



HAL
open science

À contr'espace

Anne Boissiere

► **To cite this version:**

Anne Boissiere. À contr'espace. Adorno contre son temps, Presses Universitaires de Nanterre, 2019, 978-2-84016-317-6. hal-03658567

HAL Id: hal-03658567

<https://hal.univ-lille.fr/hal-03658567>

Submitted on 4 May 2022

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

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

À contr'espace

par Anne Boissière

L'expérience et la régression

Sous le titre « à contr'espace » je tenterai de cerner, du côté de la pensée de la musique d'Adorno, un pas de côté qui concerne l'espace. Ce dernier n'est donc pas celui auquel on pourrait s'attendre, lequel concerne la forme et la domination du matériau, selon une évolution de la musique au XX^e siècle que les musicologues étudient et qu'Adorno lui-même a tout à fait repérée : il l'explicite en effet certains de ses écrits, au premier chef dans le texte sur Stravinsky dans *Philosophie de la nouvelle musique* où il est question d'une « spatialisation de la musique » (*die Verräumlichung der Musik*) ou d'une « pseudomorphose de la musique en peinture » (*Pseudomorphose der Musik an Malerei*)¹. En bref, cela entérine le fait qu'avec Igor Stravinsky, avec Claude Debussy également, mais à certains égards aussi avec Arnold Schoenberg et d'autres qu'Adorno ne mentionne pas, un certain principe de travail formel, qu'on appelle le développement thématique – bel et bien lié à la tonalité qui disparaît à cette époque –, ce travail formel n'a plus cours et cède sa place à des modalités de composition qui privilégient la contiguïté et le statisme, selon une tendance qui donne désormais à l'espace un rôle de premier ordre dans l'appréhension formelle de la musique. Adorno, cela est notoire, formule des réserves par rapport à cette évolution, mais ce n'est pas mon propos d'aujourd'hui.

Je me consacrerai en revanche à mettre au jour une autre approche de l'espace, qui n'apparaît pas à vrai dire comme un thème frontal qu'Adorno traiterai ou dont il ferait un sujet, mais qui n'en affleure pas moins d'une façon suffisamment significative et récurrente pour qu'on s'en préoccupe, sachant de surcroît l'intérêt que le philosophe portait au détail, et la valeur quasi méthodologique qu'il donnait à la micrologie, c'est-à-dire à la puissance de l'exploration de ce qui est petit. Le terme de « contr'espace », que j'ai forgé pour l'occasion et qui n'appartient pas au registre sémantique d'Adorno, signale cette orientation de recherche relative non seulement à l'expérience, mais à une couche de l'expérience rebelle à la considération formelle, analytique et identificatoire de l'œuvre musicale ; cette dimension de l'expérience, en effet, a ceci de particulier qu'elle

¹Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, traduction de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962, p. 196.

se manifeste immédiatement dans des modalités de mouvement, inclus le corps. La figure d'un Adorno intellectuel et soucieux de l'objet, ce qu'il est bien sûr, risque à tort d'occulter cette dimension que je qualifie de « pathique » afin de désigner ce qu'elle contient d'affectivité, et de teneur irréductible à la connaissance et à l'objectivation. Cette affectivité ne relève pas du registre des sentiments, de ceux qu'on attribue à un sujet conscient et qu'on pourrait repérer avec la musique dans la tristesse, la joie, la gaieté ou encore la mélancolie. L'affectivité qui m'intéresse, et qu'on voit affleurer dans les écrits musicaux d'Adorno, engage les modalités d'un mouvement qui a ceci de particulier qu'il se révèle à même la motricité, en tant que celle-ci porte une relation au monde signifiante, mettant en échec la division objet/sujet, corps/esprit qui structure une grande partie de la philosophie moderne depuis Descartes. Un tel mouvement, dans l'expérience, est en effet inséparable d'un vécu, d'une façon là encore qu'il ne faut plus référer à l'intériorité d'un sujet ni même à la conscience : le ressenti est beaucoup plus diffus et global, en même temps que le mouvement peut être quant à lui des plus tenus. On est dans un autre domaine que celui de la signification : avec la motricité, on est du côté du vivant.

