps. Par la première note qu'elle fait entendre, elle s'engage déjà à continuer, à devenir autre chose, à évoluer⁶³. » Adorno reprend ici des thèmes bergsoniens : la musique, comme la durée de la conscience, est succession irréversible ; la musique, comme la conscience, se trouve soumise à l'irréversibilité du temps, mais en même temps, elle y trouve la possibilité d'être libre en tant que le passé accumulé existe comme expérience pour elle. C'est ainsi que le médium du temps irréversible est aussi évolution : la conscience se rapporte constamment à l'intégralité du passé accumulé à partir des nouvelles perspectives offertes à chaque instant, et le sujet trouve ainsi la possibilité d'être autre chose qu'un passé qui constitue sa substance seulement en tant qu'il est accumulé. Il s'agit là des principaux thèmes de *L'Évolution créatrice* de Bergson⁶⁴.

Il est impossible de considérer que le recours adornien à la théorie bergsonienne n'est qu'heuristique. Il faut se rendre à l'évidence que celle-ci, dans la théorie adornienne, a une fonction qui s'approche davantage du « fondement ». Car Adorno est convaincu du fait que la musique est

normativement destinée à devenir. Il écrit : « Tout ce qui se succède dans le temps en niant son caractère successif trahit en effet l'obligation qu'a la musique de *devenir*, et cesse de justifier que ce qu'on entend se présente dans un tel ordre plutôt que dans n'importe quel autre. Or rien, en musique, n'a le droit de succéder à autre chose sans être déterminé soi-même par la forme de ce qui précédait, ou, inversement, sans faire apparaître ce qui précédait, rétrospectivement, comme sa propre condition⁶⁵. » Adorno impute ni plus ni moins le devoir, pour la musique, d'être un devenir au sens bergsonien où la mémoire « vivante » est formatrice de la personnalité.

Et quand Adorno exhorte à comprendre la musique informelle comme l'actualisation de l'utopie de « faire des choses dont nous ne savons pas ce qu'elles sont⁶⁶ », il demande encore que la musique soit imprévisible dans son devenir comme la personnalité est dans la tension du devenir sans le pouvoir de réellement prévoir la nouveauté⁶⁷. Nous y reviendrons plus loin.

Si la subjectivité temporalisante est au fondement de l'immanence de la musique, cette immanence peut très bien être pensée comme forme. Pour Adorno, la musique informelle est une musique dont la forme se réalise toujours dans une œuvre comme totalité, médiatisée par tous les détails, c'est-à-dire que toutes les parties médiatisent la totalité par leur qualité concrète. On aura compris que la possibilité d'une telle médiation, qui conserve aux parties une qualité concrète dans le tout, dépend du fait que le tout se rende responsable des parties dans leur stricte contextualité, c'est-à-dire dans la temporalisation, comprise à partir de Bergson comme expérience cumulative et irréversible.

Le concept de musique informelle permet également à Adorno de comprendre toute musique « moderne » dont les détails ou les parties contribuent par leur qualité concrète à faire émerger un sens nouveau pour la totalité, fût-il un sens qui dénie la totalité que prévoyait, pour ces parties, une conception plus traditionnelle du tout comme structure prédéterminée. En effet, le concept de musique informelle, pris cette fois au sens d'un « idéal-type », permet de comprendre comment certaines musiques qui émergent encore de formes héritées réalisent une médiation entre le tout et les parties qui contredit, voire critique le caractère hétérogène des formes héritées qui sont pourtant leur premier matériau. C'est dans les musiques de Mahler, de Berg et de Beethoven entre autres qu'Adorno voit la musique informelle comme dépassement *en acte* de formes héritées, dépassement par « désintégration » qui est effectué dans l'immanence de la musique elle-même.

En dépassant ces formes héritées, les œuvres de ces compositeurs indiquerait la voie non seulement vers une nouvelle musique, mais également vers une nouvelle façon de comprendre la forme de la musique en général.

Dans « Vers une musique informelle », Adorno fait référence à l'idée d'une « théorie matérielle des formes ». Dans sa *Théorie esthétique* et son *Mahler*, Adorno parle plus explicitement de cette théorie matérielle des formes qui reste à constituer⁶⁸. Contre l'analyse traditionnelle de la musique, qui ne comprend jamais réellement la médiation du tout par la partie autrement qu'en postulant une harmonie pré-établie où chaque partie est abstrairement désignée comme « détail découpé sur la totalité⁶⁹ », la théorie matérielle des formes veut déduire toutes ses catégories formelles à partir de leur sens dans le contexte de la temporalisation immanente à l'œuvre musicale. Cette théorie veut également assumer certaines catégories traditionnelles, dans la mesure où elles impliquaient déjà un caractère temporel, ne serait-ce que parce qu'elles étaient déterminées par certaines « règles » de succession, par les catégories « réifiées » de stylisation que sont les idées d'antécédent et de conséquent⁷⁰. Cela dit, « il ne s'agit pas de restaurer les anciennes catégories, mais d'en forger d'équivalentes qui correspondent au nouveau matériau, et qui puissent y réaliser adéquatement ce que les premières ne réalisèrent dans l'ancien que de façon irrationnelle, et de ce fait rapidement insuffisante⁷¹ ».

De même que la musique de Mahler trouve dans les formes anciennes la matière première d'une musique libre, ce n'est nulle part ailleurs que dans une nouvelle compréhension des formes du passé, nouvelle compréhension déjà actualisée dans les œuvres de Mahler et de Berg, que l'on trouvera les premières catégories de la « théorie matérielle des formes ». La musique de Mahler explicite les tendances libératrices des formes héritées en donnant un sens concret à tout ce qui la compose. Elle radicalise la désintégration des formes rigides comme la valse, le rondo, etc., qui deviennent de manière tendancielle de simples « caractères » mobilisés par une formalisation libre. Mais encore, les transitions, les fins et les commencements sortent de leur insignifiance et deviennent des matériaux, eux-mêmes caractérisés, et gagnent une indépendance formelle — ce qui était une tendance depuis Beethoven. Ce que les transitions gagnent est très précisément une valeur formelle qui n'a de sens que dans l'immanence de la musique qui tend à n'exprimer *que* son immanence.

Ces éléments formels, autonomisés pour servir l'immanence de la musique et qui n'ont de sens qu'en cette immanence, intéressent au plus haut point la théorie matérielle des formes. Celle-ci se donne pour tâche (mais elle est restée à l'état de projet, je le rappelle) de définir des catégories générales de la musique qui décrivent principalement la plastique des moments transitoires qui articulent l'immanence des œuvres musicales en tant que totalités. Adorno parle de « continuité », de « contraste », de « dissolution », de « succession », de « récurrence » et de « récurrence modifiée »⁷². Pour le cas de la musique de Mahler, il parle aussi de « percée »⁷³, d'« accomplissement » et de « suspension »⁷⁴. Adorno mentionne également quelques catégories traditionnelles, comme celles de « développement » et d'« énoncé »⁷⁵. Dans la *Théorie esthétique*, envisageant le caractère non symétrique des œuvres d'art contemporaines, Adorno parle alors de couples de catégories : « similarité et contraste », « statisme et dynamisme », « élément posé⁷⁶ et champ de transition », « identité et retour⁷⁷ ».

Si Adorno dit que ces catégories sont plus importantes que les catégories traditionnelles, il faut savoir qu'il n'entend pas arriver à un système clos de catégories⁷⁸. Car les catégories de la théorie matérielle des formes ne peuvent être que le produit d'une herméneutique toujours nominaliste des œuvres musicales, d'une « physionomie musicale ». Cette herméneutique vise à comprendre certaines idiosyncrasies musicales en tant qu'elles sont formatrices d'un type particularisé de « dialectique » de la musique. La valeur générale des catégories qui y sont mobilisées n'a pas alors dépassé l'œuvre du compositeur. C'est le cas des catégories de « percée », d'« accomplissement » et de « suspension » qu'Adorno forge pour comprendre la musique de Mahler.

En somme, la théorie matérielle des formes est une théorie catégorielle ouverte *par et sur* les formes d'expression singularisée : la théorie matérielle des formes se trouve dans un rapport d'engendrement réciproque avec l'interprétation nominaliste adornienne des formes. On peut alors se demander ce que signifie la tendance à la généralisation pour cette théorie⁷⁹. Comment la théorie matérielle des formes légitime-t-elle la revendication d'universalité pour ses catégories ?

Je considère que si la théorie matérielle des formes, plusieurs fois annoncée depuis le *Mahler*, n'a pas abouti, cela dépend au fond d'une hésitation fondamentale chez Adorno à propos du lieu à partir duquel se pose la question du « fondement » de la musique. L'idée adornienne selon laquelle la musique comporte un « moment » d'universalité en tant qu'elle est langage ne règle en rien le

problème⁸⁰ ; pour cela, il faudrait d'abord montrer en quoi elle est un langage. Or la théorie matérielle des formes ne prépare aucunement une telle démonstration. Elle n'est pas en mesure de révéler le principe qui unit globalement les articulations décrites plastiquement par chaque catégorie. En ce sens, c'est au concept de « musique informelle » qu'échoit le principe du mouvement synthétique de la musique. Par ailleurs, l'affirmation adornienne du caractère « dialectique » des catégories générales de la théorie matérielle des formes autant que du concept de musique informelle est démentie par l'absence de toute dialectique entre le concept de musique informelle et la théorie matérielle des formes, voire entre les catégories de celle-ci. Les catégories ne se différencient pas entre elles mais se multiplient à mesure que l'interprétation nominaliste des formes se déploie, et si le concept de musique informelle est parfois heuristique, parfois normatif, jamais il ne fait l'objet d'une élucidation. En réalité, si le projet de la théorie matérielle des formes a quelque cohérence, c'est certainement vers le concept de musique informelle qu'il faut se tourner pour essayer de trouver le fondement éventuel du mouvement synthétique de la musique et ensuite y accrocher les catégories de la théorie matérielle des formes. Or, la musique informelle n'est définie ultimement qu'à partir de la métaphore bergsonienne du temps « vivant ». Cela dit, ce serait une erreur de conclure, devant toutes ces difficultés, que l'herméneutique de la musique proposée par Adorno n'est plus daucun secours. Bien au contraire, c'est parce que j'en reconnaiss la pertinence que je me demande quel est le sens de cette revendication velléitaire et répétée d'une théorie matérielle et catégorielle des formes dont Adorno n'arrive pas à établir le fondement. Ce qui est clair en tout cas, c'est que la « dialectique de la raison », qui donne un sens à l'interprétation historico-dialectique du matériau de l'art, ne semble plus suffire à Adorno lui-même. Sa théorie de la musique montre, à travers les velléités universalistes et normatives de la théorie matérielle des formes et du concept de musique informelle, qu'elle veut mettre au clair le « fondement » de la musique. C'est, il me semble, ce que commandent des affirmations comme celle-ci : « ce que l'on peut appeler sa transcendance [de la musique], le fait qu'à tout moment elle résulte d'un devenir [...] n'est pas un commandement métaphysique qui lui serait dicté du dehors : il est inhérent à sa propre nature, contre laquelle elle ne peut rien⁸¹ ».

Suivant les définitions adorniennes de la musique, d'allégeance bergsonienne, on voit bien que la solution consiste à montrer comment le devenir de la musique est un devenir subjectif. La théorie de la forme de la musique a besoin de savoir comment la forme est déterminée en elle-même par la subjectivité, comment le mouvement de la musique est analogue au mouvement interne de la subjectivité. Je crois que le recours à la théorie bergsonienne exprimait confusément une prise de

distance à l'égard du rapport dialectique sujet-objet pour éclaircir la façon dont la musique est sujette à elle-même. Force est d'admettre que la vie immanente de la musique — à quoi se réduit (s'étend ?) au fond la musique informelle — ne peut être qu'une vie essentiellement subjective. Mais une question demeure : comment peut-on trouver les éléments d'une théorie « matérialiste » dans ce qu'il faut appeler la « métaphysique »⁸² bergsonienne du temps vivant qui en unit tous les thèmes ? La prétention matérialiste d'Adorno n'implique-t-elle pas qu'il ait isolé explicitement de leur contexte métaphysique les éléments de la théorie bergsonienne qu'il jugeait pertinents, pour ensuite les refonder dans la théorie matérialiste de la musique ? Or c'est pourtant *l'unité* des thèmes bergsoniens, tous dépendants d'une métaphysique du passé inquestionnée, qu'Adorno mobilise comme ce qui fait signe vers le principe du mouvement de la musique. C'est dire que la théorie adornienne de la musique n'a pas élucidé sa dépendance à l'égard de la métaphysique de Bergson⁸³.

Cela dit, Adorno prétend nous mettre en garde contre la métaphysique de ceux qui tenteraient d'hypostasier la question du temps pour comprendre la musique : « Il serait vain, de contester que [la musique] est un art temporel, que le temps musical, si peu qu'il coïncide immédiatement avec le temps de l'expérience réelle, est comme celui-ci irréversible. Si toutefois on voulait aller au-delà du vague et du général, dépasser le fait que la musique aurait pour rôle d'articuler le rapport de son contenu et de ses moments internes de temporalité, on tomberait alors immédiatement dans l'étroitesse ou la subreption. Car le rapport de la musique au temps musical formel se détermine purement et simplement dans la relation de l'événement musical concret avec ce temps⁸⁴. » On aura remarqué qu'Adorno hésite maintenant sur la parenté du temps musical et du « temps de l'expérience réelle ». Alors que plus tôt — à partir de Bergson —, la musique était non seulement irréversible, mais elle était mue *en soi* pour « devenir » et être libre dans le devenir, « évoluer » même, ici la musique et le « temps réel » n'ont plus que des rapports tout à fait superficiels à l'égard desquels il ne faut pas se laisser tromper. Le doute d'Adorno vient de ce qu'aujourd'hui « la musique se rebelle contre l'ordre conventionnel du temps⁸⁵ ». Selon Adorno, si l'ordre conventionnel du temps musical était essentiellement « fictif » — mais non faux dans la mesure où il participait au « caractère d'apparence de l'art⁸⁶ » —, le fait qu'il ait été nié par la musique d'aujourd'hui représente un moment d'émancipation. Cela dit, « autant il reste problématique que la musique puisse être capable d'échapper à l'invariance temporelle, autant il est certain que celle-ci, une fois réfléchie, devient un moment au lieu d'un *a priori*⁸⁷ ».

On peut se demander ce qui autorise Adorno à penser que « l'invariance temporelle », qui n'était ailleurs rien d'autre que le médium même de la musique, c'est-à-dire d'abord son irréversibilité, puisse n'être qu'un « moment » plutôt qu'un *a priori* — et d'abord, que peut vouloir dire le fait que l'invariance temporelle soit un « moment » ? S'il s'agit de dire que la dialectique de l'histoire de la musique a ébranlé l'idée de la temporalité de la musique elle-même, il faut tout de même faire remarquer que dans la dialectique, tout « moment » négatif — comme l'est certainement la « rébellion » contre la temporalité de la musique — est dialectique dans la mesure où il montre qu'il est « négation déterminée ». Or justement, Adorno exprime clairement que la musique d'aujourd'hui — post-quarante-cinq —, qui se rebelle contre l'ordre conventionnel du temps musical au point de remettre en cause la temporalité de la musique comme *a priori*, n'est pas une négation déterminée. Adorno n'écrit-il pas qu'« il reste problématique que la musique puisse être capable d'échapper à l'invariance temporelle » ? Autrement dit, il reste problématique de croire que la liquidation de la temporalité de la musique soit un moment de *dépassement* réellement dialectique dans l'histoire de la musique. Si Adorno veut maintenir la tension entre la musique prétendant échapper à sa temporalité et l'idée que « l'invariance temporelle » n'est plus qu'un moment de l'histoire dialectique de la musique, on voit bien que cette tension existe d'abord comme tension théorique, comme indécision théorique demandant à être tranchée chez Adorno lui-même. Trancher au sens d'éclaircir théoriquement la question de la temporalité de la musique est d'ailleurs le seul moyen de voir clair dans les solutions « largement divergentes⁸⁸ », de l'aveu même d'Adorno, qui sont offertes après la fin des formes conventionnelles d'organisation du temps musical.

