

## **Musique et mémoire**

Agnès GAYRAUD

**Anne Boissière nous invite à réexaminer la philosophie adornienne de la musique. Adorno ne fut pas seulement un admirateur de Schönberg, comme l'ont trop souvent affirmé les commentateurs ; il fut aussi un défenseur de Malher, en qui il voyait le fondateur de la musique moderne et un anti-Wagner.**

Recensé : Anne Boissière, *La Pensée musicale de T. W. Adorno. L'épique et le temps*, Ed. Beauchesne, 2011, 216 p., 23€.

### **Lire autrement la pensée musicale d'Adorno**

Dans la lignée de son ouvrage publié en 1999, *Adorno, la vérité de la musique moderne* (1999), Anne Boissière, professeur d'esthétique à l'Université de Lille III, nous propose d'approfondir à nouveau notre compréhension de la philosophie adornienne de la musique, en la recentrant sur la question du temps. L'entreprise est exigeante et s'adresse à des lecteurs déjà avertis de l'esthétique du philosophe et de ses interprétations dominantes.

On a longtemps enfermé l'esthétique musicale adornienne dans une double impasse, rappelle l'auteur dès les premières pages du livre. On l'a réduite d'une part à « une approche jugée aporétique de l'avant-garde », d'autre part à « la mise en œuvre de déterminations caricaturales sur l'industrie culturelle » (p. 22). Bien qu'elle ne soit pas sans fondement dans les textes adorniens eux-mêmes, cette réduction fut en partie le résultat de « la crispation des commentateurs » (p. 21) sur les développements consacrés à Schönberg dans *Philosophie de la nouvelle Musique*. Pourtant, ce texte est plutôt l'arbre qui cache la forêt. Car si passionné que fût Adorno dans les débats sur l'atonalité et le dodécaphonisme et dans la défense de la musique

schönbergienne, « il n'est pas sûr qu'il y ait trouvé les modalités de la réconciliation avec la nature qu'il espérait trouver à travers la musique » (p. 109), tandis que l'enjeu de cette réconciliation anime son analyse de Berg, ses écrits non publiés sur Beethoven et, de façon paradigmatique pour notre auteur, sa monographie tardive consacrée à Gustav Mahler. Dans ce dernier ouvrage, « majeur et décisif pour atteindre la matière philosophique de ses écrits musicaux », Adorno « relève le défi philosophique du concret » (p. 16), à bonne distance des catégories rebattues de progrès, de modernité et de matériau musical. Mieux, dans le *Mahler* s'affirme et se confirme une véritable pensée du temps dans la musique dont Anne Boissière retrouve la trace jusque dans *L'Essai sur Wagner*. Subtilement élaborée, via une constellation de concepts issus de la théorie littéraire (drame, prose, roman, conte), la catégorie de l'épique en constitue la clé.

### **L'épique comme catégorie**

Contrairement à ce qu'on pourrait penser, la catégorie de l'épique n'a pas ici directement trait à l'épopée mais à une certaine forme de mémoire dont Lukács développe l'idée dans ses pages sur le romantisme de la désillusion : « Ce qui fait de cette mémoire une réalité authentiquement épique, c'est l'acceptation du processus vital, dans la vie même » (*La Théorie du Roman*, Paris, Denoël, 1968, p. 127). La vie, « dans ce qu'elle a de temporel et de créateur » donne ainsi à la mémoire sa dimension épique. Elle résiste à la réification en résistant à l'oubli, elle accueille le flux du temps sans ensevelir ce qui est passé. Or, tel est le « geste épique » de la musique mahlérienne qui, écrivait Adorno dans le *Mahler*, « épouse la durée » et dont les « longueurs » mêmes militent contre le « confort de l'*easy listening* qui dispense l'auditeur de tout souvenir et de toute attente ». Opposé au « dramatique » des grandes symphonies classiques et de leur *finale* triomphant, où le temps se rassemble au terme de l'écoute dans un système compositionnel clos, l'épique libère le temps de façon extensive. Il ouvre la voie à un devenir « romanesque » de la musique où le prosaïque brise le poétique (la symétrie, l'ordre de la composition) et où la respiration du narrateur met en péril la traditionnelle « carrure » (découpage rythmique du temps musical). Une telle respiration narrative est le fondement de l'expérience d'un « temps-durée » retrouvé. Bergson, qui opposait la durée au temps spatialisé, voire à un temps mécanisé, hostile à la vie, devient sur ce point un allié stratégique d'Adorno. Cette opposition centrale du « temps-espace » et du « temps-durée » est illustrée dans