C'est dans la mesure où je me rends attentive à cette teneur de l'expérience qu'une approche de l'espace est en jeu, qui se distingue de celle liée à la forme de l'œuvre, celle qu'on repère en général chez Adorno et dont la musicologie se préoccupe. Pour camper ce qui sera développé, je voudrais dès à présent préciser les endroits stratégiques de la pensée musicale d'Adorno qui sont concernés, au nombre de deux au moins. D'une part, et c'est à mon avis le plus décisif, il s'agit de ces moments furtifs mais insistants dans lesquels Adorno introduit implicitement le critère ultime de la passivité ou de l'abandon pour aborder l'expérience musicale, ainsi qu'il l'affiche de façon étonnante pour les beaux passages à propos desquels il dit qu'il faut : se « perdre sans restriction dans l'élément singulier »². Qu'il y ait dans cette expérience de l'abandon et de la détente, les modalités d'une spatialité liée à l'affectivité, c'est ce qui me paraît pouvoir être mis en évidence et souligné. D'autre part, il s'agit de son approche de Stravinsky, dans la mesure où est en jeu cet « art corporel » qui lui donne ses affinités avec la danse ; Adorno, en réalité, se préoccupe assez peu de la question chorégraphique. Il met en scène un corps qui est devenu étranger à son espace, sur le mode d'une aliénation ou d'une pathologie

² Theodor W. Adorno, *Beaux passages, Écouter la musique*, traduction et présentation par Jean Lauxerois, Paris, Payot, 2013, p. 22.

qui s'exprime avant tout par la raideur des mouvements et la froideur, comme si au contraire de l'abandon et de la détente, le contact avec le monde s'était rompu.

Dans les deux cas, il n'en reste pas moins qu'une part régressive de l'expérience musicale est prise en compte : la spatialité que j'envisage, sous le terme de contr'espace, est du côté de cette régression qu'Adorno, en tant que penseur du progrès, approche de façon circonstanciée et pas seulement du côté du pire.

L'espace et la couche pathique de l'expérience

La spatialité qui fait la teneur de ma réflexion n'est pas thématifiée par Adorno en tant que telle, et ne fait pas partie des concepts qui appartiennent à sa théorie générale. Cela ne veut pas dire qu'il n'y ait pas quelque chose d'important ; Adorno ne dit pas toujours ni n'explique les articulations de fond de sa pensée, ce qui ne les empêche pas d'être présentes et opérantes. En la matière, il faut accepter de se plonger dans les écrits musicaux pour y parvenir, en un détour qui n'en est pas un : l'exigence du concret, chez lui, n'est pas rhétorique ; elle se présente comme le correctif nécessaire de la théorie qui est générale, lui apportant ses inflexions et déterminations indispensables. C'est ici la notion de *mimèsis* qui est concernée, celle qui est couplée soit à la raison soit à l'expression dans la *Théorie esthétique*. Mais dans les écrits musicaux justement, cette notion de *mimèsis* est en réalité très peu mobilisée, bien qu'elle ait une place et une pertinence à cet endroit. Le mouvement et l'espace sont ce qui vient la relayer, et accepter de les prendre en compte comme je le propose, équivaut en quelque sorte à considérer la *mimèsis* de façon concrète, comme si l'on ajustait une lunette grossissante à son endroit. Une dialectique subtile s'en dégage, qu'on ne peut appréhender du point de vue des concepts généraux.

L'espace est une notion complexe, et d'autant plus qu'elle est mobilisée aujourd'hui pour organiser en philosophie et dans les sciences humaines un tournant dit « spatial ». La façon dont je l'envisage, en lien avec la couche « pathique » de l'expérience, se focalise sur un usage particulier qui est à mettre au compte du travail de quelques psychiatres phénoménologues qui, dans les années 1930, se sont rendus attentifs aux modalités d'un espace vécu, structurant la relation de l'homme au monde en des termes affectifs, à savoir Erwin Straus, Ludwig Binswanger et Eugène Minkowski. Instruits par le terrain clinique, ceux-ci mettent en évidence un espace qui est d'une tout autre nature que la pure extériorité, au sens où Descartes l'avait définie. Se démarquant des dualismes