Mais à cet égard, tout n'est pas à refaire chez Adorno. N'ai-je pas dit qu'à partir de son *Mahler* et de « Vers une musique informelle », s'établit une nouvelle perspective sur l'histoire de la musique ? N'ai-je pas dit qu'Adorno dépassait sa compréhension dialectique « historico-matérialiste » de la musique ? En effet, les musiques de Mahler et de Berg sont interprétées comme les jalons du *dépassement effectif* — en somme réellement dialectique — du caractère « fictif » de la temporalité des formes héritées. Il s'agit de dépassements effectifs dans la mesure où on peut les interpréter comme *négations déterminées*. Selon Adorno, les musiques de Mahler et de Berg savaient faire reconnaître que dans leur « irréversibilité fictive », les formes héritées recèlent le ferment d'une temporalisation tout aussi irréversible mais libre⁸⁹. Leur musique est l'expression d'une subjectivité qui se responsabilise *au sein* des formes héritées pour les libérer. Ce qui n'est

évidemment pas le cas de la musique qui, simplement, se « rebelle » contre la temporalité même de la musique.

Quoi qu'il en soit, ce qu'Adorno semble craindre plus que tout, c'est d'abord la possibilité d'un glissement vers une interprétation « essentialiste » du temps comme *a priori* de la musique. Pour lui, il s'agit de comprendre le temps de la musique, et s'il faut puiser hors de la musique — par exemple, dans la théorie bergsonienne de la durée ou de la mémoire —, ce qui y sera puisé doit toujours être mis au service de l'immanence de la musique : la « transcendance » de la musique est la transcendance de son immanence elle-même temporalisée, et non celle de la structure transcendantale de la temporalité, que les phénoménologies de Husserl, de Heidegger ou de Merleau-Ponty ont pour projet de dévoiler. Pour Adorno, la temporalité de la musique n'est comparable qu'à elle-même. C'est d'ailleurs ce dont témoigne l'observation « phénoménologique » comparative sur le temps de la musique et le « temps empirique » qu'Adorno nous propose — ce qui n'est pas son habitude. Il s'agit clairement de montrer l'autonomie de la temporalité de la musique : « Le temps dans la musique est comme tel évident mais si éloigné du temps empirique que lors d'une écoute attentive les événements temporels en dehors du continuum musical restent extérieurs à celui-ci, l'affectent à peine, si un exécutant s'arrête pour répéter ou reprendre un passage, le temps reste pour un instant indifférent, totalement intact, dans une certaine mesure s'arrête pour ne reprendre que lorsque le cours musical se poursuit. Le temps empirique altère le temps musical tout au plus à cause de son hétérogénéité ; ils ne se confondent pas⁹⁰. » Mais en dépit de cette précaution d'Adorno, il reste tout de même, pour signifier que l'*a priori* de la musique n'est nulle part ailleurs qu'en elle, à expliciter comment il est possible que la musique, sujette à elle-même en tant que temporelle, ait une subjectivité telle que celle que décrit Bergson.

Je rappelle également que les présupposés métaphysiques de la théorie bergsonienne sont repris comme tels dans la théorie de la musique d'Adorno — la virtualisation spirituelle du passé, dont le caractère métaphysique saute au yeux, est également le présupposé qui permet de lier d'un seul tenant, dans une expérience de liberté de la conscience, l'irréversibilité du temps et le devenir. Certains persisteront à penser que la théorie adornienne de la musique, axée sur l'interprétation nominaliste d'œuvres, est tout à fait autonome par rapport à la théorie de Bergson qui reste un recours métaphorique ; on verra comment ce recours détermine, au contraire, une tension fondamentale de la théorie adornienne de la musique.

10.2. Le devenir dialectique et le devenir bergsonien : de la « récurrence modifiée » à l'évanescence de la forme

J'aimerais expliciter ici la tension entre deux types de devenir dans la théorie adornienne de la musique, tension qui se répercute sur les catégories fondamentales de la théorie matérielle des formes. Il s'agit du devenir par l'aliénation de la subjectivité dans l'autre, ou devenir dialectique, et du devenir au sens bergsonien. Le problème est de savoir si une théorie de l'« expérience vécue » (*Erlebnis*) peut simplement être greffée, ne serait-ce qu'à titre métaphorique, à une théorie dialectique de la subjectivité, pour élucider le fondement de la temporalité spécifique de la musique. Je crois que non, et j'ai l'intention d'explorer cette aporie pour montrer que, chez Adorno lui-même, le concept de sentiment de l'oubli, dont j'ai fait la phénoménologie, devrait être mis en lieu et place de la métaphore bergsonienne.

Si l'immanence de la musique est considérée comme un devenir irréversible, elle est également comprise par Adorno comme un processus dialectique. On peut se demander si le mouvement impliqué dans la théorie bergsonienne de la mémoire et de la conscience, qui fait l'objet d'une analogie avec la temporalité de la musique, est un mouvement dialectique. Car, on le sait, la théorie de Bergson postule l'accumulation intégrale du passé dont la potentialité ne se réalise aucunement de façon dialectique. Notre passé, selon Bergson, se manifeste intégralement par « sa poussée » dans la vie présente, « quoiqu'une faible part seulement en devienne représentation⁹¹ ». Le mouvement dialectique réalise quant à lui *toute* sa potentialité dans le devenir effectif de quelque chose en autre chose. Non seulement n'y a-t-il pas de place, dans la dialectique, pour un virtualisme comme celui qui est impliqué dans la théorie bergsonienne, mais le devenir rendu possible par la « poussée » du passé et le devenir comme « dépassement » de soi dans l'autre sont deux mouvements absolument distincts.

Essayons de comprendre cette difficulté à partir d'une des catégories de la théorie matérielle des formes : la « récurrence modifiée ». Les plus importantes catégories sont évidemment celles dont le contenu renvoie directement à la « dialectique » temporelle de la musique⁹². Notons cette curieuse distinction d'Adorno entre la simple « récurrence » et la « récurrence modifiée⁹³ ». Pourquoi Adorno prend-il la peine de faire cette distinction, puisque la récurrence est forcément « dialectiquement modifiée » dans le cours *dialectique* de la musique ? En fait, il s'agit d'une caractérisation générale — qui n'a rien de pléonastique — pour ce qu'Adorno avait appelé ailleurs

la « variante mahlérienne ». Adorno écrit : « La variante mahlérienne est la formule qui correspond techniquement à l'élément épico-romanesque des figures toujours autres et néanmoins identiques⁹⁴. » La « récurrence modifiée », la variante mahlérienne, est en réalité *un autre mis à titre d'identique*. La technique mahlérienne de la variante met en œuvre des récurrences modifiées qui modifient d'abord ce qui est à la limite de la possibilité d'une perception consciente spontanée, c'est-à-dire les microstructures musicales. Comparant le travail thématique beethovénien — qui part des plus petites cellules motiviques pour faire émerger de nouveaux thèmes — au travail micrologique de Mahler, Adorno écrit : « Les micro-organismes musicaux ne cessent [...] de se modifier chez Mahler à l'intérieur de contours aisément reconnaissables des formes principales [...]. Des ensembles [...] vastes se trouvent repris avec le vague dont la mémoire musicale fait elle-même si souvent l'expérience⁹⁵. » On notera ici le changement de plan dans la définition de la variante mahlérienne : nous sommes passés de la variante mahlérienne comme figure épico-romanesque à la variante mahlérienne correspondant à une expérience mnésique et perceptuelle structurante de la spécificité musicale.

Ce qui m'intéresse ici n'est pas qu'un tel phénomène perceptuel existe⁹⁶, mais plutôt qu'il importe, pour la compréhension de l'immanence de la musique, qu'un autre motif ou thème puisse être substitué à une stricte répétition et présenté comme identique au thème ou au motif initial. Adorno a surtout insisté sur le fait que ce principe fondamental de la forme mahlérienne restait présent dans les musiques les plus complexes, c'est-à-dire dans celles qui se sont affranchies du concept d'harmonie formelle. Aussi complexe que soit une œuvre musicale, on y trouvera toujours, en quelque sorte, un principe actif d'intégration par les similitudes : « Là où, par exemple, jadis, en musique, une reprise plus ou moins rigoureuse veillait à la symétrie, il suffit parfois d'une vague ressemblance de timbres à des endroits différents pour rétablir la symétrie⁹⁷. » En fait, « même dans les œuvres les plus désorganisées et les plus éloignées de la répétition, il existe des analogies, [...] de nombreuses parties correspondent à d'autres à l'aide d'un signe quelconque et [...] la non-identité recherchée ne se réalise que par référence à ses éléments identiques⁹⁸ ».

Je reviens à ma question initiale : qu'est-ce qui fait que, dans l'immanence de la musique, l'« autre mis à titre d'identique » contribue à l'automouvement de la musique, au *devoir* de devenir de la musique, comme le pense Adorno ? On ne peut pas dire en tout cas qu'il s'agisse d'une exigence dialectique, car le principe selon lequel un autre peut être mis pour un identique est précisément l'inversion du mouvement dialectique. Si le mouvement dialectique est un

mouvement de dépassement dans l'autre — « le même est l'autre » dit-on d'après Hegel —, l'autre mis à la place du même est, du point de vue de la logique « dialectique », littéralement un mouvement régressif parce qu'il est un mouvement vers l'indifférenciation : *l'autre est le même*.

Non seulement la récurrence modifiée semble donc être à première vue une figure d'inertie dans le cours de la musique, mais en y regardant de plus près, on voit qu'elle ne peut absolument pas être intégrée à la musique si celle-ci est comprise comme un devenir dialectique. Le problème subsiste donc toujours de savoir pourquoi la récurrence modifiée décrit un aspect fondamental de la formalisation musicale qui, dans son immanence, a le « devoir » de devenir. La question du sens du devenir de la musique reste entière.

Je propose d'approfondir l'analogie adornienne avec la mémoire vague pour comprendre ce que signifie l'essence de la modification dans la récurrence modifiée. Je précise tout de suite que l'on ne trouvera pas, à ce stade de l'argumentation, une réponse à la question ultime du sens du devenir de la musique — que j'ai déjà annoncé comme étant le mouvement expressif du sentiment de l'oubli. Le motif adornien de la mémoire vague ne révèle qu'une facette du problème. Mais il a le mérite de montrer souterrainement que l'oubli est, chez Adorno, l'élément dans lequel finalement baigne toute la question de la forme de la musique.

Disons d'abord que la mémoire vague est vague essentiellement parce qu'elle oublie. Mais si l'on parle toujours de mémoire, cela veut dire que, bien que le vague de la mémoire vague soit l'œuvre de l'oubli, la mémoire de la mémoire vague est le ressouvenir même mis en œuvre contre l'oubli. La mémoire vague n'est pas simplement un état oublier de la subjectivité : elle est liée à une modalité de l'activité de ressouvenir. Il ne s'agit pas de faire miroiter que la mémoire vague sera effectivement dépassée par l'activité de ressouvenir, mais que dans l'état de mémoire vague, la mémoire est un mélange conscient d'affection par le souvenir et par l'oubli. Il est d'ailleurs évident que la référence adornienne à la mémoire vague comme élément structurant de l'expérience musicale ne veut pas dire que le mouvement immanent de la musique vise un ressouvenir qui dissipe le vague de la mémoire vague. Si mettre un autre à titre d'identique dans le cours de la musique est le ressouvenir en acte dans la musique, la musique reste structurée par la spécificité non dépassée de la mémoire vague. Et, dès lors, c'est le seul lien entre l'*acte* de mettre un autre à titre d'identique et la *soumission passive* à l'oubli qui importe pour comprendre le sens de la récurrence modifiée dans le devenir de la musique. Ce qui lie inextricablement mémoire et oubli dans la mémoire vague est le

fait que l'œuvre de la mémoire vague dépend radicalement de l'œuvre de l'oubli. « L'autre *mis à titre d'identique* » dans le cours de la musique suppose que « l'autre *pris pour de l'identique* » en soit la racine. Or, c'est l'oubli qui rend possible la non-différence de l'autre et de l'identique de telle sorte que par les traits grossiers du même dans l'autre, la mémoire prétende se souvenir.

Si l'on a montré la liaison entre oubli et mémoire vague, on n'a pas encore inscrit le sens de l'« acte » de ressouvenir de la mémoire vague dans l'automouvement, dans l'acte de « devenir » de la musique elle-même. Au mieux pouvons-nous dire jusqu'à maintenant que la technique mahlérienne de la variante produit des récurrences modifiées qui sont de simples « représentations » de la mémoire vague. En anticipant sur mon propos, je dirais que l'on a tout de même esquissé le sens du concept de récurrence modifiée dans la dynamique de la musique. Il s'agit d'une figure formelle de la musique qui pointe vers l'idée de la musique comme mise en scène de l'oubli pour y résister. Je crois que cette interprétation du sens de la variante mahlérienne n'est pas un simple coup de force. N'est-ce pas ce à quoi Adorno devait éventuellement aboutir avec son projet théorique annoncé dans une lettre à Benjamin, mais resté lettre morte : « Je ne veux pas aujourd'hui tenter une réponse à la question, mais elle demande à être posée aussi précisément que possible » ; « qu'un homme puisse ou non faire des expériences dépend en dernier ressort de comment il oublie » — ce qui demande éventuellement de faire la différence entre l'« oubli réflexe » réifiant et « l'oubli épique », « l'oubli formateur de l'expérience » ?

En tout cas, Adorno serait le premier à admettre qu'une fois exposée la thèse de la « mise en scène » de l'œuvre de l'oubli pour y résister, il faut encore expliquer ce qu'est l'origine de cette « mise en scène ». Et pour cela, on ne peut en rester à la phénoménologie de la mémoire vague. Car, encore une fois, le devenir de la musique y reste non élucidé.

L'« oubli formateur de l'expérience » dont parle Adorno veut dire l'oubli formateur d'une expérience en tant qu'il devient. Il est évident que cela est absolument inconciliable avec l'idée d'un devenir dialectique. La dialectique ne peut pas faire de place à un oubli « formateur », parce qu'elle a comme principe même la reconfiguration des médiations *oubliées*, et l'oubli est le privilège de la pensée immédiate. Celle-ci étant nécessairement oubli des médiations pour le dialecticien, on ne voit pas bien quel oubli subsistant pourrait être considéré comme formateur par lui-même d'un devenir dialectique. Tout oubli est oubli des médiations qui engendrent le devenir

dialectique. Il n'est alors pas étonnant qu'il faille à nouveau se tourner vers la théorie bergsonienne pour tenter de trouver un « fondement » au devenir de la musique chez Adorno.

Revenons sur la constatation d'Adorno selon laquelle, même dans la musique la plus complexe, c'est-à-dire celle qui cherche à se réaliser par la différence radicale, les analogies, les ressemblances sont encore déterminantes¹⁰⁰. On conviendra que cette idée présuppose que l'on éclaircisse avant tout le fait que dans l'immanence de la musique, ce qui s'associe a *besoin du rapport de ressemblance*. Il ne s'agit plus seulement de constater que la mémoire vague se souvient par le biais de ressemblances vagues et que cela peut être « représenté » dans la musique. Il s'agit de faire valoir que le principe de l'association dans le *mouvement* de la musique a besoin des ressemblances. Élucider ce besoin, c'est répondre à la question du sens du devenir musical. Or, que ce qui s'associe ait besoin du rapport de ressemblance est précisément ce que la théorie bergsonienne de l'association des idées veut élucider pour la sphère de la mémoire elle-même.