l' « antithèse Mahler/Stravinsky » (judicieusement substituée par l'auteur à la traditionnelle antithèse entre Schönberg et Stravinsky, axée sur la question de l'histoire et du progrès). La musique de Stravinsky, écrit Adorno, « ignore le souvenir, donc la continuité temporelle de la durée. Elle va de réflexe en réflexe » (*Philosophie de la Nouvelle Musique*, Gallimard, 1962, p. 170). C'est pourquoi, loin de susciter une « audition expressivo-dynamique » qui « prend sa source dans le chant et contribue à une articulation du temps musical », elle séduit avant tout le « type d'auditeur qui obéit au battement de tambour » (*ibid*, p. 201). Il n'y a dès lors pas de narration possible, de déploiement libérateur de la mémoire épique dans la musique stravinskienne, même dans *L'histoire du soldat* : « on convoque un passé auquel est dénié tout caractère de passé » (p. 106).

De là à la reconnaissance du caractère « mythologique » du temps-spatialisé il n'y a qu'un pas qu'Adorno franchit allègrement dans son analyse de Stravinsky comme de Wagner. Le mythe, de façon très explicite depuis la *Dialectique de la raison*, représente chez Adorno et Horkheimer ce qui enferme l'homme dans la peur, face à la nature dont la loi est pure répétition aveugle du même. Toute rythmique répétitive reconduit dès lors pour Adorno une forme de fascination pour le mythologique. Chez Wagner, l'importance accordée à la « battue » en est un des signes manifestes. Scansion rythmique qui contraint l'auditeur à une écoute « spatio-régressive » (*PNM*, p. 120), la « battue » abolit la « distanciation de l'écoute conquise à l'époque du travail thématique et motivique » (p. 140). Bref, elle fait régresser en adressant la musique au corps et non à l'intelligence ; elle substitue à l'intelligibilité musicale une opacité dont les effets sur l'auditeur s'apparentent à un envoûtement. Chez Wagner, l'accent sur le répétitif, mimant l'éternité mythologique, jette ainsi l'interdit sur le passage du temps et méconnaît le caractère révolu du passé. De la sorte, le compositeur esquivé le défi de l'expression d'une mémoire épique, dont Anne Boissière démontre le caractère décisif dans la conception adornienne d'une musique moderne authentique.

Mahler qui contemple le passage du temps et le dépérissement des formes du passé avec insistance offre au contraire pour Adorno le paradigme d'une réconciliation anti-mythologique (p. 120) avec la nature, où la remémoration du passé va de pair avec la conscience aiguë de sa perte. L'exemple de la « percée » du Cor du Postillon dans la Troisième Symphonie, évoqué à

plusieurs reprises par Anne Boissière, illustre cette survivance sans fantasme revivaliste ; le temps peut enfin s'écouler sans rimer avec oubli. Si l'expérience allégorique d'une telle musique, non dénuée d'espoir, est finalement celle d'une « tristesse archaïque » comme le montre l'auteur dans de belles pages, c'est que résonne en elle la « plainte » de la nature mutique qu'elle rappelle à notre souvenir. La musique donne voix – tel est son contenu d'espérance – à ce qui ne peut pas (ou plus) parler. Ce geste, épique par excellence, réalise la rédemption musicale de la *mimèsis*, concept dont Anne Boissière rappelle de façon éclairante l'histoire et les contradictions.

### **La question du populaire : apports et interrogations**

Outre le fait qu'elle transforme notre lecture de la philosophie adornienne de la musique, la mise en évidence de la catégorie de l'épique est aussi l'occasion dans l'ouvrage d'une réflexion originale sur la question du populaire. En effet, rappelle l'auteur, « la question du populaire traverse de part en part les écrits musicaux prétendument consacrés à la grande musique, au premier chef pour Gustav Mahler et Richard Wagner, et ne saurait se confiner à l'analyse de l'industrie culturelle » (p. 22). De fait, la présence de musique légère dans les symphonies mahlériennes fait partie pour Adorno de leur vérité, comme Anne Boissière le démontre de façon convaincante, écartant temporairement le reproche d'intellectualisme auquel la conception adornienne du populaire est souvent cantonnée. Au sein même du propos musical savant, le populaire peut devenir chez Adorno comme chez Brecht, « un moyen de déstabiliser la perfection formelle de la grande musique et de remettre en cause l'ordre bourgeois de l'art » (p. 178). C'est précisément sous cet angle subversif que Mahler « fait entrer la musique populaire, comme un levain, dans la musique noble » (*Mahler*, p. 59-60). Mais un tel sauvetage n'est possible qu'à condition de faire la part entre un usage légitime des formes populaires et leur utilisation fallacieuse. Dans cette optique, Adorno s'élève contre la fascination romantique pour le *Volklied*. La chanson populaire, originellement « faite pour être écoutée, mémorisée et chantée, cimentait un lien humain qui, historiquement n'existe plus » (p. 70). Or le rêve romantique de la fixer dans l'écriture pour la sauver ne fait qu'« attester de la disparition de l'expérience vivante de la musique populaire et d'une réification qui, loin de la sauver, signe une fin irréversible » (*ibid.*). En cherchant à y puiser une spontanéité et une innocence que la musique perd à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle avec son autonomisation esthétique, le romantisme en