hérités du philosophe français, au premier chef de celui entre corps et esprit, entre mouvement et sensibilité, ces théoriciens soulignent l'importance, pour la vie ou l'existence, de l'espace vécu et de ses manifestations, expressions à part entière d'un être-au-monde qu'on ne saurait expliquer, c'est-à-dire rapporter à des causes assignables, mais qu'on peut s'efforcer de repérer voire de décrire. Le cas d'Erwin Straus est particulièrement intéressant dans la mesure où l'enquête sur la spatialité s'effectue par un détour par la musique, dans son aptitude à susciter immédiatement du mouvement dans l'écoute. Je ne peux ici développer ce point que j'ai exposé par ailleurs³ : disons en bref qu'il y a espace dans la mesure où la musique agit, dans l'écoute, en induisant de façon inintentionnelle un mouvement inséparable d'un vécu. Les modalités de l'espace qui sont en jeu impliquent la motricité, en tant qu'elle est immédiatement mobilisée dans l'expérience, *et* un vécu, lequel est global et ne saurait être rapporté à un sentiment particulier ; il relève d'une *Stimmung*. C'est là que se situe, en deçà de la division objet/sujet, le niveau *pathique* qui ne peut être objectivé - eu égard au vécu qu'il porte en lui - ni identifié, ce qui ne veut pas dire qu'on ne puisse pas le penser. L'approche phénoménologique se propose d'apporter des outils pour appréhender ce vécu étroitement lié à la motricité, dont l'expérience musicale offre l'évident et précieux témoignage à condition qu'on l'envisage comme directement couplée avec la danse, ou tout au moins avec le mouvement spontané, ce qui est l'option de Straus. Ce dernier s'arrête en particulier sur la façon qu'a la musique, dans le rythme, de redresser immédiatement les corps et de tonifier le vécu dans le sens d'un plus de vitalité, en considération d'une spatialité qu'il faut alors envisager comme ressenti d'« ampleur » ou d'« ouverture ». Plus généralement il propose une réflexion sur l'aptitude de la musique à agir à l'insu du sujet, en touchant directement au vivant et à sa part motrice. Straus, en d'autres termes, annexe étroitement la musique à sa conception d'un rapport intrinsèque entre le se-mouvoir et le sentir, la musique étant du côté du sentir et non de la connaissance quand elle agit directement, dans l'expérience de l'écoute, sur la motricité et le vécu.

L'approche de Straus, toutefois, trouve ses limites liées au fait que la musique, dans ses déterminations historiques propres, c'est-à-dire en tant qu'art, n'est pas prise en compte; et qu'il y a encore un grand pas à franchir entre le « sentir », appréhendé au plan phénoménologique, et « l'art » dont on fait l'expérience à travers les œuvres. C'est là que

³ Anne Boissière, *Musique Mouvement*, Paris, Manucius, 2014, p. 17-73.

la pensée musicale d'Adorno se révèle d'une grande, voire insoupçonnée, richesse. Car si la traversée de Straus permet de prêter attention à cette détermination de la spatialité et du mouvement plus qu'on ne l'aurait fait autrement, à l'inverse l'expérience musicale que s'efforce inlassablement de penser Adorno, contribue à approfondir et à explorer sous un angle exceptionnel cette couche pathique, qui reste, il faut bien le dire, assez mystérieuse et difficile à cerner.

Je me tourne vers Adorno dans la mesure où lui-même, loin de rester indifférent à cette dimension de l'expérience musicale, l'a au contraire accueillie avec grand soin. Encore faut-il, pour s'en rendre compte, ne pas réduire sa pensée de la musique à une approche formelle et matérielle des œuvres, ni sa conception de l'expérience musicale à du sens – inclus son échec. Il faut pouvoir renouer avec le rapport au chant et à la danse, qui structure son approche à la fois philosophique, anthropologique et historique de la musique. L'autonomie de la musique n'est pas chez Adorno un présupposé de départ, c'est un résultat qui engage la question du rapport problématique de la musique au vivant, *via* le chant et la danse. Dans *La dialectique de la Raison*, l'épisode d'Ulysse, sur le mode mythique, rappelle la puissance du chant sur l'ensemble de la motricité. Ulysse, afin de ne pas succomber aux Sirènes, on le sait, se fait ligoter au mât du bateau. Comme le formule Adorno, « Ulysse pourtant un homme éclairé, en se laissant ligoter, reconnaît la supériorité archaïque du chant »⁴. C'est contre le mouvement immédiatement induit dans l'écoute qu'Ulysse doit lutter. Il est significatif que même dans les versions où Ulysse se bouche les oreilles, il ordonne d'être bridé au mât : la puissance du chant ne s'adresse pas à la seule oreille mais porte jusqu'au corps en son entier qui pourrait être saisi et happé par la musique. Et sur un autre versant, les mouvements de la musique de Stravinsky accusent l'ancienne dépendance de la musique vis-à-vis de la danse : Adorno en parle notamment quand il aborde l'écoute dite « rythmico-spatiale » (« spatio-régressive »)⁵, qui renvoie au côté motorique de cette musique, à ce qu'elle contient de pur battement. Dans les deux cas, l'expérience de la musique fait fond sur une écoute disons archaïque, c'est-à-dire entée sur le vivant du corps, et qui n'est pas sans écho à ce que Straus, dans un tout autre contexte, repérait : à savoir que la musique a un pouvoir immédiat de mettre en mouvement, d'atteindre la motricité comme si le corps en son