D'abord, Bergson constate, dans des termes tout à fait similaires à ceux d'Adorno interprétant la musique¹⁰¹, qu'« on chercherait vainement [...] deux idées qui n'aient pas entre elles quelque trait de ressemblance [...]. Si profondes que soient les différences qui séparent deux images, on trouvera toujours, en remontant assez haut, un genre commun auquel elles appartiennent et, par conséquent, une ressemblance qui leur serve de trait d'union¹⁰² ». Il est évident que cette idée est complètement dépendante de sa théorie spiritualiste qui parle d'un passé virtuel entièrement conservé — dépendance qui vaut également pour Adorno, dans la mesure où il se réclame de la théorie bergsonienne du « devenir ». Si cette dépendance éclaire entièrement les limites et les dangers de la métaphore bergsonienne pour une théorie présumément matérialiste de la musique¹⁰³, j'aimerais aller plus loin et montrer comment, avec la théorie de l'association des idées, la théorie bergsonienne n'est même plus une *métaphore* utile pour une théorie du devenir immanent de la musique comme expressivité de l'oubli, comme expression de « l'oubli formateur de l'expérience », pour reprendre l'expression d'Adorno.

Attardons-nous à la théorie bergsonienne de l'association des idées par ressemblance et par contiguïté, pour voir comment elle masque entièrement le problème. D'abord, disons que c'est précisément la pauvreté de sa définition de la ressemblance comme « trait d'union » qui amène Bergson à expliciter sa théorie de l'association des idées, laquelle sera en fait une théorie de

l'articulation de deux facultés de mémoire. Bergson veut expliciter comment, dans la mémoire, tout doit s'*associer également en se suivant*. Ceci touche au cœur du problème de la musique. Pour comprendre la spécificité du rôle de la ressemblance dans la temporalité de la musique, on doit postuler, comme le fait Bergson pour la mémoire, que les associations par ressemblance sont inextricablement liées à ce qu'il appelle des « associations par contiguïté ». Je vais montrer comment Bergson voit cela mis en œuvre dans la mémoire. Si éloignés l'un de l'autre qu'on suppose deux termes A et B, il pourra toujours s'établir entre eux un rapport de contiguïté en vertu du fait que le passé est intégralement conservé et contient donc tous les souvenirs nécessaires pour faire le pont qui rend possible toute association par contiguïté¹⁰⁴. Pour Bergson, il s'ensuit qu'« entre deux idées quelconques, choisies au hasard, il y a toujours ressemblance et toujours [...] contiguïté¹⁰⁵ ». Mais ceci n'explique pas encore ce qu'est le principe de « vie » immanent à la mémoire que cherche Bergson. C'est pourquoi il ajoute que l'affirmation de la ressemblance et de la contiguïté qui existent entre les idées n'explique pas du tout pourquoi, d'une manière générale, une idée peut en « évoquer » une autre¹⁰⁶. Bergson veut trouver la possibilité pour une idée d'en évoquer une autre, autant par ressemblance que par contiguïté, dans la mémoire elle-même. On sait qu'il fait une distinction entre deux mémoires — la mémoire sensorimotrice et la mémoire « spontanée » ou « pure » —, et c'est finalement dans l'articulation de ces deux mémoires que se trouvera la solution permettant de comprendre *la complémentarité en acte* de l'association par ressemblance et de l'association par contiguïté, complémentarité qui doit répondre à la question de savoir comment une idée en évoque une autre. Ces deux formes d'association s'enchevêtrent en synchronie avec les modalités d'articulation des deux mémoires : autant les associations par ressemblance sont déjà immanentes à l'automatisme sensorimoteur¹⁰⁷, mais jamais indépendantes de l'association par contiguïté, autant l'association par contiguïté correspond à la forme même qu'imprime l'emmagasinement des souvenirs purs dans la mémoire la plus « élargie », ces souvenirs, dont l'essence est leur databilité, se différenciant au sein d'une série infinie de souvenirs contigus. Si, toujours dans la vie psychologique, l'association par contiguïté et l'association par ressemblance sont combinées, et que nous ne connaissons jamais la présence pure ou le souvenir pur, il est important de noter que certaines expériences sont interprétées par Bergson comme des expériences où le mélange de l'association par ressemblance et de l'association par contiguïté rend les deux types d'association *indifférenciables*. Par exemple, dans le rêve, « les précarités de la vie ne sont plus là pour régler l'effet de la ressemblance et par conséquent de la contiguïté, et comme, au fond, tout se ressemble, il s'ensuit que tout peut s'associer¹⁰⁸ ». Dans le plan de conscience où ne figurent que des habitudes motrices, ressemblance et contiguïté sont également confondues¹⁰⁹.

Mais, en dernière instance, cette complémentarité en acte de l'association par ressemblance et de l'association par contiguïté est affirmée comme une contrainte du vivant, et c'est donc elle qui fonde la possibilité pour une idée d'en évoquer une autre : il serait dans l'intérêt d'un être vivant de « saisir dans une situation présente ce qui ressemble à une situation antérieure, puis d'en rapprocher ce qui a précédé et surtout ce qui a suivi afin de profiter de son expérience passée¹¹⁰ ». Donc, « de toutes les associations qu'on pourrait imaginer, les associations par ressemblance et par contiguïté sont [...] d'abord les seules qui aient une utilité vitale¹¹¹ ».

Bergson n'a évidemment pas montré, en deçà de ses arguments vitalistes, c'est-à-dire *à partir des seules ressources de l'expérience subjective de la mémoire*, que les associations d'idées par contiguïté et par ressemblance contiennent en elles-mêmes le principe de l'évocation d'une idée par une autre. Il ne démontre pas non plus que les associations par ressemblance et par contiguïté comme telles puissent participer de la même essence. Si, entre deux idées quelconques, il y a toujours contiguïté et ressemblance, et que ces qualités s'évoquent l'une l'autre, cela veut dire que la ressemblance participe d'une certaine manière de la contiguïté et inversement — d'ailleurs n'est-il pas dit qu'elles se confondent dans les expériences limites de la conscience ? Bergson démontre bien peu de chose en plaquant sur les cas du rêve et de la pure habitude motrice — des expériences qui ne manifestent à proprement parler aucun effort de cohérence mnésique — l'idée d'une indifférenciation ultime de ce qui se ressemble et se suit.

À mon avis, sans chercher dans les profondeurs de la vie biologique, c'est le sentiment de l'oubli qui est la clé pour élucider en vertu de quoi, dans l'expérience de la mémoire elle-même, ce qui est associé par contiguïté peut se comprendre comme associé par ressemblance. Nous trouvons des ressemblances entre ce qui n'est que contigu quand nous *apprehendons* que l'altérité réciproque du contenu de deux événements consécutifs ronge la possibilité que nous nous donnions éventuellement le souvenir de ce lien de consécution autant que le souvenir du contenu respectif de ces événements qui, dans la perception, se suivent. Ce phénomène ne s'éclaire aucunement par l'idée selon laquelle, quand *tout* s'associe, *tout* se ressemble — comme Bergson le prétendait dans son interprétation de l'expérience du rêve. L'essence commune des associations par contiguïté et par ressemblance est la loi de liaison de la mémoire devant l'éphémérité de la plupart des événements du monde. Mais le *mouvement* de rencontre qui lie le contigu et le semblable dans notre mémoire est donné par le sentiment de l'oubli lui-même. C'est par ce sentiment que, non seulement l'on connaît intimement l'éphémérité des événements du monde, mais que l'on sait et appréhende

notre soumission à l'évanescence de leur représentation même. Le sentiment de l'oubli est la connaissance même de notre passivité à l'égard de l'oubli qui rend possible notre mouvement contre lui. C'est lui qui nous pousse à trouver ou inventer des ressemblances entre les choses qui se suivent, sans jamais rendre possible le souvenir absolu du monde — comme c'est le cas chez Bergson.

Cette incursion critique dans la théorie de l'association des idées de Bergson — en fait, dans sa théorie de la mémoire — est l'occasion de voir émerger mon concept de sentiment de l'oubli comme principe alternatif à ceux de la spiritualisation du passé et de la réduction vitaliste mise de l'avant par Bergson pour comprendre le sens de l'association mnésique. Je n'ai pas l'intention d'aller plus loin pour voir les conséquences possibles de cette idée pour une théorie de la mémoire comme telle. Si le concept de sentiment de l'oubli me semble heuristiquement intéressant à cet égard, la tâche de confronter ce concept aux théories contemporaines de la mémoire psychologique ne peut évidemment pas être entamée ici. Ce qui compte surtout pour mon propos, c'est de voir comment le concept de sentiment de l'oubli peut avantageusement se substituer à la théorie bergsonienne de la mémoire dans la théorie adornienne de la musique. Le concept de sentiment de l'oubli n'a aucunement besoin d'une spiritualisation du passé comme chez Bergson, et pour cela, il constitue une alternative matérialiste tout à fait souhaitable pour la théorie de la musique d'Adorno. Par ailleurs, si l'on continuait à parler comme Adorno de « dialectique » de la musique, il faudrait alors parler de « dialectique de l'expression du sentiment de l'oubli » pour bien insister sur le fait que le devenir de la musique n'est pas l'expression de la possibilité d'un dépassement définitif de l'oubli. La dialectique de l'identité et de la différence dans la musique, telle que l'appelait Adorno, serait la dialectique de la consécution et de la ressemblance mue en son fond par le sentiment de l'oubli. Mais une telle théorie du devenir immanent de la musique, où le sentiment de l'oubli est à la fois ce qui est extériorisé et le principe même de l'automouvement de la musique, peut voler de ses propres ailes.

Le vrai problème pour cette théorie est le statut à accorder à la *matérialité* de la musique qui est l'expression du sentiment de l'oubli. Ce qui revient à la question de savoir comment le matériau de la musique devient le support concret d'un symbole du devenir qui met en scène l'oubli pour y résister. Si on a vu, dans notre digression sur Hegel, que le matériau musical était musical par son évanescence même — ce vers quoi pointe également Adorno avec l'idée de la mémoire vague structurant l'expérience de la musique —, il faut maintenant comprendre comment l'évanescence

brute passe au plan symbolique de l'œuvre d'art — ce qui veut dire, en fait, au plan formel. Il faut comprendre comment la musique s'affecte elle-même comme si, dans son évanescence, elle était étrangère à elle-même. Mais on ne trouvera pas l'altérité immanente de la musique dans le son concret. Ce n'est pas le pur être sonore de la musique qui résiste contre l'évanescence quand, dans la musique, les sons s'associent par ressemblance et par contiguïté : les sons n'ont aucun pouvoir sur eux-mêmes qui consisterait à s'associer pour lutter contre leur évanescence. Et un son perdurant ne sera jamais à lui seul une organisation symbolique et, du coup, certainement pas l'expression d'une résistance à l'oubli mue par un sentiment de l'oubli. C'est donc seulement quand l'évanescence est transposée sur le plan de la forme, qui est déjà configuration symbolique de sens, qu'elle peut être considérée comme l'évanescence de la musique. Il faut penser comment la forme de la musique, déjà entièrement passée au plan symbolique (ou « rationalisée » dirait Adorno), c'est-à-dire en principe capable de se redonner à elle-même de manière transparente, comment donc la forme peut contenir une telle altérité en elle-même. Comment, dans le médium des formes, il peut y avoir quelque chose qui résiste à notre pouvoir d'imaginer des formes et de se les redonner d'une manière analogue à ce qui résiste à notre pouvoir d'imaginer le son concret lui-même.

Si la forme musicale est l'expression de la résistance de la mémoire s'accrochant à ce qui lui reste, ultimement du non-identique posé comme identique, c'est-à-dire une différence qui est la trace positive de l'oubli lui-même dans la musique, j'aimerais suggérer que l'improvisation est une des clés importantes pour penser la génération de cette forme. En effet, l'improvisation engage la subjectivité dans un projet de formalisation spontanée qui subit et travaille de manière *immanente* l'évanescence de la forme elle-même. Avant de consacrer le dernier chapitre à cette question, j'aimerais succinctement montrer que cela n'a pas complètement échappé à Adorno. En fait, le concept d'improvisation est lui aussi « structurant » dans sa compréhension de l'immanence de la musique, même s'il y reste aveugle.

10.3. Aparté sur Adorno et l'improvisation

Adorno écrivait en 1930 : « Pour Mahler, varier est la règle impossible à fixer de l'improvisation dynamique¹¹². » Rappelons que c'est la figure de la variante mahlérienne qui nous a permis de dégager un sens tout à fait particulier — non bergsonien et non dialectique — au devenir de la musique. Notons également qu'Adorno reconnaît ici que la technique qui rend possible la récurrence modifiée est au moins analogue à l'improvisation. S'approche-t-il pour

autant de ma thèse selon laquelle l'improvisation est un acte compositionnel qui importe sur le plan symbolique l'évanescence et avec elle, la possibilité de l'expression du sentiment de l'oubli ? Je vais montrer que non.

Dans cette citation, Adorno semble vouloir montrer que la technique mahlérienne de la variante peut se caractériser non seulement par ce qu'elle produit — la récurrence modifiée —, mais par une disposition immédiate de la subjectivité qui compose, celle qu'Adorno présume exister dans l'acte d'improviser. Adorno affirmerait donc ici qu'à l'instar de l'improvisation dynamique, la technique mahlérienne de la variante ne procède pas d'une loi fixe de l'engendrement. Mais cela suppose qu'Adorno éclaire le sens qu'il accorde à l'indéterminabilité de la règle de l'improvisation. Ce que l'on va constater, c'est qu'il confond l'imprévisible et l'improvisé, en conférant à l'improvisation l'indétermination de l'imprévisible lui-même. En d'autres mots, on verra que ce qu'Adorno appelle l'« improvisation dynamique » n'est pas lié à la spécificité de l'acte compositionnel improvisé.

Cela dit, on voit que la confusion entre l'imprévisible et l'improvisé travaille Adorno quand il se met à penser que l'on doit sauver la nouveauté de l'imprévisible, que la spontanéité laisse naître, contre la soi-disant « immédiateté » de l'improvisation. Il attribue à l'improvisation un caractère « illusoire », ce qui l'amène à penser que la spontanéité qui rend possible l'imprévisible et qu'il comptait trouver dans l'improvisation, doit être « sauvée » autrement. Le caractère émancipatoire de la spontanéité qu'Adorno veut dégager n'a finalement que peu à voir avec l'improvisation. Je dirais que chez lui, la spontanéité est plutôt la possibilité d'objectiver l'imprévisible qui se condense dans l'incandescence épiphanique d'une « musique involontaire » au sens proustien¹¹³.

Adorno écrit : « L'enfant qui croit composer lorsqu'il pose les doigts au hasard sur le clavier accorde une importance infinie à chaque accord, à chaque dissonance, à chaque tournure inhabituelle. Elles [sic] ont pour lui la fraîcheur de la nouveauté, comme si de tels sons [...] n'avaient jamais existé ; comme s'ils contenaient réellement tout ce que l'enfant s'imagine en jouant [...] Une telle croyance ne peut pas être conservée, et celui qui cherche à retrouver cette fraîcheur succombe à l'illusion [...] Mahler, pourtant, n'a pas renoncé à le faire, tout en s'efforçant d'échapper au mensonge¹¹⁴. » Mahler libère donc la musique de l'enfant du mensonge de son improvisation. Ici s'exacerbe la confusion adornienne entre l'improvisé et l'imprévisible.