produit la première réification et donc la première falsification historique. Le recours au chant populaire tient dès lors pour le philosophe d'une forme de « revivalisme » nauséabond. C'est en vertu de cette conception qu'il conclut que « toute musique populaire est kitsch » (p. 69). Loin de relever de l'ordre de la nature, de l'immédiateté, le populaire est une forme historique dont l'innocence est devenue mensongère.

C'est donc uniquement en tant que forme médiatisée, travaillée de part en part par sa réification historique, qu'elle peut ressurgir au sein de la narration épique d'une musique savante progressiste. La « banalité » en devient alors le contenu de vérité car « la banalité (...) relève d'une expérience temporelle, liée à l'acte d'une mémoire de ce qui est déposé et oublié dans la matérialité de l'objet, et qui concerne la vie humaine ». Elle est objectivement la forme réifiée du populaire, ce que le quotidien reproduit pour tous sans surprise et sans que nul ne s'en étonne, et qui, projeté dans la forme musicale savante révèle précisément son caractère arbitraire et toute son étrangeté.

À ce sens du populaire comme banalité s'adjoint celui du révolu, indissociable chez Adorno du geste épique de remémoration de l'enfance – auquel Anne Boissière consacre de très belles pages. C'est chez Beethoven l'utilisation du conte du Nöck ; chez Mahler, la percée de la fanfare et de la musique de kiosque dans la Troisième Symphonie. L'auteur parvient ainsi à tempérer le prétendu « indéfectible mépris d'Adorno vis-à-vis de la musique vivante et populaire dont son approche de l'industrie culturelle serait la meilleure preuve » (p. 13).

Néanmoins, la réhabilitation du populaire dans la musique savante sous les espèces 1) du caractère médiatisé de la banalité et 2) du caractère révolu de l'enfance fait du populaire une catégorie quelque peu étroite. L'histoire vivante des musiques populaires, accélérée avec l'apparition du rock dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, en est une dimension tout à fait absente. On sait qu'Adorno ne l'a pas totalement méconnue, comme en témoignent ses analyses de chansons radiodiffusées dans le volume d'études expérimentales *Current of Music*. Il n'ignorait pas que, profondément distinctes du *Volklied*, leur « immédiateté médiate » n'était plus véhiculée par l'écriture et la recompilation romantique, mais par l'enregistrement et dès lors la captation d'une interprétation instantanée. Malgré tout, il n'y vit pas un rapport à la mémoire

et au temps digne de susciter une véritable expérience musicale. Mais il n'est pas exclu que les oppositions qu'il a développées à propos des musiques savantes entre le dramatique et l'épique, l'extensif et l'intensif trouvent pourtant un sens au sein de ces musiques. Une approche plus complète du populaire ne devrait pas du moins en exclure l'hypothèse, bien qu'elle suppose, il est vrai, une certaine autonomie esthétique des musiques populaires, ce qu'Adorno ne leur a jamais reconnu ; c'est là son élitisme indécrottable.

À la lecture de ce texte dense et finement argumenté, le lecteur ne pourra que reconnaître l'apport conséquent de l'approche d'Anne Boissière dans notre compréhension de la philosophie adornienne de la musique. Il jouira aussi sans doute, et ce n'est pas la moindre des qualités de ce livre, d'un sentiment de pacification devant une pensée dont on a beaucoup retenu l'aspect polémique. Une pacification, qui loin de neutraliser les tensions dialectiques inhérentes à la pensée d'Adorno, invite plus volontiers que d'habitude à revenir vers l'écoute.

Publié dans [laviedesidees.fr](http://laviedesidees.fr), le 29 mars 2011

© [laviedesidees.fr](http://laviedesidees.fr)