⁴ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *La dialectique de la Raison*, traduit par Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974, p. 72.

⁵ Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, *op. cit.*, p. 201.

entier était une grande oreille tactile, qui n'avait d'autre choix que de répondre sur le champ à son injonction⁶. De cette écoute archaïque qui s'est affranchie du texte, tout au moins dans son versant vécu, Adorno ne s'entretient pas directement dans ses réflexions thématiques sur l'écoute. Il n'en reste pas moins que l'expérience est bien là, consignée dans ses écrits, et en première place. C'est dans ce contexte qu'une approche implicite de l'espace se fait jour, que l'on commence à deviner si l'on tient compte du fait que ce mouvement se manifeste, tout au moins dans le cas du chant pour Ulysse et de la danse pour Stravinsky, sur le mode d'une activité mortifère : il happe et engloutit dans le cas du chant des Sirènes; il dépersonnalise pour la musique de Stravinsky, selon une activité ou une dynamique qu'il faut mettre au compte d'une modalité de l'espace vécu au plus profond de l'expérience musicale. C'est ce que je propose à présent de souligner.

L'espace mortifère

Dans *La dialectique de la Raison*, à propos de l'idiosyncrasie, Adorno et Horkheimer écrivent que « l'espace est l'aliénation absolue » (*Raum als absolute Entfremdung*)⁷. Je voudrais repartir de là pour aborder plus directement cette question de l'espace avec Stravinsky, sachant que je ne considérerai qu'un seul aspect de ce texte protéiforme de *Philosophie de la nouvelle musique*. Faisant cas des réactions émotionnelles les plus viscérales ou cutanées, et incontrôlées, ce qui renvoie à la dite « préhistoire biologique », Adorno et Horkheimer introduisent le thème du mimétisme (*die Mimikry, mimicry*), à propos de l'antisémitisme dans *La dialectique de la Raison*, avec la volonté d'en souligner la logique mortifère : en se rendant spontanément semblable à la nature, le vivant se raidit et se fige (*die Starre*), en une logique d'inversion de la vie vers la mort (*die Mimesis ans Tote/ans Amorphe*); et c'est dans ce contexte qu'intervient l'allusion à l'espace comme aliénation absolue. Je propose d'interpréter cette remarque à un double niveau. Le premier, selon l'explicitation des auteurs, signifie que dans la logique mimétique et son retournement, le vivant ne peut qu'entretenir un rapport d'extériorité, en ce sens « spatial », à la nature ; et le terme d'espace, en ce cas, est mobilisé dans une connotation hégélienne, comme devant être dépassé ou intériorisé. Un deuxième niveau peut être envisagé, si l'on tient compte de la référence implicite au texte de Roger Caillois sur le

⁶ Je développe ce point dans mon livre *Chanter Narrer Danser, Contribution à une philosophie du sentir*, Delatour France, 2016.

⁷ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *La dialectique de la Raison, op. cit.*, p. 189.

mimétisme, que les penseurs de la théorie critique connaissaient pour s'en démarquer par ailleurs nettement en raison d'un biologisme qu'ils condamnaient et combattaient aux motifs autant théoriques qu'idéologiques – cette condamnation valant également pour Ludwig Klages que cite Caillois dans ce même texte. En même temps, on voit dans ce passage de *La dialectique de la Raison* que la logique qui y est décrite converge avec celle que Caillois expose, notamment dans son texte « Mimétisme et psychasthénie légendaire »⁸ qui fait suite à celui, fameux, sur la mante religieuse dévoratrice, dans son ouvrage *Le mythe et l'homme* qui date de 1937. Caillois décrit une logique d'assimilation ou d'attraction incontrôlée vers la nature qui contribue à faire reculer la vie vers l'inertie, même s'il rejette pour sa part le motif d'un mode de défense - à savoir que les êtres vivants se protégeraient et sauveraient malgré tout leur vie en s'assimilant à la nature et en disparaissant momentanément - qu'Adorno et Horkheimer retiennent quant à eux.