Demandons-nous d'abord si l'enfant improvise, si sa spontanéité est soumise à une « loi indéterminée » comme l'improvisation. Car je rappelle que si l'on ne peut déterminer la loi de l'improvisation dynamique, il n'en demeure pas moins qu'il y a une régularité de l'improvisation. Ce qui veut dire qu'il nous reste tout de même à caractériser (bien qu'elle soit impossible à fixer) cette régularité de l'improvisation dynamique, régularité qui ne peut être que celle de l'*acte* d'improviser. Or si la « musique » l'enchante immédiatement comme de l'inouï, l'enfant pianotant ne saurait dire — nous le saurions encore moins — que ce qui sonne sous ses doigts dépend d'une quelconque régularité de son action. J'ajoute que l'*« harmonie pré-établie »* de l'inouï contingent et de l'imagination de l'enfant est une « régularité » fantasmée par l'enfant, plutôt qu'une régularité de l'acte d'improviser lui-même. De toute évidence, ce n'est que ce fantasme que veut abattre Adorno. Mais parce qu'il le confond avec ce qui motive l'improvisation, il croit abattre l'improvisation. Ce qui m'amène à dire que si, pour Adorno, la loi impossible à fixer de l'improvisation est la définition d'une technique libre de composition, rien ne lui permet de penser que cette technique vise, dans son ouverture, à créer une musique *imprévisible*, à l'exemple de celle qui naît sous les doigts de l'enfant. On l'a dit, Adorno n'a pas même élucidé le sens qu'il accorde à une soi-disant indétermination de l'improvisation, mais, ironiquement, dans son commentaire sur la musique spontanée de l'enfant, c'est l'imprévisible lui-même qui est finalement trouvé illusoire. On se demandera quel est le statut de l'imprévisible dans la forme de la musique pour Adorno.

L'improvisation chez Adorno n'est au fond toujours qu'un accès immédiat au nouveau, grâce à la spontanéité qui est la possibilité pour la subjectivité de s'objectiver dans l'imprévisibilité, telle que Bergson l'a thématisée¹¹⁵. S'il fallait se convaincre de la source bergsonienne du sens de l'imprévisibilité chez Adorno, il suffirait de mentionner que, selon lui, la subjectivité « fait de l'imprévisible et du contingent qu'elle relate un principe formel, celui de la surprise, le principe d'une constante diversité, qui seul au fond constitue réellement le temps¹¹⁶ ». C'est donc encore par le biais de la philosophie bergsonienne du devenir que l'imprévisible prend son sens : il est un trait ontologique du temps en général. Je souligne que l'alignement des catégories « matérielles » d'Adorno sur celles de la métaphysique bergsonienne du temps contredit le principe adornien voulant que le temps de la musique ne se compare qu'avec lui-même.

On pourrait objecter que l'imprévisible bergsonien est toujours, chez Adorno, médiatisé dialectiquement par l'œuvre d'art — c'est le sens du « dépassement » mahlérien de l'utopie de

l'enfant. Mais alors, si l'imprévisible advient dans la musique par la contingence la plus absolue, c'est-à-dire celle que lui offre ce qui est extérieur à son immanence — c'est la condition de possibilité de l'enchantement de l'enfant —, la médiation de cette extériorité devra sauver cette extériorité en tant qu'extériorité, et pour cela même elle ne la supprimera pas, mais devra l'accueillir. Et là on peut se demander où la musique écrite peut bien trouver une telle extériorité, elle qui ne peut qu'en produire *l'apparence*¹¹⁷? Cela étant dit, on imagine bien qu'après que j'ai posé le problème de l'improvisation sur le plan formel en tant qu'elle est déterminée par l'évanescence, on évite cette tracasserie : la spontanéité ne contient rien qui doive être « sauvé », et l'imprévisible, rien de rédempteur en soi. Ils contribuent simplement en tant que conditions négatives — en tant que médiations réelles — au procès de formalisation de la musique improvisée.

En somme, n'ayant pas levé la confusion entre improvisé et imprévisible, Adorno montre qu'il ne sait pas très bien ce qu'il veut « dépasser » en dépassant l'improvisation. Et si la variante mahlérienne incarne déjà la « loi impossible à fixer de l'improvisation », rien ne nous laisse comprendre comment la technique de la variante dépasse en elle-même le caractère soi-disant illusoire de l'improvisation. Il faudrait qu'Adorno montre la différence spécifique de la technique mahlérienne de la variante par rapport à l'improvisation, puis explique son pouvoir de sauver (du « mensonge ») l'essence de l'improvisation. Cela, il ne le peut pas, parce que la prétendue essence de l'improvisation comme indétermination de sa loi est confondue par Adorno avec l'indétermination de l'imprévisible lui-même.

C'est évidemment bien ailleurs que dans la musique mahlérienne concrète, précisément dans la musique en tant qu'elle est écrite, qu'Adorno trouve la possibilité de sauver la spontanéité de l'improvisation — qui objective supposément l'imprévisible — tout en dépassant l'« illusion » de l'improvisation. Pour Adorno, qui jamais ne le justifie de manière satisfaisante, l'écriture musicale est la médiation *obligatoire* de la musique. Du coup, il comprend l'écriture mahlérienne comme une allégorie de l'improvisation de la musique mahlérienne elle-même, et par conséquent, comme le dépassement de l'« illusion » de la musique improvisée concrète¹¹⁸. C'est en fait par un coup de force, qui se présente comme un dépassement dialectique, qu'Adorno affirme le sauvetage de la substance de la musique improvisée dans la musique écrite. Ceci devient un problème

particulièrement accablant du fait qu'Adorno n'a pas trouvé ailleurs que dans l'idée de la musique improvisée les ressources pour définir la musique écrite elle-même.

Je rappelle d'abord ce que doit être la musique du point de vue de la composition d'après Adorno. Le philosophe en appelle à un travail compositionnel où « l'oreille perçoit, au contact vivant du matériau, ce qui est sorti de lui¹¹⁹ », et demande au sujet qui compose de faire émerger la dialectique de la musique de l'écoute spontanée elle-même. Adorno n'hésite pas à penser que la réaction involontaire du sujet qui compose peut être intégrée à cette dialectique et, par là, devenir une réelle possibilité pour la libération de « l'intention calculée¹²⁰ ». Alors que ce programme compositionnel trouve, j'oserais dire, plus « naturellement » son médium dans l'improvisation telle qu'on la comprend d'ordinaire¹²¹, c'est à l'écriture musicale pourtant que revient la tâche de le réaliser. Adorno a bien tenté de montrer à travers ses interprétations de Mahler ou de Berg comment l'immanence de la musique de l'oreille « vivante » peut émerger au sein de la musique écrite. Mais cela ne s'est jamais fait sans le recours à la métaphore de la spontanéité et de l'improvisation. Je ne veux pas insinuer que la musique improvisée soit la seule musique pouvant réaliser le projet de la « musique informelle ». Mais je rappelle tout de même qu'Adorno n'a pas trouvé ailleurs les ressources pour définir la musique écrite. En somme, la raison qui institue la musique écrite en salvatrice de l'improvisation apparaît aussi hétéronome à la musique écrite que l'est à la musique improvisée elle-même celle qui promulgue qu'il est impossible qu'on réalise la musique en l'improvisant. Voyons comment Adorno entend donner un sens à cette aporie de la théorie de la musique.

Selon Adorno, l'œuvre de musique écrite sauve la musique improvisée par le fait que l'écriture est la médiation du caractère d'apparence de tout devenir concret de la musique. Car la dialectique de l'œuvre d'art est aussi « dialectique de l'apparence », c'est-à-dire que l'œuvre ne peut pas dépasser son état de contradiction. Je rappelle que l'indépassabilité de cette contradiction est un principe qui remonte à la « dialectique de la raison » et au postulat adornien selon lequel l'apparence esthétique, qui est le médium de l'art bourgeois « authentique », est une contradiction relativement lucide reportant sur le plan de l'idéal — dans l'apparence — ce qui n'est pas réalisé pour la société. Cette lucidité se manifeste dans l'autonomie et la liberté relatives de l'art.

Je n'entrerai pas à nouveau dans la discussion du caractère problématique de la philosophie de l'histoire que véhicule la « dialectique de la raison », mais suivons tout de même le raisonnement

d'Adorno sur l'essence contradictoire de la musique : « Un des paradoxes des œuvres est que, dynamiques en elles-mêmes, elles sont pourtant fixées, alors que c'est en se fixant, qu'elles s'objectivent [...] leur devenir ne pourrait se représenter sans fixation¹²² », car « toute œuvre est un système de contradiction¹²³ ». « Par [l'] antinomie entre son état solide — celui de la partition écrite — et l'état liquide auquel il renvoie, la musique participe [...] au caractère d'apparence qui est celui de tout art évolué¹²⁴. »

La dialectique de l'apparence est directement plaquée comme solution au problème, essentiellement immanent à la musique, de savoir *comment* la musique écrite peut être celle de l'oreille spontanée ainsi que du devenir concret. Du coup, la musique improvisée est privée de toute substance, justement parce qu'elle comporte la naïveté de ne pas porter le poids de la « contradiction » de la musique écrite... Qu'Adorno ait critiqué le jazz et sa prétention à improviser la musique est une chose¹²⁵, mais toute méfiance à l'égard du jazz n'aurait jamais dû faire en sorte que l'approfondissement du problème formel de la musique improvisée — et de la musique écrite, puisqu'elle n'en reste pour Adorno, en grande partie, que l'allégorie — disparaisse sous l'*apparence* de l'improvisation.

CHAPITRE 11

ÉLÉMÉNTS POUR UNE THÉORIE DE LA FORME DE LA MUSIQUE IMPROVISÉE

11.1. Sur l'improvisation d'après le discours savant : le non-lieu entre détermination et indétermination

Avant de parler de l'improvisation musicale comme *forme*, j'aimerais faire quelques remarques à propos du discours savant, quand il traite de musique improvisée. Ces remarques me semblent importantes pour préciser ma théorie de l'improvisation.

Cela ne surprendra pas, la tendance de la réflexion sur l'improvisation musicale est critique, voire antagoniste. C'est autant le cas chez les compositeurs-écrivains qui produisent et pensent les formes de l'expression musicale aujourd'hui que chez les théoriciens de la musique qui interviennent dans leurs débats. Certains représentants de l'institution de la musique savante à l'esprit plus conciliant, souvent eux-mêmes praticiens de l'improvisation, essaient de faire valoir que l'improvisation a existé dans la tradition de la musique occidentale savante et qu'elle était pratiquée sous diverses formes jusqu'à la deuxième moitié du XIX^e siècle. Mais pourtant, il me semble que c'est davantage avec ceux qui critiquent l'improvisation dans l'institution savante que le débat sur l'improvisation comme forme peut porter fruit. Je dis cela parce que les détracteurs de l'improvisation ont prétendu articuler leur analyse à travers des arguments esthétiques, alors que les défenseurs de l'improvisation au sein de l'institution savante n'ont pas articulé les raisons esthétiques en vertu desquelles ils pratiquaient l'improvisation¹²⁶.

D'abord, les improvisateurs qui se réclament de la tradition savante réfléchissent peu au fait que l'improvisation y est liée à des principes de stylisation qui gomment le problème de la composition spontanée. Un exemple : improviser une fugue, c'est déployer dans une exécution le même projet formel que dans l'écriture, ce qui est d'autant plus réussi que la virtuosité de l'exécution ou de la mise en œuvre se dissimule dans la fugue achevée. On pourrait dire ici que l'improvisateur veut faire disparaître le reste de spontanéité de son exécution dans la clarté de la forme fuguée. À l'inverse, si une dimension de spontanéité subsiste dans la cadence du concerto, on sera d'accord pour dire qu'il ne s'agit pas d'un trait qui contribue à l'intégration formelle du concerto¹²⁷. Évidemment, on pourrait s'étendre sur ces problèmes et parler de beaucoup d'autres aspects de l'improvisation dans la tradition savante occidentale pour montrer qu'elle n'a pas toujours eu mauvaise presse. Mais ce qui importe, c'est de dire que l'improvisation n'a pas été

thématisée comme *expression de la cohérence formelle* musicale. Voilà probablement la cause de sa disparition au moment où le problème de la musique savante est devenu celui de sa forme. C'est aussi sans doute la raison pour laquelle elle fait scandale dans la sphère savante, par ses intrusions depuis la culture populaire.

En effet, si les compositeurs critiquent l'improvisation depuis les années soixante, c'est parce que, d'après eux, l'improvisation libre, qui a émergé de l'avant-garde de la musique noire américaine avec une relative reconnaissance, et qui fut promue par des gens comme Vinko Globokar, prétend à une expression musicale qui mise d'une manière fondamentale sur la spontanéité, et s'illusionne sur la possibilité d'en faire émerger une forme. Il est d'ailleurs assez ironique de voir qu'au sein de l'institution savante, les improvisateurs ont de fait conféré à l'improvisation la même fonction idéologique que dans l'imaginaire populaire : improviser, c'était être libre, et par la liberté, on critiquait l'ordre établi. Non seulement les improvisateurs « savants » n'ont pas vraiment produit de réflexion sur la *forme* de la musique improvisée, mais ils ont d'abord vu l'improvisation comme une subversion de l'institution musicale dans la mesure où elle prétendait réconcilier les rôles de l'interprète et du compositeur à l'heure de la spécialisation. La « liberté » de l'improvisation ainsi conçue était effectivement problématique parce qu'au fond, dans la critique de la division du travail entre l'interprétation et la composition, l'idéal d'improvisation exhortait à une fusion qui n'était pensée qu'en termes de retour à un savoir-faire artisanal fantasmatique, voire à une sensibilité instinctuelle. Le glissement conceptuel qui a rapproché la spontanéité de l'instinct et qui a fait de celui-ci le contenu de la spontanéité sacrifiait définitivement la possibilité d'une prise de conscience proprement esthétique à l'égard de la *formalisation* spontanée de la musique.

C'est donc aux critiques savants de l'improvisation plutôt qu'à ses praticiens savants que je reconnais le mérite d'avoir *entrevu* le problème formel de la musique improvisée. Je vais maintenant montrer de manière succincte comment, compte tenu de leurs préjugés sur ce qu'est la forme musicale, ils l'ont effectivement entrevu plutôt que pensé. Je ne ferai pas l'inventaire des avis critiques sur l'improvisation. S'il aurait été souhaitable de mettre à contribution les Stockhausen, Boucourechliev, Dahlhaus, Deliège, etc., j'aimerais plutôt épingle les idées de deux compositeurs — John Cage et surtout Pierre Boulez —, parce qu'on a prétendu que toutes les questions de formalisation de la musique savante se posent à travers leurs idées. Cage et Boulez ont exacerbé la question de la formalisation de la musique et ont prétendu à une réflexion

exhaustive sur elle. Tous les critiques savants — y compris Adorno — admettent, d'une manière ou d'une autre, que les enjeux du problème de la forme musicale sont présents dans la réflexion de Cage et de Boulez et que, par ailleurs, la manière dont sont posés ces enjeux exclut d'avance la possibilité de les envisager dans l'improvisation musicale. Le thème central de leur réflexion est le rapport entre détermination et indétermination.

Sous prétexte de donner cours à l'indétermination, John Cage entend s'affranchir des catégories esthétiques traditionnelles¹²⁸. Pour ce faire, il est prêt à tomber dans la mystique d'une musique sans auteur. Il considère évidemment l'improvisation, dans laquelle le créateur est présent aux moindres détails, comme la pire des voies. On verra d'ailleurs que si la musique improvisée doit compter avec la contingence, l'improvisateur ne la pense pas — alors que c'est le cas chez Cage — comme la possibilité de s'y « abandonner », de la « laisser être ». Le contingent relève plutôt du matériau, au sens de ce qui, avec sa résistance propre, est mobilisé pour réaliser une forme musicale.