Mais quand on se reporte au texte de Caillois, on est étonné de voir l'importance que prend le motif de l'espace : la logique mimétique y est présentée comme une « véritable *tentation de l'espace* » qui s'exerce en dépit de tout ; et à propos de la psychasthénie légendaire, Caillois évoque une « *dépersonnalisation par assimilation à l'espace* »⁹, processus qu'on trouverait chez les êtres vivants les moins évolués mais aussi sous forme de pathologie chez les êtres humains. Caillois fait ainsi un pont très net entre la logique mortifère du mimétisme, et une conception de l'espace que, loin de laisser vague, il précise, certes en évoquant les travaux de Pierre Janet sur la psychasthénie légendaire, mais surtout, et c'est cela qui retient mon attention, ceux d'Eugène Minkowski sur la psychopathologie de l'espace¹⁰. Dans les années trente, et dans une grande proximité avec Binswanger et Straus dont j'ai parlé, Minkowski s'interrogeait en effet sur l'espace et ses pathologies, soulignant qu'à côté de l'espace clair et objectif, lié à nos représentations, il fallait accepter, du point de vue du vécu, l'existence d'un espace obéissant à d'autres lois, espace nocturne dont l'espace auditif, privé de la logique des objets, pourrait nous donner quelque idée. La logique mimétique, selon Caillois, serait à

⁸ Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1938, p. 86-122.

⁹ Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, *op. cit.*, p. 112.

¹⁰ Voir le dernier chapitre de l'ouvrage d'Eugène Minkowski, *Le temps vécu : études phénoménologiques et psychopathologiques*, Paris, PUF, 2005, intitulé «Vers une psychopathologie de l'espace vécu ».

rapporter à cet espace et à ses dérèglements, que Minkowski aborde au demeurant avec modestie à propos de certaines hallucinations de ses patients ou de l'incapacité à habiter son propre espace corporel, ce qui est le cas de l'un d'entre eux que Caillois cite en cette phrase significative : « je sais où je suis mais je ne me sens pas à l'endroit où je me trouve »¹¹. Ce patient, autrement dit, est étranger à son propre corps. Je noterai seulement que cet espace vécu, encore qualifié de primitif par Minkowski, agissant en deçà des représentations conscientes et rationnelles, exprime une relation au monde qui, en soi, ne cautionne pas le biologisme dont Caillois l'auréole - lequel biologisme semble ressurgir au demeurant chez Adorno et Horkheimer à propos du mimétisme, et cela en dépit de leurs attaques. Pour revenir à ces derniers, la mention de « l'espace comme aliénation absolue », pourrait lointainement porter ce contexte de sens, et ainsi renvoyer à l'espace considéré en tant qu'il est vécu et créant des dispositions qui altèrent la relation au monde, ici en direction d'une régression mortifère ou d'une dépersonnalisation.

La pathologie musicale qu'Adorno met en scène dans le texte sur Stravinsky paraît bien, en tous les cas, fournir des éléments à l'appui de cette interprétation, et permettre de préciser l'horreur exprimée ici vis-à-vis de l'espace, quand celui-ci est justement synonyme d'aliénation absolue, comme il est dit dans *La dialectique de la Raison*. La façade psychologique largement mobilisée, sur le mode métaphorique - psychose, schizophrénie, dépersonnalisation, hébéphrénie, catatonie -, ne doit pas occulter l'horizon du mimétisme qui est implicitement convoqué et qui s'avère en réalité beaucoup plus significatif pour le statut de l'expérience musicale. Celui-ci se résume en un mot, à savoir « l'infantilisme », qui contient le reproche le plus grave : non pas régresser, mais être incapable de régresser ; non pas la régression mais un échec de la régression. Adorno fustige chez Stravinsky sa tendance à copier ou à vouloir maîtriser la régression, faisant fond sur une exigence qu'il ne formule pas encore, ou pas là, à savoir celle d'une heureuse et désirable régression, dans la possibilité de s'abandonner vraiment à elle. C'est ici que la logique mimétique révèle son pouvoir redoutable. Au lieu de permettre cet abandon voire cette perte, qui serait du côté de la vie, elle agit en sens inverse : elle fige et raidit, et travaille pour la mort et pour l'inerte. Lorsque Adorno souligne à quel point les mouvements de la musique de Stravinsky sont raides, *L'histoire du soldat* étant le prototype, il n'en réfère pas aux chorégraphies qu'il ne cite jamais. Il