Pour Pierre Boulez, c'est plus délicat. C'est à travers sa conception de la « forme ouverte », ainsi que sa tentative de créer des formes ouvertes comme solution au problème du statisme des œuvres sérielles, que Boulez articule sa critique de la musique improvisée. Sans le trahir, on peut dire qu'il voit l'œuvre improvisée comme une forme ouverte « non réfléchie ». J'aimerais donc examiner ce qu'est une forme ouverte réfléchie d'après Boulez.

Le compositeur a d'abord pensé que le caractère clos sur lui-même de l'œuvre sérielle contredisait le fait qu'elle soit construite à partir des virtualités infinies de la prolifération thématique ; d'après lui, cette prolifération suggère par elle-même un renouvellement de la forme. L'ouverture de la forme voulait donc sauver une partie des proliférations virtuelles oubliées. La forme ouverte est devenue ainsi une forme à parcours multiples et optionnels qui emmagasine en quelque sorte ces virtualités. Mais Boulez a constaté que l'emmagasinage synchronique des virtualités de l'œuvre n'assurait pas un enchaînement qui aurait une certaine « nécessité », pour reprendre son mot. Il ne pouvait, et avec raison, tenir pour libre et nécessaire la forme engendrée par les choix, certes limités, mais, en dernière instance, arbitraires des interprètes. Il a donc considéré que la liberté de choix ne devait être concédée à l'interprète que dans les parcours secondaires. Le compositeur, quant à lui, devait se résoudre à fermer à nouveau l'œuvre sur elle-même en assurant définitivement la structure globale de la forme¹²⁹.

Boulez n'a pas cru bon d'interroger la conception même de la forme ouverte, qui prétend libérer l'œuvre musicale de la conception organiciste du tout et des parties. En effet, dans la forme ouverte, les *possibilités virtuelles* de la forme, qui voudraient permettre cette libération de l'œuvre, restent en fait des *postulations insensibles*, littéralement hors forme. Boulez tire plutôt une leçon « pratique » de son expérience avec les interprètes de l'œuvre ouverte. D'après lui, l'action de l'interprète ne peut se situer qu'au niveau « des catégories de surface qui se sont toujours senties brimées par la fixation trop rigide du texte. [...] L'interprète est prisonnier de réflexes bruts qui l'amènent inexorablement à éluder la question fondamentale de l'invention, à savoir le rapport de la structure et du matériau¹³⁰ ».

Il me semble que la cécité formelle de l'interprète est comparable ici à celle du formalisme de Boulez lui-même. Il aurait pu commencer à trouver une solution aux apories esthétiques de la forme ouverte en envisageant l'échec de l'interprète comme le sien propre. Il aurait pu alors se rendre compte du fait que le problème est celui de son formalisme qui prétend imprégner et saisir par des abstractions structurantes le sensible dans la musique, sans avoir pensé le chemin à rebours. Il n'y a rien dans l'événement musical qui ait la force de faire rebondir, d'offrir à nouveau, pour l'interprète et l'auditeur, les abstractions formelles que le compositeur y projette. On me dira que je postule que l'événement musical sensible a un caractère holistique. Mais n'est-ce pas à Boulez de faire la phénoménologie qu'exige son affirmation selon laquelle il y a des catégories de surface auxquelles on doit confiner la sensibilité de l'interprète, et, dès lors, de définir en quoi les catégories « profondes » avec lesquelles le compositeur travaille sont des catégories sensibles ? Quoi qu'il en soit, si Boulez peut s'offrir le privilège d'exclure l'interprète de la formalisation schématiste de sa musique, est-il besoin de dire que son expérience douloureuse avec l'ouverture de la forme n'en fait pas pour autant un critique autorisé de l'improvisation musicale ? Il est bien mal placé pour dire que l'improvisateur ne peut se livrer qu'à des « manipulations de la mémoire¹³¹ ».

D'abord, Boulez serait certainement le premier à nous concéder que la mémoire est essentielle à la temporalité de la musique. Bien sûr, on peut lui concéder à notre tour que l'improvisation de la musique n'aurait pas beaucoup d'intérêt si elle ne promettait qu'une manipulation de la mémoire, qu'une mise en circulation automatique d'un répertoire de motifs et de manières stylistiques. Mais avant de manipuler la mémoire, ce qui ne peut être que le fait du mauvais improvisateur, l'improvisateur est présent au matériau sensible qui, toujours dans la

composition spontanée, est d'emblée musique ou requiert de le devenir. L'improvisateur imprègne tout le matériau de sa présence temporalisante, et le matériau devient en quelque sorte sa mémoire à titre de qualité esthétique à élaborer ; le matériau devient la matérialisation d'une liberté assumant sa finitude. Dans la musique improvisée réussie — comme dans toute musique réussie du reste —, la mémoire n'est plus une fonction manipulable, elle est déjà passée tout entière du côté de l'expression concrète elle-même.

Mais en ce qui concerne Boulez, on peut dire que la solution au problème esthétique de la liberté dans les limites de l'œuvre, solution qui a consisté à donner un sens diachronique à des virtualités formelles emmagasinées synchroniquement dans l'œuvre ouverte, n'a été justement qu'une manipulation de la mémoire. On a même vu s'exacerber cette manipulation de la mémoire chez Boulez avec l'usage de l'ordinateur. Celui-ci est au plus haut point une mémoire sans temporalité vécue, une mémoire qui n'est plus que puissance d'accumulation de fonctions de variations et vitesse d'opération. Boulez n'a pas vu que l'arbitraire des décisions de l'interprète d'œuvres ouvertes est entièrement conservé dans les décisions du compositeur de laisser ou non certains passages d'une œuvre n'être que des arborescences du virtuel. L'ordinateur dans la musique de Boulez est, j'oserais dire, la réification même du caractère externe et non médiatisé par la forme, du virtualisme censé libérer la forme dans l'idée de « forme ouverte ». Si la forme musicale est encore quelque chose qui nous importe d'un point de vue esthétique, la solution au problème du rapport entre le tout et les parties, dans une forme musicale qui serait libre, doit rester une solution immanente à la musique. La formalisation improvisée de la musique peut être riche d'enseignements à cet égard.

À mon avis, si on comprend bien le projet d'expression de cohérence esthétique de la musique improvisée, on sera en mesure de questionner dans une perspective originale le concept de forme ouverte ainsi que d'enrichir critiquement le sens des concepts de détermination et d'indétermination, de tout et de partie, de structure et de matériau, tels qu'ils sont présentés dans le débat savant sur la musique. Cela dit, c'est à partir de la conception adornienne de la dialectique processuelle de l'œuvre d'art que j'entends interpréter la forme de la musique improvisée.

11.2. Remarques sur la conception processuelle de la dialectique de l'œuvre d'art chez Adorno

J'ai montré plus tôt que le devenir immanent de la musique était interprété chez Adorno d'un point de vue bergsonien, et que celui-ci était en fait non dialectique. Puis j'ai dit que le devenir de la musique comme expression du sentiment de l'oubli est « dialectique », mais avec une importante mise en garde : la dialectique de l'identité et de la différence, mue par le sentiment de l'oubli, n'exprime pas celui-ci en le dépassant effectivement, c'est-à-dire en dissipant l'oubli. Par ailleurs, quand je dis ici que je m'inspire de la dialectique *processuelle* de l'œuvre d'art chez Adorno, il s'agit en réalité de sa théorie toute formelle de la dialectique concentrique du tout et de la partie.

Je rappelle que la dialectique concentrique de l'œuvre d'art, dialectique qui tourne la partie et le tout l'un vers l'autre, est ce que propose Adorno pour comprendre le rapport du tout et de la partie dans l'œuvre d'art débarrassée de la convention, des formes héritées, et qui ne peut donc plus *conclure* de manière convaincante¹³². Tourner le tout vers la partie veut dire réinterpréter tous les détails d'un point de vue formel, c'est-à-dire voir comment les parties sont investies du sens du tout et comment le tout est réalisé processuellement dans des « moments »¹³³ qui ne sont rien d'autre que ces parties qui disent d'emblée quelque chose sur le tout. Je rappelle ce que j'ai déjà énoncé au chapitre 5 sur la structure de l'œuvre d'art : elle n'est pas une adjonction de parties irréductibles en vue du tout. Les parties ne sont pas non plus les préfigurations organiques du tout. Dans sa conjonction avec le tout, chaque partie est aussi une nouvelle perspective sur le tout. Le tout, en quelque sorte, connaît toutes ces perspectives, et c'est ainsi qu'il est singulier. À leur tour, les parties ne sont jamais indifférentes au fait que le tout les embrasse : « Dans les œuvres d'art et d'après leur constitution, tout ce qui est hétérogène à leur forme doit disparaître, tandis qu'elles sont formes uniquement dans le rapport à ce qu'elles aimeraient faire disparaître¹³⁴. » Pour Adorno, tout ce qui importe esthétiquement doit apparaître — ce qui, je le rappelle, n'était pas le cas dans le virtualisme de la forme ouverte — même si, par ailleurs, la forme exige idéalement pour elle-même d'absorber radicalement tout ce qui apparaît : voilà la structure d'interprétation qui me permettra de parler de la cohérence de la musique improvisée comme mouvement concentrique de l'œuvre improvisée vers sa cohérence.

Je vais maintenant esquisser une théorie de la forme *générique* de la *cohérence* de la musique improvisée à partir de ce plan d'interprétation.

11.3. Les caractéristiques génériques de l'expression de cohérence esthétique de la musique improvisée

11.3.1. Les traits temporels de la dialectique de la cohérence et de l'incohérence

Je pose l'idée que la musique improvisée est une dialectique de la cohérence et de l'incohérence, pour examiner le lien des concepts de cohérence et d'incohérence dans la temporalisation spontanée. Imaginons ce qui se passe dans l'improvisation collective libre : qu'est-ce que l'expression de la cohérence à travers l'incohérence dans l'improvisation collective libre, c'est-à-dire sans prédétermination ?

Dans l'improvisation collective, les événements fortuits nombreux — incontrôlés *a priori* — sont autant de traits de l'incohérence, parce qu'ils ne peuvent faire l'objet d'une mise en contexte formel en vue d'une cohérence qu'*a posteriori*. Mais, en même temps, cette musique improvisée est aussi, dans ses incohérences, le miroir critique des éléments musicaux qui *semblent assurer par eux-mêmes* la cohérence. Ces éléments musicaux sont, par exemple, les événements qui, par leur singularité, s'imposeraient comme des jalons, ou des points tournants de la musique, ou encore des identités créées par des itérations. Les événements fortuits, introduisant abondamment le contingent dans le cours de la musique, ont donc le pouvoir de révéler le caractère fragile des identités qui y émergent. Sans le contexte créé par des incohérences dues à la contingence, ces identités pourraient découper d'une manière non « dialectique » le cours de la musique. Ainsi, non seulement la musique improvisée est-elle un processus qui cherche à dépasser ses incohérences, et qui trouve dans ce dépassement une expression de la cohérence, mais elle est aussi une musique où les incohérences critiquent en quelque sorte les tentatives de dépasser l'incohérence par des procédés « abstraits ». C'est pour cela que l'on peut dire que la musique improvisée réussie est non seulement cohérente, mais libre dans sa cohérence parce que l'incohérence la libère.

Voilà une première manière de comprendre comment la musique improvisée est temporalisée. On peut voir d'ailleurs que dans cette dialectique de la cohérence et de l'incohérence, on embrasse déjà l'idée adornienne d'une dialectique de l'œuvre d'art tournée sur elle-même. Mais on doit insister sur le fait que la cohérence et l'incohérence de la musique improvisée ne sont pas réifiées dans des matériaux, parce qu'elles ne sont que des traits temporels de la musique tracés sur le matériau brut.

Dans la musique improvisée collective, toutes les décisions, interventions et perspectives apparaissent comme un problème pour l'expression d'une cohérence éprouvée dans le temps, l'expression d'un ordre qui se souvient à travers l'ambiguïté de l'identité des matériaux — on a vu l'importance de cette idée chez Adorno dans sa thématisation de la variante mahlérienne. Dans le tout polyphonique de l'improvisation collective, la temporalité spontanée met en jeu la possibilité que cette ambiguïté inverse le sens des identités et des différences, d'abord parce que les identités et les différences sont construites dans la perception floue et fugitive de l'écoute vivante. Et ce qui reste saillant n'a pas à voir nécessairement avec l'intention compositionnelle. Concrètement, en allant beaucoup plus loin que ce qu'impliquait la variante mahlérienne, la récurrence des motifs ou des parties qui, en principe, crée des identités, peut se confondre avec le *tout autre*. Un motif — une partie — qui est joué spontanément et « intentionné » comme récurrence d'un identique par un premier musicien, peut se présenter avec un tel flou que cela s'interprète comme le tout autre pour un second musicien qui doit décider et réagir spontanément à son tour. L'*équivoque* entre l'identique et l'autre de l'identique, en raison du mode de temporalisation spontané de l'improvisation, est une condition de la formalisation de la musique improvisée. C'est ainsi que le tout librement consenti, que l'on tisse à chaque instant, montre l'équivocité des parties dans le tout, et confère à chaque partie ou instant marqué par l'équivocité une dimension augurale pour le tout. Les improvisateurs sont dans l'expectative, ils espèrent mettre au clair l'identité des matériaux, identité qui est un facteur fondamental de cohérence. Les improvisateurs souhaitent prendre les bonnes décisions en vue de la cohérence. Mais l'intégrité du rapport entre l'intervention compositionnelle concrète et le sens anticipé de la décision compositionnelle est brisée¹³⁵. Cette intégrité n'étant pas conservée dans la dialectique de l'œuvre, l'incohérence apparaît. Mais encore, la dialectique de la cohérence et de l'incohérence est ici une dialectique de l'intention et du matériau où tout le matériau se trouve revêtu du manteau de l'oubli. C'est ce que je veux maintenant aborder.

11.3.2. Le sentiment de l'oubli et la présence au tout et à la partie dans la musique improvisée

Je fais d'abord remarquer qu'on ne sait toujours pas ce qui est le moteur de cette mise en forme de l'improvisation, et je n'ai pas explicité comment ce processus est aussi un « long regard » sur lui-même — comme dirait Adorno —, un regard sur le tout. Je veux dire par là que l'expectative de mettre au clair l'identité des matériaux n'est pas quelque chose qui peut faire du

mouvement de la musique, le mouvement d'un tout. Si on a pu montrer comment la musique improvisée collective est une quête de cohérence, il faut montrer comment son mouvement dépend d'une affection continue à l'égard de ce qui apparaît et disparaît dans le cours de la musique. On devine que cette affection est le sentiment de l'oubli. Mais dans la musique improvisée, celui-ci est déjà déterminant de la modalité même des décisions compositionnelles : si chaque décision semble devoir être aussi fragile, aussi évanescante que le matériau qu'elle fait entendre, chacune des décisions exprime pourtant un souci continu pour le tout en ce qu'elle est une décision irrévocabile pour l'improvisateur. Chaque décision de l'improvisateur a une portée formelle en vertu de son irrévocabilité, c'est-à-dire qu'elle transporte l'évanescence au plan de la forme, au plan du rapport entre le tout et la partie. Je vais maintenant esquisser une phénoménologie du tout et de la partie dans la musique improvisée, en montrant comment ils traduisent la spécificité du souci compositionnel de l'improvisateur.

La dialectique de la cohérence et de l'incohérence de l'œuvre improvisée est le fruit de la rétroaction critique de l'écoute spontanée des improvisateurs. Mais il y a par ailleurs une dimension des décisions des improvisateurs qui est en quelque sorte révélée par chaque partie et par le tout. Et comme on a vu que la dialectique de la cohérence et de l'incohérence n'est pas simplement ordonnée par les décisions des improvisateurs, mais également par la temporalisation qui déstabilise les identités, les parentés et les différences des matériaux, il faut maintenant comprendre comment la décision n'est pas simplement transitive à la partie et au tout, bien que l'irrévocabilité des décisions hante l'expression de cohérence de la musique improvisée, dans toutes ses parties et dans son tout. On doit montrer que l'irrévocabilité des décisions compositionnelles de l'improvisateur marque toute la mise en forme de la musique, qu'elle conditionne le regard de la subjectivité expressive sur le tout. Cependant, et je le répète, il ne faut pas faire l'erreur de croire que la décision compositionnelle de l'improvisateur est le siège de la cohérence : on sait que la dialectique de la cohérence et de l'incohérence, comme dialectique de l'identité et de la non-identité, médiatise toujours la décision par le contexte qui ne conserve pas l'intégrité du rapport entre la décision et le sens de la décision. Dans l'œuvre improvisée, le facteur d'incohérence ou de cohérence de la musique ne se réifie absolument pas dans une fonction maîtrisée par le musicien. C'est la même chose en ce qui a trait à l'expressivité de l'irrévocabilité dans le rapport tout-partie. C'est le cours de la musique improvisée lui-même qui explicite le caractère irrévocabile des décisions de l'improvisateur comme présence aux parties et au tout. L'irrévocabilité des multiples décisions exprime l'action de fond du sentiment de l'oubli dans le cours de la musique, action qui

se manifeste simultanément dans la partie et le tout. Cette irrévocabilité des décisions compositionnelles dans la musique improvisée explicite, plus que dans toute autre musique, l'« action » du sentiment de l'oubli. Dans la musique écrite, l'irrévocabilité de l'œuvre est le fait d'une seule décision, celle qui est prise de ne plus intervenir quand le compositeur considère l'œuvre achevée. En composant spontanément, chaque improvisateur prend des décisions dont l'irrévocabilité hante *tout* le matériau présent, à la fois comme le poids de l'oubli et comme une demande de justification pour sa remémoration ou son oubli volontaire.

Voyons d'abord comment, par l'irrévocabilité de sa décision compositionnelle, l'improvisateur est présent au tout. L'irrévocabilité de la décision se révèle par le lien entre les décisions. Cette irrévocabilité apparaît en creux par le fait que l'événement irrévocabile est accueilli dans un contexte qui montre la fragilité de la justesse même de toute décision spontanée. Cette fragilité est chaque fois rapidement attestée, car il n'y a pas que l'acte de composition qui soit spontané ; l'œuvre concrète lie déjà tout ce qui est advenu avec promptitude. C'est pourquoi les décisions des improvisateurs se lient elles-mêmes, non seulement d'une résolution de problème à l'autre, mais également d'une accumulation de problèmes — causés par des décisions antérieures — à l'autre. Chaque décision repose donc sur un type de jugement qui appréhende un contexte à venir où un segment correspondant à un groupe de décisions antérieures pourrait être mis en cause. À ce titre, l'irrévocabilité des décisions exprime une présence spécifique de l'improvisateur au tout. Elle le responsabilise à l'égard du tout, à travers sa présence au tout qui informe ensuite ses décisions, plutôt qu'à travers des décisions qui chacune auraient en vue le tout en produisant une partie dont le sens serait définitivement acquis. Par ailleurs, cette irrévocabilité fait que le cours de la musique est l'objet d'un retour réflexif *urgent* sur ce qui, au moment opportun et en regard du tout déjà accompli, doit devenir explicitement ou s'effacer par un dépassement qui fait oublier. Cela est manifeste dans les rapports de vélocité de la musique improvisée. C'est l'irrévocabilité des décisions présentes au tout qui provoque la musique à surmonter les ventres et les creux de la dialectique de la cohérence et de l'incohérence dans des solutions qui ont aussi comme forme leur vélocité. Si chaque décision compositionnelle est irrévocabile, l'accélération du débit des décisions est une façon d'ouvrir la possibilité d'un dépassement, d'un oubli des mauvaises décisions accumulées. Si, pour la musique irrévocabile à travers chacune des décisions qui constituent les parties, l'expression du tout appréhende que la contingence du cours de la musique jette de l'ombre sur le sens de ce qui est déjà composé, c'est aussi l'expression du tout de la musique improvisée qui s'affirme lorsqu'elle doit trouver au plus vite des solutions aux incohérences. Il fait partie de

l'expression de cette musique de tenter le plus tôt possible de faire pencher en faveur des liens d'identité la profusion des rapports d'événements contingents. Ainsi, l'accélération des transformations dans la musique improvisée pourrait-elle être interprétée comme une précaution à l'égard du tout qui montre bien que dans la forme processuelle, l'expression du tout s'est convertie en « moments », pour parler comme Adorno.

Abordons la question de la présence de l'improvisateur à la partie. D'abord, il faut dire que l'improvisateur n'est pas présent à la partie, par ses décisions irrévocables, de la même manière que dans sa présence au tout. La décision irréversible, qui le rend présent à la partie, n'importe pas sous prétexte qu'elle serait un engagement à clarifier le statut de la partie. Comme on l'a dit plus tôt, l'improvisateur sait que la décision n'est pas d'emblée un facteur de cohérence. L'irrévocabilité des décisions s'explique comme présence à la partie dans le fait que l'attention de celui qui décide est présente à toutes les parties dont l'irrévocabilité est indépendante de la décision. La présence de l'improvisateur à la partie est présence à toutes les parties du tout en tant qu'elles sont irrévocables. On peut se demander quel est l'apport formel du souci pour l'irrévocabilité de la partie dans la musique improvisée. Le souci pour la partie produit une exigence de différenciation qui ne procède plus par schématisations abstraites. Dans la musique improvisée collective, les rapports d'identité, de parenté et de différence ont un caractère particulier parce qu'ils sont nés d'une réaction à l'écoute spontanée du matériau. Dans cette écoute, le caractère fuyant ou flou de l'identité des motifs n'est pas seulement l'aveu des limites des improvisateurs tel qu'il s'exprime dans la dialectique de la cohérence et de l'incohérence. C'est aussi un enrichissement de sens d'un point de vue esthétique. L'enchaînement musical spontané sur la perception spontanée enrichit la musique improvisée de rapports gradués entre identité et différence, d'une manière qui lui est tout à fait spécifique. Dans le cours de la musique improvisée, où les schématisations plaquées sur les matériaux sont fugitives, c'est le souci pour l'irrévocabilité de la partie qui transforme l'écoute vive en ressource pour la production imaginaire d'identités. Les identités se trouvent non seulement imaginées (faute de pouvoir être représentées), mais elles sont formées au sein de différences concrètes produites par l'imagination. L'oubli qui laisse ses traces sous la forme d'omissions, avec le concours de l'imagination, laisse également ses traces sous la forme de différences concrètes. Ce peuvent être des équivalences quasi mimétiques de motifs mal saisis autant que des productions imaginaires de subdivisions en petites parties d'une phrase dont l'identité est restée floue et opaque. Il ne s'agit pas là d'une simple « radicalisation » du sens de la variante mahlérienne ou de la « récurrence modifiée » adornienne : dans la musique

improvisée, est rendu plus explicite que jamais le lien entre ce type de récurrence et le sens qu'il a dans la dialectique du tout et de la partie, mise en mouvement non par le « devenir » bergsonien, mais par le sentiment d'appréhension de l'oubli. C'est la richesse propre de la musique improvisée que d'expliquer son passé à travers des reprises mimétiques abondantes, plus souvent qu'autrement imaginées sous la contrainte du sentiment de l'oubli pour justement tenter de se souvenir. Tenter de se souvenir est un impératif exprimé par le tout, dans une musique où chaque partie explicite le fait que la persistance de la musique passée est gênée par l'oubli.

NOTES DE LA TROISIÈME PARTIE

1. Qui n'est pas encore celle du sentiment de l'oubli à proprement parler.
2. Cf. Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Paris, Payot, 1979, pp. 147 *sqq.*
3. Georg LUKÁCS, *La Théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye, Paris, Denoël-Gonthier, 1975. Cf. Richard WOLIN, Walter Benjamin: *An Aesthetic of Redemption*, University of California Press, 1994, pp. 213 *sqq.*
4. Walter BENJAMIN, « Sur quelques thèmes baudelairiens », dans *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 154.
5. Car, écrit Benjamin, « cette notion garde la marque des circonstances mêmes qui l'ont suscitée » (*ibidem*, p. 155).
6. Je ne veux pas aborder ici la question déjà longuement débattue de savoir si le roman proustien est un roman bergsonien. Je renvoie à cet effet à la synthèse de Joyce N. MEGAY, *Bergson et Proust : essai de mise au point de la question de l'influence de Bergson sur Proust*, Paris, Vrin, 1976. L'assertion de Benjamin est d'un autre ordre : il y aurait un *dépassement* de la pensée de Bergson dans l'œuvre de Proust, ce qui suppose une différence, et par conséquent, une clarté dans l'affirmation de la différence. Si ce problème peut être intéressant en lui-même, il requiert que l'on évalue si ce « *dépassement* » est effectivement pensé d'une manière approfondie par Benjamin. Le texte benjaminien me semble bien sibyllin pour remplir son programme. C'est plutôt le sens que Benjamin accorde à ce soi-disant *dépassement* que je vais expliciter ici.
7. Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 152.
8. *Ibidem.*
9. *Ibidem.* La question peut se poser de savoir si on peut prêter à Bergson cette idée d'un « libre choix » de l'expérience de la mémoire « pure ». Pour Bergson, l'expérience de la mémoire « pure » par excellence est celle du rêve. Par ailleurs, la rêverie éveillée comme le rêve sont possibles par un manque d'« attention à la vie », manque qui est d'abord compris par Bergson comme une pathologie légère, loin de toute idée d'un choix délibéré.
10. *Ibidem*, p. 153.
11. *Ibidem*, p. 155.
12. *Ibidem*, p. 153. (C'est moi qui souligne.)
13. *Ibidem*, p. 153.
14. Cf. aussi sur ce sujet Catherine PERRET, *Walter Benjamin sans destin*, Paris, La Différence, 1992, pp. 77 *sqq.*
15. On peut déjà voir ici le lien immanent qui peut exister entre la mémoire involontaire et le concept benjaminien de choc qui sera déterminant dans l'interprétation de l'œuvre de Baudelaire.
16. Cf. Sigmund FREUD, « Au-delà du principe de plaisir », dans *Essais de psychanalyse*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1948, pp. 29 *sqq.*
17. Je ne veux surtout pas laisser entendre que, pour sa part, le passage de la mémoire pure bergsonienne à la théorie de la mémoire involontaire chez Benjamin se fasse sans problème. Il s'agit en fait de deux concepts complètement étrangers. Je veux simplement tenter de comprendre ce que Benjamin cherche en faisant appel à Freud.
18. C'est ce que montre la paramnésie selon la théorie bergsonienne — que j'ai discutée plus haut : le passé en soi est une réplique virtualisée de la vie consciente qui est déjà la première articulation de la mémoire pure et de la conscience. Chez Bergson, à toute activité qui mobilise une mémoire automatique consciente correspond un souvenir pur qui est destiné à être sa réplique inconsciente.
19. Freud, cité par Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 156 ; voir aussi Sigmund FREUD, *Essais de psychanalyse, op. cit.*, p. 31.
20. Freud, cité par Walter BENJAMIN, *ibidem*. Je fais remarquer tout de suite que pour Freud, dans ce texte en tout cas, cette thèse n'est que « vraisemblable » — alors que Benjamin la prend au pied de la lettre. Freud fait ce raisonnement dans le cadre d'une analogie heuristique avec les thèses de l'embryologie afin d'asseoir sa théorie de l'indépendance des systèmes de l'appareil psychique.
21. Sigmund FREUD, *Essais de psychanalyse, op. cit.*, p. 32.
22. *Ibidem.*
23. *Ibidem*, p. 33.
24. Cf. *ibidem*, p. 30.
25. Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 156.
26. *Ibidem*, p. 193.
27. *Ibidem*, pp. 193-194.
28. Walter BENJAMIN, « Pour le portrait de Proust », trad. Maurice de Gandillac, dans Walter BENJAMIN : *Essais I*, Paris, Denoël-Gonthier, 1983, p. 126.

29. Cf. le chapitre précédent. Je me suis demandé si le refoulé pouvait être réellement pensé comme un oubli.
30. Cf. également Catherine PERRET, *Walter Benjamin sans destin*, *op. cit.*, p. 87.
31. Walter BENJAMIN, « Pour le portrait de Proust », *op. cit.*, p. 137. Dans son *Charles Baudelaire*, Benjamin enchaîne imperceptiblement sur la question du choc dans l'œuvre de Baudelaire à partir de sa réflexion sur la conception freudienne de la conscience. Si la conscience a comme tâche de parer au choc de l'extériorité, Benjamin prétend que « le choc ainsi amorti [...] donnerait à l'événement qui l'a provoqué le caractère d'une expérience "vécue" au sens propre. Il l'incorporerait directement dans la série des souvenirs conscients, il le stérilisera pour l'expérience poétique ». Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire*, *op. cit.*, pp. 158-159.
32. Extrait d'une lettre de Theodor W. Adorno datant du 29 février 1940, adressée à Walter Benjamin, parue dans Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, t. I/3, Francfort, Suhrkamp, 1972-1989, p. 1130. Je remercie Yves Charuest pour la traduction.
33. À y regarder de près, il est bien difficile de passer outre à la métaphore freudienne de l'écorce dans la théorie de la conscience. Et du coup, il est étonnant de constater l'erreur d'Adorno qui comprend la conscience freudienne comme mémoire. Il y a certainement un grand principe mnésique immanent à l'organisme — en fait le principe d'autoconservation lui-même — qui est la cause de la formation de la conscience comme « écorce ». Mais en tant qu'écorce, la conscience n'est pas elle-même mémoire. La conscience freudienne a la rigidité et l'opacité de l'écorce, et le fait qu'elle ne laisse que les stimuli les plus faibles atteindre la mémoire profonde en témoigne : la conscience fait massivement écran à des types de stimuli considérés violents par l'organisme. Or la spécificité du rapport de toute mémoire à l'égard de notre engagement dans le monde extérieur n'est-elle pas justement, en vertu de sa malléabilité essentielle, de permettre de reconnaître pour chaque cas spécifique les risques que l'organisme encourt dans son rapport avec l'extérieur ? Ne serait-ce pas une vertu de la mémoire de faire en sorte que l'on ne confonde pas ce qui est radicalement dangereux pour l'organisme avec ce qui n'en a que les traits grossiers ? La conscience freudienne n'est définitivement pas une mémoire.
34. Ce qui n'empêche pas Benjamin de voir dans le choc un *autre principe poétique* (mis en œuvre par Baudelaire), comme on vient de le mentionner.
35. Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire*, *op. cit.*, pp. 193-194.
36. Walter BENJAMIN, *Correspondance 1929-1940*, vol. 2, trad. Guy Petitmange, Paris, Aubier Montaigne, 1979, pp. 325 *sqq.*
37. *Ibidem*, p. 326.
38. Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire*, *op. cit.*, p. 156.
39. Walter BENJAMIN, *Correspondance 1929-1940*, vol. 2, *op. cit.*, p. 326.
40. Ludwig TIECK, « Eckbert le blond », dans *Contes fantastiques*, trad. R. Guignard, Paris, Aubier Montaigne, 1957, pp. 57-97.
41. Roger AYRAULT, *La Genèse du romantisme allemand*, t. I, Paris, Aubier Montaigne, 1961, pp. 202-203.
42. Il est vrai que l'on pourrait penser le pathos du « trop tard » comme une modalité du sentiment de l'oubli. Mais j'insiste : si c'est là l'intuition de Benjamin, elle disparaît dans sa philosophie de l'histoire. Pour lui, le souvenir qui dit : « il est trop tard », est essentiellement une allégorie de la mélancolie recueillie comme fragment de l'histoire. Le pathos est lui-même allégorique, il n'est pas considéré comme une dimension proprement subjective.
43. Walter BENJAMIN, *Correspondance 1929-1940*, vol. 2, *op. cit.*, p. 326.
44. Theodor W. ADORNO, *Essai sur Wagner*, trad. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1966.
45. Theodor W. ADORNO, « Du fééchisme en musique et de la régression de l'audition », trad. Marc Jimenez, dans *Inharmoniques : « Musique et perception »*, n° 3, Paris, IRCAM et Christian Bourgois, 1988, pp. 138-165.
46. Theodor W. ADORNO, « Petits commentaires de Proust », dans *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 142.
47. Theodor W. ADORNO, « Du fééchisme en musique et de la régression de l'audition », *loc. cit.*, p. 153.
48. En ce qui concerne le caractère pathologique de la répétition, Adorno réfère implicitement au chapitre sur la contrainte de répétition dans « Au-delà du principe de plaisir » de Freud (*op. cit.*, pp. 43 *sqq.*).
49. Theodor W. ADORNO, « Du fééchisme en musique et de la régression de l'audition », *loc. cit.*, p. 156.
50. *Ibidem*, p. 166.
51. Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 98.
52. Theodor W. ADORNO, *Introduction à la sociologie de la musique*, *op. cit.*, p. 53.
53. Theodor W. ADORNO, *Mahler*, *op. cit.*, p. 142.
54. Cf. Theodor W. ADORNO, *Prismes*, *op. cit.*, p. 213 : « Ce que l'expérience découvre obscurément et sans objectivité dans le *déjà-vu*, ce que Proust attendait de la mémoire involontaire [...] Benjamin voulait [...] en établir la vérité.