¹¹ Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, op. cit., p.111.

fait fond sur une expérience musicale, la sienne, et sur cette impression à fleur de peau que donne en effet la musique de Stravinsky, inséparable de sa froideur, cette *Stimmung* qui indique que le contact avec l'environnement est rompu. L'affinité de la musique de Stravinsky avec l'espace doit être ainsi envisagé sous cet angle affectif qui engage une pensée du mouvement, ici inséparable d'un mode de donation du corps et d'un vécu : l'espace, en son activité, est mortifère parce qu'il opère en direction d'un raidissement qui empêche l'abandon, interdit la perte dans l'objet, et cristallise la froideur du repli qui mène à la mort. L'idée de l'espace comme aliénation absolue, renvoie ainsi au point de vue physiognomique qui traverse tout le texte en donnant un visage à la musique : le mouvement est synonyme du rictus d'un clown qui a perdu toute naïveté, qui n'inspire plus aucune compassion, et qui se transformerait même en bourreau.

Pour aller vraiment vers l'enfance, le rêve et le jeu, autant de déterminations qui ont été balayées sous la baguette perverse de l'infantilisme de Stravinsky, il faut donc un autre rapport à l'espace. Il faut, redoutable problème, épouser *et* déjouer la logique mimétique, ou plus exactement déjouer celle-ci pour vraiment y céder, c'est-à-dire pouvoir se perdre, s'assimiler sans être englouti et disparaître, triste destin qui est celui du soldat de Stravinsky à la fin de l'histoire.

Passivité, abandon

Je conclurai sur cette passivité ou cet abandon qui constitue l'arrière-fond de ma réflexion sur l'espace. Dans les dernières pages du texte sur Schoenberg, toujours dans *Philosophie de la nouvelle musique*, Adorno, récusant l'idée que l'expression serait celle d'un sujet, et lui conférant une teneur inintentionnelle, écrit : « la musique est du genre gestique, proche parente de l'origine des pleurs. C'est le geste de la détente (*Es ist die Geste des Lösens*). La tension de la musculature du visage se relâche ; cette tension qui, tout en orientant la face vers le monde environnant en vue de l'action, l'en isole en même temps. Musique et pleurs ouvrent les lèvres de l'homme crispé et le délivre »¹². Pas mieux que dans ces quelques phrases, Adorno reconnaît l'aptitude de la musique à atteindre la profondeur de la motricité, dans cette physiognomie qui se modifie spontanément et instantanément dans l'écoute. Sa description est étonnante : c'est comme si elle provenait de la musique elle-même, devenue capable de regarder celui qui écoute alors qu'il est livré à elle. Je ne sais si Adorno avait lu le livre de Helmut Plessner

¹² Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, op. cit., p. 137.