- Si, comme Adorno, on est lecteur de Bergson et de Proust, il est étonnant que la différence entre paramnésie et mémoire involontaire ne soit pas appuyée.
55. Cf. mon commentaire sur la paramnésie d'après Bergson, chapitre 8.
56. Évidemment, pour moi, ce « fondement » n'est qu'une hypothèse heuristique en vue d'une nouvelle herméneutique de la musique.
57. Theodor W. ADORNO, « Vers une musique informelle », dans *Quasi una fantasia*, trad. Jean-Louis Leleu, Paris, Gallimard, 1982, p. 294.
58. *Ibidem*.
59. *Ibidem*, p. 313.
60. *Ibidem*, p. 338.
61. *Ibidem*, p. 337.
62. *Ibidem*, p. 331.
63. Theodor W. ADORNO, « Stravinsky : une image dialectique », dans *Quasi una fantasia*, *op. cit.*, p. 168.
64. Bergson écrit : « Ma mémoire est là qui pousse quelque chose de ce passé dans ce présent. Mon état d'âme, en avançant sur la route du temps, s'enfle continuellement de la durée qu'il ramasse. » (Henri BERGSON, *L'Évolution créatrice*, *op. cit.*, p. 496.) Plus loin : « Notre personnalité, qui se bâtit à chaque instant avec de l'expérience accumulée, change sans cesse. En changeant, elle empêche un état, fût-il identique à lui-même en surface, de se répéter jamais en profondeur. C'est pourquoi notre durée est irréversible. » (*Ibidem*, p. 499.)
65. Theodor W. ADORNO, « Vers une musique informelle », *op. cit.*, p. 317.
66. *Ibidem*, p. 340.
67. Bergson écrit, dans *L'Évolution créatrice*, *op. cit.*, p. 499 : « Prévoir consiste à projeter dans l'avenir ce qu'on a perçu dans le passé [...] Mais ce qui n'a jamais été perçu [...] est nécessairement imprévisible. »
68. On peut également consulter l'excellente synthèse du thème de la théorie matérielle des formes qu'a proposée Max PADDISON dans *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, chapitre 4, pp. 149-183.
69. Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 246.
70. *Ibidem*, p. 39 : « Pendant longtemps prévalut le fait que la musique devait organiser avec ingéniosité la suite intratemporelle de ses séquences : faire dérouler un événement d'un autre, d'une manière qui interdirait comme le temps lui-même la possibilité d'une réversibilité. Mais la nécessité de cette suite temporelle, conformément au temps, ne fut jamais littérale mais fictive. »
71. Theodor W. ADORNO, « Vers une musique informelle », *loc. cit.*, p. 303.
72. Theodor W. ADORNO, « On the Problem of Music Analysis », transcription de l'enregistrement d'une conférence prononcée par Adorno le 24 février 1969, traduite et présentée par Max Paddison, dans *Music Analysis*, vol. 1, n° 2, 1982, p. 185.
73. Cf. Theodor W. ADORNO, *Mahler*, *op. cit.*, particulièrement pp. 17 *sqq.*
74. *Ibidem*, particulièrement pp. 67 *sqq.*
75. Theodor W. ADORNO, « On the Problem of Music Analysis », *loc. cit.*, p. 185.
76. Traduction modifiée.
77. Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 212.
78. Theodor W. ADORNO, « On the Problem of Music Analysis », *loc. cit.*, p. 185.
79. *Ibidem*.
80. Adorno écrit : « J'aimerais tenter [...] de codifier cette universalité [celle de la musique comme langage] dans les termes de ce que j'ai déjà appelé la théorie matérielle des formes. » (*Ibidem*, c'est moi qui traduis.)
81. Theodor W. ADORNO, « Stravinsky : une image dialectique », *loc. cit.*, p. 168.
82. Le postulat spiritualiste d'un « passé en soi », qui devient constitutif, par son « en soi » comme passé accumulé, du devenir de la personnalité elle-même, n'est-ce pas là de la « métaphysique » ? Pour une critique serrée du spiritualisme de la théorie bergsonienne, cf. Maurice HALBWACHS, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, *op. cit.*
83. Et cela en dépit de sa critique de l'intuitionnisme bergsonien (cf. Theodor W. ADORNO, *Against Epistemology: Studies in Husserl and the Phenomenology Antinomies*, trad. Willis Domingo, Oxford, Blackwell, 1982, pp. 45 *sqq.*). Si dans cet ouvrage l'intuitionnisme de Bergson est célébré pour sa résistance au positivisme, Adorno pense néanmoins que sa théorie bénéficie par ce même intuitionnisme d'une quiétude tout idéologique qui n'est pas sans rappeler le positivisme lui-même. Mais Adorno n'est pas à l'abri de l'« aveuglement » de Bergson : on va voir que la pensée dialectique éclairée a ses ratés quand elle veut faire quelque chose du devenir comme *Erlebnis* au sein du devenir dialectique.

84. Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 38.
85. *Ibidem*, p. 39.
86. *Ibidem*.
87. *Ibidem*.
88. *Ibidem*.
89. Voilà peut-être ce qu'il faut comprendre quand Adorno parle d'être à l'écoute de la « tendance du matériau » (« Vers une musique informelle », *loc. cit.*, p. 337).
90. Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, op. cit., pp. 185-186.
91. Henri BERGSON, *L'Évolution créatrice*, op. cit., p. 499. Il est à noter que dans *Matière et mémoire*, le passé n'a pas ce pouvoir de « pousser » sur le présent : c'est la vie présente seule qui doit actualiser le passé en fonction de son utilité. Le passé se voit ici doté de la possibilité de l'action d'une manière analogue à ce qui se passe avec la volonté schopenhauerienne et l'inconscient freudien.
92. Je suis évidemment d'accord sur ce point avec Max Paddison, *op. cit.*, pp. 177 *sqq.*
93. Cf. Theodor W. ADORNO, « On The Problem of Musical Analysis », *loc. cit.*, p. 185.
94. Theodor W. ADORNO, *Mahler*, op. cit., p. 130.
95. *Ibidem*, p. 131. Le devenir de la musique se trouve grevé par des formalisations qui sont, selon le mot d'Adorno, d'abord analogues à des souvenirs « vagues ». Par là, le dynamisme épique se trouve apparemment liquidé. Or la catégorie de variante mahlérienne comme figure épique veut renvoyer à un dynamisme immanent de la musique. On verra bientôt que ce paradoxe est surmonté quand on comprend que la variante mahlérienne exprime à la fois l'œuvre de l'oubli et le devenir comme résistance à l'oubli : la variante mahlérienne comme figure épique s'élucidera en tant que figure de l'« oubli épique ».
96. Conséquemment, le constat que peut en faire la psychologie gestaltiste — malgré le fait qu'Adorno parfois n'hésite pas à l'invoquer (cf. notamment « Vers une musique informelle », *loc. cit.*, p. 319) — ne m'intéresse pas en soi ici.
97. Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 213.
98. *Ibidem*, p. 190.
99. Lettre de Theodor W. Adorno, 29 février 1940, parue dans Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, op. cit., p. 1130. Cf. chapitre 9.
100. Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 190.
101. Cf. « Même dans les œuvres les plus désorganisées et les plus éloignées de la répétition, il existe des analogies, [...] de nombreuses parties correspondent à d'autres à l'aide d'un signe quelconque et [...] la non-identité recherchée ne se réalise que par référence à ses éléments identiques. » (Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 190). Adorno n'explique aucunement le principe en vertu duquel ces associations trouvent la force de se réaliser. C'est précisément ce à quoi s'attelle Bergson dans sa théorie de l'association des idées — qui se veut d'ailleurs une repartie à la théorie associationniste.
102. Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 303.
103. Faut-il mentionner qu'en dernière instance, pas plus que chez Hegel, il n'y a de place pour un « oubli formateur de l'expérience » dans la théorie bergsonienne ? La raison en est que toute expérience est celle d'un sujet avec un passé intégralement conservé, l'expérience d'un sujet qui n'oublie jamais.
104. *Ibidem*.
105. *Ibidem*.
106. *Ibidem*. C'est ici que la théorie bergsonienne dépasse l'associationnisme. Mais on verra que, loin de pouvoir expliquer la possibilité de cette « évocation » dans une psychologie, la théorie bergsonienne glissera dans le vitalisme.
107. « Dans la pure sensori-motricité, toute perception présente se prolonge en réactions appropriées. Il y a dans ce mécanisme, une association par ressemblance puisque la perception présente agit en vertu de sa similitude avec les perceptions passées. » (*Ibidem*, p. 306.)
108. *Ibidem*, p. 307.
109. Cf. *ibidem*, p. 372.
110. *Ibidem*, p. 371.
111. *Ibidem*, p. 372.
112. Theodor W. ADORNO, « Mahler aujourd'hui » (« Mahler Heute », *Gesammelte Schriften*, vol. XVIII, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, pp. 226-234), trad. Elisabeth Kessler et Anne Boissière, en annexe à la thèse d'Anne BOISSIÈRE, *Adorno et la modernité musicale : les analyses immanentes des œuvres de Mahler et de Berg*, inédit (Université de Paris I, 1995).

113. J'ai déjà effleuré le sujet dans le chapitre 9.
114. Theodor W. ADORNO, *Mahler*, *op. cit.*, pp. 212-213.
115. Cf. Henri BERGSON, *L'Évolution créatrice*, *op. cit.*, pp. 499 *sqq.*
116. Theodor W. ADORNO, *Mahler*, *op. cit.*, p. 118.
117. Si on rétorque que la musique écrite médiatise dialectiquement une *apparence* d'imprévisibilité, et donc n'a pas à accueillir une *réelle* extériorité, il faudra expliquer pourquoi la musique improvisée collective qui médiatise une *réelle* extériorité, une *réelle* imprévisibilité, est suspecte. On va voir que la raison que donne Adorno est très insatisfaisante.
118. Il est intéressant de noter que toutes les références à l'improvisation dans le *Mahler* de 1960 sont faites sur le mode métaphorique alors que dans son article de 1930, dont j'ai commenté un passage, Adorno n'utilise aucun « comme si » dans ses références à l'improvisation.
119. Theodor W. ADORNO, « Vers une musique informelle », *loc. cit.*, p. 337.
120. *Ibidem*, p. 338.
121. Je veux simplement dire ici que la tâche qu'Adorno impose à la composition passe par une activité spontanée, immédiatement concrète, qui correspond formellement à celle de l'improvisation. Je rappelle que j'ai abordé la question de la forme de la musique improvisée sous un tout autre angle en quittant les prémisses bergsoniennes de la théorie adornienne de la musique. Comme s'il fallait le mentionner, contrairement à Adorno et à l'opinion commune dont celui-ci veut en général se distancer, je n'accorde aucune *confiance* à l'imprévisibilité et la non-intentionnalité en ce qu'ils représenteraient la possibilité de nous libérer de la « réification » — ainsi par exemple, *ibidem*, p. 338 : « le fait que la réaction du sujet soit involontaire lui ôte en même temps son caractère de brutalité ».
122. Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 245.
123. *Ibidem*.
124. Theodor W. ADORNO, « Vers une musique informelle », *op. cit.*, p. 316.
125. J'ai déjà touché aux raisons du caractère problématique de la critique adornienne du jazz dans le premier chapitre.
126. Cf. notamment Vinko GLOBOKAR, « Réflexions sur l'improvisation : le point de vue d'un praticien », *Analyse musicale*, n° 14, janvier 1989.
127. Adorno en penserait autant : « L'époque de la "composition obligée" a vu l'improvisation dépérir rapidement, et tout ce qui rappelle encore sa pratique dans certaines fantaisies du Classicisme viennois se définit justement par l'absence de tout dynamisme thématique. » (« Vers une musique informelle », *loc. cit.*, p. 316.)
128. C'est aussi le cas, à divers degrés, chez Morton Feldman, Christian Wolff ou Earle Brown. On ne pourra pas discuter ici de ces nuances qui ont peu de pertinence pour mon propos, lequel vise avant tout à sauver le concept d'œuvre comme exigence de cohérence.
129. Pierre BOULEZ, *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Christian Bourgois, 1989, pp. 275 *sqq.*
130. *Ibidem*, p. 276.
131. *Ibidem*, p. 137 ; voir aussi Pierre BOULEZ, *Par volonté et par hasard*, en version allemande (qui est augmentée d'entretiens avec Hans Mayer) : *Wille und Zufall. Gespräche mit Célestin Deliège und Hans Mayer*, Stuttgart/Zurich, 1976, p. 131.
132. Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 197.
133. *Ibidem*, p. 235 : « [les œuvres d'art] recherchent vraiment et processuellement l'identité de l'identique et du non-identique, *car même leur unité est moment* [...] » (c'est moi qui souligne).
134. Theodor W. ADORNO, *ibidem*, p. 150.
135. Adorno écrivait lui-même : « Si, dans l'œuvre d'art, le matériau est vraiment résistance contre sa pure identité, le processus de cette identité est lui-même essentiellement dans les œuvres processus entre matériau et intention. » (*Ibidem*, p. 203.)

CONCLUSION

Pour terminer, je vais simplement rappeler les grands objectifs de ce mémoire et indiquer en quel sens les résultats obtenus ici peuvent être parachevés ou encore ouvrir d'autres champs de réflexion. En effet, si l'ensemble de ce mémoire prépare une nouvelle herméneutique de la musique, cela ne va pas sans ouvrir plusieurs pistes théoriques qui pourraient faire l'objet de développements autonomes, voire qui requerraient de tels développements.