sur les rires et les pleurs, *Lachen und Weinen* publié en 1941. Quoi qu'il en soit, les pleurs chez lui n'ont rien d'une réaction physiologique : ils expriment une relation au monde, induite par la musique, dans l'établissement d'un contact inexistant auparavant ; la détente est la manifestation qu'un contact a eu lieu par la musique ou grâce à elle. La détente, chez Adorno, n'est pas synonyme de plaisir ou de divertissement, comme dans l'usage courant du terme, ni ne relève de l'exercice du yoga. Elle engage une pensée du mouvement, du type de celle qu'on a déjà repérée avec Stravinsky, sauf qu'ici la physionomie nous livre un tout autre visage, celui qu'Adorno modèlera pour Mahler dans son essai de physionomie musicale, et pour Berg au visage qu'il dit être si chaleureux. Jean-Louis Leleu, d'ailleurs, dans la préface à la traduction française du livre sur Alban Berg, souligne l'importance de la photographie du visage du compositeur dans l'édition originale, visage dont Adorno dit qu'il ressemble tant à sa musique. La détente, chez Adorno, est liée au côté pathique de la musique ; c'est un mouvement qu'on peut décrire en considération d'une part du mode de donation du corps, être à l'opposé de la raideur, d'autre part d'un vécu, quant à lui du côté d'une *Stimmung* de vie ou de chaleur, à l'opposé de la froideur. Je voudrais avant tout souligner que la détente, en cela, a encore à voir avec l'espace, si l'on accepte de situer l'espace, comme le fait Erwin Straus, du côté du mouvement spontanément induit par la musique, avec son vécu de *Stimmung* spécifique ; mouvement lié à une affectivité qui ne se dit pas en termes de sentiments appartenant à un sujet, mais comme un être-au-monde que la motricité, dans sa spontanéité, exprime. Dans l'expérience de la détente, un espace s'ouvre qui est celui de la rêverie, du jeu, en un rapport qu'on peut qualifier d'enfantin au monde, tout à l'opposé de l'infantilisme de Stravinsky selon Adorno. Dans la détente, l'espace a perdu son côté mortifère : il devient une potentialité de vie, au sens peut-être où le pédiatre psychanalyste Donald W. Winnicott en parlera dans ses écrits. Adorno quant à lui semble éviter le terme de régression dans ce sens positif, mais le phénomène n'en est pas moins là dans ses écrits sur la musique, qui converge d'ailleurs avec un certain goût revendiqué pour l'enfance.

Reste la question de savoir quel type de musique offre cette détente, si désirable : celle qui permet de se perdre et de s'abandonner, non pour disparaître selon la logique mortifère mimétique, mais au contraire pour vivre et exister. Adorno répond *et* ne répond pas à cette question. Il y répond dans la mesure où cette thématique gagne du terrain dans ses écrits musicaux des années soixante. Le temps extensif, qu'il théorise

chez Mahler, doit être compris comme celui de la détente, selon un sens de « l'extension » qui implique une spatialité qualitative et vécue, synonyme dans l'expérience d'un mouvement d'abandon et de passivité. Le temps extensif, c'est le moment où la musique s'étire, suspend son cours ; c'est le moment épique de la musique de Mahler qu'Adorno oppose au moment dramatique, celui de la concentration et de la maîtrise du temps, alors qualifié d'« intensif ». Cet abandon ou cette détente n'a rien d'immédiat. Elle est au contraire le résultat d'une mise au travail, ou d'une mise en forme de cet espace mortifère. J'ai tenté de montrer dans ma recherche que ce travail de mise en forme devait être compris comme « art de narrer », au sens où ce dernier engage une activité mimétique et gestuelle. Sur ce point Adorno se fait, dans sa pensée musicale, l'héritier de Walter Benjamin et de son approche de la narration¹³. Mais ce temps extensif, à certains égards, est aussi celui qu'Adorno a approché dans son texte sur les « beaux passages »¹⁴.

En même temps, Adorno n'y répond pas. La dimension pathique de la musique, celle qui met en mouvement dans l'expérience, a quelque chose d'incommensurable avec toutes les données formelles et objectives qu'il doit, en tant que philosophe de la musique, s'efforcer aussi de penser; elle contient à cet égard une part de scandale, ou d'irréductible. Se fait jour une tension entre Adorno philosophe, du côté de la rationalité, et Adorno musicien. L'expérience, au plus profond, ne cadre pas forcément avec ce que le concept, identifiant et objectivant, voudrait. En ne renonçant pas à la détente et à la rêverie, non seulement Adorno conduit un motif critique, mais il semble bien opter pour l'expérience, la sienne, fût-ce à rebours de ce que la conceptualité exigerait : c'est là, je pense, une raison suffisante pour intégrer ce motif à sa pensée musicale, quand Adorno, fidèle à l'expérience, travaille avec et contre lui-même.

¹³ Sur ce lien entre « épique » et « narration », je me permets de renvoyer le lecteur à mon ouvrage *La pensée musicale de Theodor W. Adorno, L'épique et le temps*, Paris, Beauchesne, 2011.

¹⁴ Theodor W. Adorno, *Beaux passages, Écouter la musique, op. cit.*, p. 14-15.