Les *linéaments* de la théorie communicationnelle de l'œuvre d'art dans le lien social de la modernité — qui constituent la première partie de ce mémoire —, appellent, par définition, un déploiement argumentatif plus systématique de leurs enjeux. J'aimerais cependant prévenir une confusion possible. Je rappelle qu'il s'agissait de proposer une conceptualisation de la conscience de l'indicibilité de l'affectivité dans le lien social comme déterminant intrinsèque de l'œuvre d'art de la modernité. Pour ne pas faire de l'œuvre une simple allégorie de cet état de la subjectivité, il fallait également trouver dans le langage ordinaire une expression concrète et active de cette conscience de la subjectivité, expression à l'aune de laquelle il devenait plausible de proposer cette compréhension médiatisée de l'œuvre d'art. La figure du malentendu devait remplir cette fonction. Cela dit, l'analogie entre la forme du malentendu et la forme immanente de l'œuvre d'art trouve ses limites dans cette fonction même. L'herméneutique de l'art n'a pas à présupposer le malentendu comme contenu de l'art, ni à structurer sa compréhension à partir du malentendu lui-même. J'estime que le reste du mémoire en fait foi. Cela dit, j'espère que j'ai su anticiper les problèmes les plus fondamentaux de ces linéaments et, du coup, en montrer l'intérêt.

Une autre part du mémoire consiste en ce que j'appellerais une « généalogie négative » du concept de sentiment de l'oubli. D'abord, j'ai fait émerger le concept de sentiment de l'oubli à travers une relecture des philosophies de la musique de Hegel et d'Adorno, pour éclairer sous un nouveau jour — d'un point de vue débarrassé des contraintes immanentes à leur philosophie de l'histoire et leur conception de la vérité — l'idée de la forme musicale qu'on y trouve. Par exemple, le concept de sentiment de l'oubli laisse entrevoir une cohérence possible pour la théorie adornienne, mise devant la nécessité de laisser tomber le recours — même métaphorique — à la métaphysique bergsonienne afin de réaliser son idéal « matérialiste » d'une théorie de l'*immanence* de la musique.

Mais cette généalogie a aussi plongé jusque dans la théorie bergsonienne et les fondements de la psychanalyse pour montrer comment ceux-ci n'ont pas thématisé l'expérience de l'oubli, la phénoménalité de l'oubli, celle qui fait que l'oubli manifeste est en réalité toujours un sentiment de l'oubli. En somme, cette généalogie qui avait pour fonction d'éclairer une première fois à titre préparatoire — avant l'interprétation d'œuvres musicales particulières — la pertinence du concept de sentiment de l'oubli, peut peut-être contribuer, dans un sens inédit, à une relecture des conceptions classiques du lien entre affectivité, mémoire et oubli.

Enfin, il saute aux yeux que la théorie générique de la musique improvisée que j'ai inaugurée dans le dernier chapitre demande à être étendue. L'élan est donné à une interprétation renouvelée du sens des traits « plastiques » — j'ai touché au rapport d'imitation et à la vélocité — de la forme de la musique improvisée. Mais cette amorce de théorie générique de la musique improvisée elle-même provient d'un contact assidu avec le particulier — je parle entre autres ici de ma propre expérience de musicien-improviseur. C'est dire que cette théorie, bien qu'elle permette d'éclairer par grands pans *tout ce qui n'a pas été vu* dans l'expressivité de la forme de la musique improvisée, se fond pour moi dans l'herméneutique des œuvres particulières — qui est de toute manière le lieu de sa naissance.

En l'occurrence, j'aimerais me pencher sur certaines musiques improvisées collectives de l'histoire du jazz moderne — notamment celles des ensembles de Charlie Parker, de Miles Davis, de John Coltrane et d'Ornette Coleman — pour montrer comment, depuis le be-bop, l'improvisation comme principe formel s'autonomise progressivement et se soumet les formes « classiques » pour éventuellement les liquider de l'intérieur de la musique — cela contrairement à l'iconoclasme du free jazz politisé puis « postmoderne ».

Je me propose également de procéder à l'étude comparée de certaines musiques improvisées et écrites dans les termes de la théorie de la forme de la musique que j'ai proposée dans ce mémoire. C'est le trait de la complexité dans la musique improvisée et écrite — je pense à Brian Ferneyhough et l'école de la « nouvelle complexité » pour la musique écrite — qui exprime le plus explicitement le grêvement de la forme musicale par l'évanescence dans les deux musiques, et c'est donc par lui que leur comparaison peut être à mon avis la plus fructueuse.

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO, Theodor W., *Kierkegaard*, trad. Éliane Escoubas, Paris, Payot, 1995.

ADORNO, Theodor W., *Introduction à la sociologie de la musique* (1962), trad. Vincent Barras et Carlo Russi, Genève, Contrechamps, 1994.

ADORNO, Theodor W., *Dialectique négative*, trad. Groupe de traduction du Collège de philosophie, Paris, Payot, 1992.

ADORNO, Theodor W., *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, Londres et New York, Routledge, 1991.

ADORNO, Theodor W., *Minima moralia : réflexions sur la vie mutilée*, trad. Eliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, Payot, 1991.

ADORNO, Theodor W., *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984.

ADORNO, Theodor W., *Against Epistemology: Studies in Husserl and the Phenomenology Antinomies*, trad. Willis Domingo, Oxford, Blackwell, 1982.

ADORNO, Theodor W., *Prismes*, trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1982.

ADORNO, Theodor W., *Quasi una fantasia*, trad. Jean-Louis Leleu, Paris, Gallimard, 1982.

ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1982.

ADORNO, Theodor W., *Mahler : une physionomie musicale*, trad. Jean-Louis Leleu et Theo Leydenbach, Paris, Minuit, 1976.

ADORNO, Theodor W. et HORKHEIMER, Max, *La Dialectique de la raison*, trad. Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974.

ADORNO, Theodor W., *Essai sur Wagner*, trad. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1966.

ADORNO, Theodor W., « Le vieillissement de la nouvelle musique » (1955), trad. Michèle Lhomme, Alain Lhomme et Anne Boissière, *Rue Descartes*, n° 23, mars 1999, pp. 113-133.

ADORNO, Theodor W., « Mahler aujourd’hui » (« Mahler Heute », *Gesammelte Schriften*, vol. XVIII, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, pp. 226-234), trad. Elisabeth Kessler et Anne Boissière, en annexe à la thèse d’Anne Boissière, *Adorno et la modernité musicale : les analyses immanentes des œuvres de Mahler et de Berg*, inédit (Université de Paris I, 1995).

ADORNO, Theodor W., « Sur la musique populaire », trad. Marie-Noëlle Ryan, Peter Carrier et Marc Jimenez, dans *Revue d'esthétique : Jazz*, n° 19, 1991, pp. 181-204.

ADORNO, Theodor W., « Du fétichisme en musique et de la régression de l'audition », trad. Marc Jimenez, dans *Inharmoniques : « Musique et perception »*, n° 3, Paris, IRCAM et Christian Bourgois, 1988, pp. 138-165.

ADORNO, Theodor W., « On the Problem of Music Analysis », transcription de l'enregistrement d'une conférence prononcée par Adorno le 24 février 1969, traduite et présentée par Max Paddison, dans *Music Analysis*, vol. 1, n° 2, 1982, pp. 169-187.

ADORNO, Theodor W., « Musique nouvelle, interprétation, public », trad. H. Domel, G. Haessig et G. G. Englert, *Musique en jeu*, n° 3, 1971, pp. 21-28.

AYRAULT, Roger, *La Genèse du romantisme allemand*, 3 tomes, Paris, Aubier Montaigne, 1961.

BAILEY, Derek, *Musical Improvisation: Its Nature and Practice*, Ashbourne, Moorland, 1980.

BENJAMIN, Walter, *Écrits français*, trad. Jean-Louis Leleu, Paris, Gallimard, 1991.

BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, t. I/3, Francfort, Suhrkamp, 1972-1989.

BENJAMIN, Walter, *Essais*, 2 volumes, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Denoël-Gonthier, 1983.

BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Paris, Payot, 1979.

BENJAMIN, Walter, *Correspondance 1929-1940*, 2 volumes, trad. Guy Petitdemange, Paris, Aubier Montaigne, 1979.

BERGSON, Henri, *Œuvres*, texte annoté par A. Robinet, Paris, PUF, 1959.

BOULEZ, Pierre, *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Christian Bourgois, 1989.

BOULEZ, Pierre, *Wille und Zufall. Gespräche mit Célestin Deliège und Hans Mayer*, Stuttgart/Zurich, 1976.

BRAS, Gérard, *Hegel et l'art*, Paris, PUF, 1989.

DAHLHAUS, Carl, *The Idea of Absolute Music*, trad. Roger Lustig, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

DAHLHAUS, Carl, *Aesthetics of Music*, trad. W. W. Austin, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

DELEUZE, Gilles, *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, 1968.

DEWS, Peter, (dir.), *Autonomy and Solidarity: Interviews of Habermas*, New Left Books, 1986.

DUCLOS, Denis, « Jouissance et politique », *Les Cahiers de recherche du Groupe interuniversitaire d'étude de la postmodernité*, Département de sociologie, Université du Québec à Montréal, n° 34, 15 septembre 1995, pp. 1-59.

FRANCK, Didier, *Chair et corps : sur la phénoménologie de Husserl*, Paris, Minuit, 1981.

FREITAG, Michel, « La condition paradoxale de l'art dans la société postmoderne », *Société*, n° 15-16, été 1996, pp. 59-155.

FREITAG, Michel, *Le Naufrage de l'université, et autres essais d'épistémologie politique*, Montréal et Paris, Nuit Blanche et La Découverte, 1995.

FREITAG, Michel, *Dialectique et société*, t. I et II, Montréal et Lausanne, St-Martin et L'Âge d'homme, 1986.

FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1948.

GLOBOKAR, Vinko, « Réflexions sur l'improvisation : le point de vue d'un praticien », *Analyse musicale*, n° 14, janvier 1989.

HABERMAS, Jürgen, *La Pensée postmétaphysique : essais philosophiques*, trad. Rainer Rochlitz, Paris, Armand Collin, 1993.

HABERMAS, Jürgen, *Le Discours philosophique de la modernité*, trad. Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 1988.

HABERMAS, Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel, t. I : Rationalité de l'agir et rationalisation de la société*, trad. Jean-Marc Ferry, Paris, Fayard, 1987.

HABERMAS, Jürgen, *Morale et communication : conscience morale et activité communicationnelle*, trad. Christian Bouchindhomme, Paris, Cerf, 1986.

HALBWACHS, Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994.

HANSLICK, Edouard, *Du Beau dans la musique*, trad. Charles Bannelier et George Pucher, Paris, Christian Bourgois, 1986.

HEGEL, G. W. F., *Esthétique*, 4 tomes, trad. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979.

HEGEL, G. W. F., *Phénoménologie de l'esprit*, 2 volumes, trad. Jean Hyppolite, Paris, Aubier, 1941.

HENRY, Michel, *Phénoménologie matérielle*, Paris, PUF, 1990.

HENRY, Michel, *Voir l'invisible : sur Kandinsky*, Paris, François Bourin, 1988.

- HENRY, Michel, *Généalogie de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1985.
- HENRY, Michel, *Marx*, 2 volumes, Paris, Gallimard, 1976.
- HENRY, Michel, *Philosophie et phénoménologie du corps : essai sur l'ontologie biranienne*, Paris, PUF, 1965.
- HENRY, Michel, *L'Essence de la manifestation*, 2 volumes, Paris, PUF, 1963.
- HUSSERL, Edmund, *Méditations cartésiennes : introduction à la phénoménologie*, trad. G. Peiffer et E. Levinas, Paris, Vrin, 1953.
- KIVY, Peter, *Sound Sentiment; Essay on the Musical Emotions*, Philadelphie, Temple University Press, 1989.
- LAMBOTTE, Marie-Claude, *L'Esthétique de la mélancolie*, Paris, Aubier Montaigne, 1984.
- LANGER, Susanne K., *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1967.
- LEVAILLANT, Denis, *L'Improvisation musicale : essai sur la puissance du jeu*, Paris, J.-C. Lattès, 1981.
- LEVINSON, Jerrold, *Music, Art and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*, Ithaca et London, Cornell University Press, 1990.
- LUKÁCS, Georg, *Philosophie de l'art (1912-1914)*, trad. Rainer Rochlitz et Alain Pernet, Paris, Klincksieck, 1981.
- LUKÁCS, Georg, *La Théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye, Paris, Denoël-Gonthier, 1975.
- MEGAY, Joyce N., *Bergson et Proust : essai de mise au point de la question de l'influence de Bergson sur Proust*, Paris, Vrin, 1976.
- MENGER, Pierre-Michel, *Le Paradoxe du musicien : le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion, 1983.
- MENKE, Christoph, *La Souveraineté de l'art : l'expérience esthétique après Adorno et Derrida*, trad. Pierre Rusch, Paris, Armand Collin, 1993.
- MIDDLETON, Richard, *Studying Popular Music*, Philadelphia, Milton Keynes et Open University Press, 1990.
- PADDISON, Max, *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- PATOCKA, Jan, *L'Art et le temps*, trad. Erika Abrams, Paris, P.O.L., 1990.

PERRET, Catherine, *Walter Benjamin sans destin*, Paris, La Différence, 1992.

RAMEAU, Jean-Philippe, *Musique raisonnée : textes choisis*, présentés et annotés par Catherine Kintzler et Jean-Claude Malgoire, Paris, Stock, 1980.

RATTÉ, Michel, « Christoph Menke : herméneutique, déconstruction et raison dans le problème de l'expérience esthétique », *Horizons philosophiques*, vol. 7, n° 2, printemps 1997, pp. 107-126.

RATTÉ, Michel, « Autonomie de l'art et communication : le problème de l'œuvre d'art dans la théorie socio-communicationnelle postadornienne », *Société*, n° 15-16, été 1996, pp. 329-390.

RATTÉ, Michel, « L'art de diviser », *Horizons philosophiques*, vol. 6, n° 2, printemps 1996, pp. 149-152.

RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

RICŒUR, Paul, *À l'école de la phénoménologie*, Paris, Vrin, 1986.

ROBINSON, J. Bradford, « The Jazz Essays of Theodor Adorno: Some Thoughts on Jazz Reception in Weimar Germany », *Popular Music*, vol. 13, n° 1, janvier 1994, pp. 1-25.

ROCHLITZ, Rainer, *L'Art au banc d'essai : esthétique et critique*, Paris, Gallimard, 1998.

ROCHLITZ, Rainer, « L'esthétique et l'artistique », *Revue internationale de philosophie*, n° 198, 1996, pp. 651-667.

ROCHLITZ, Rainer, « De l'expression au sens : perspectives esthétiques chez Habermas », *Revue internationale de philosophie*, n° 194, 1995, pp. 409-435.

ROCHLITZ, Rainer, *Subversion et subvention : art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994.

SANS, Edouard, *Schopenhauer*, Paris, PUF, 1990.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, nouvelle édition revue et corrigée par Richard Roos, Paris, PUF, 1966.

SEEL, Martin, *L'Art de diviser : le concept de rationalité esthétique*, trad. Claude Harry-Schaeffer, Paris, Armand Collin, 1993.

STOCKHAUSEN, Karlheinz, « Structure and Experiential Time », *Die Reihe*, n° 2. 1959, pp. 64-74.

TIECK, Ludwig, *Contes fantastiques*, trad. R. Guignard, Paris, Aubier Montaigne, 1957.

VEITL, Anne, *Politique de la musique contemporaine : le compositeur, la « recherche musicale », l'État en France de 1958 à 1991*, Paris et Montréal, L'Harmattan, 1997.

WELLMER, Albrecht, « Vérité — apparence — réconciliation : Adorno et le sauvetage esthétique de la modernité », dans Rainer Rochlitz (dir.), *Théories esthétiques après Adorno*, Arles, Actes Sud, 1990, pp. 249-293.

WELLMER, Albrecht, « Dialectique de la modernité et de la postmodernité : la critique de la raison après Adorno », *Les Cahiers de philosophie*, n° 5, 1988.

WOLIN, Richard, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, University of California Press, 1994.