

Penser l'œuvre musicale au XX^e siècle :
avec, sans ou contre l'Histoire ?

Textes réunis par Martin Kaltenecker et François Nicolas

Généalogie, archéologie, historicité et historialité musicales

François Nicolas

RÉSUMÉ

Il s'agit d'esquisser une manière de penser la musique contemporaine avec/sans/contre « l'Histoire ».

On distinguera pour ce faire quatre composantes du monde de la musique directement concernées par une investigation de type historique :

- les œuvres musicales,
- les *intensions* musicales (ou projets à l'œuvre),
- les styles musicaux,
- les situations musicales.

On soutiendra ce faisant que le musicien, tant individuellement que collectivement, loin d'être l'objet central de ces investigations, n'en est que le promoteur : c'est parce que le musicien est un visiteur du monde de la musique – un passeur plutôt qu'un acteur – que la question d'une historicité musicale se pose à lui et non pas à l'œuvre.

D'où l'insertion de ce souci d'historicité dans l'intellectualité musicale que déploie le musicien pensif (là où l'œuvre musicale peut souverainement l'ignorer).

On avancera que l'intellectualité musicale doit réfléchir les quatre composantes précédentes :

1) *contre* l'historicisme; ce qui se dira : contre les problématiques de genèse et de réception musiciennes des œuvres, contre l'archivisme des projets musiciens, contre l'historicisme des fonctions musicales, contre l'acculturation des situations musicales dans les sociétés humaines;

2) et *sans* l'historiographie; ce qui se dira : sans chronologie concaténant les œuvres selon les vies des musiciens, sans récit conférant « sens » aux concaténations précédentes, sans anamnèse restituant les contextes musiciens, sans annales reconstituant les circonstances sociales de la vie musicienne.

On proposera *a contrario* de penser historialement la musique avec les quatre dimensions suivantes :

- Une *généalogie* (subjective) des œuvres; son enjeu sera de dégager leurs *intensions*.
- Une *archéologie* (objective) des *intensions* à l'œuvre explicitant leurs conditions musicales de possibilité dans des situations musicales particulières; son enjeu sera de dégager les ancrages des *intensions* musicales.
- Une *historicité* des styles musicaux explicitant leurs conditions non musicales de possibilité dans d'autres formes de pensée que musicales; son enjeu sera de dégager les contemporanéités momentanées de pensée.

- Une *historialité* des situations musicales; son enjeu sera de dégager les articulations circonstanciées entre lieux de pensée.

Ce parcours méthodologique s'illustrera d'exemples prélevés dans le dernier ouvrage de Charles Rosen : *La Génération romantique*.

PRÉCISIONS

- Exposé de méthode

Il s'agira ici d'un exposé de méthode plutôt que de conjoncture (qui examinerait par exemple quel est l'état de la musique dite contemporaine) ou de résultats. Je le conclurai sur une hypothèse de travail concernant la caractérisation possible de « modes de présent » : l'esquisse d'une orientation de travail plutôt que l'exposé d'un point abouti.

- Exposé aventureux

Cet exposé est un peu provocateur, car il est « hérétique » en matière de rapports de la musique à l'histoire. L'enjeu de mon travail est le contemporain, pas seulement ce qu'on appelle « la musique contemporaine » mais le principe même d'un contemporain possible, c'est-à-dire d'un temps présent pour la pensée musicale et pour les autres pensées. Or l'existence d'un contemporain – d'un présent de la pensée — n'est nullement garantie. C'est là le résultat d'un travail. Et ce travail s'avère ne pas faire bon ménage avec le travail de l'historien.

Cet exposé est aventureux, imprudent : il ne se limite pas au pré carré musicien mais s'aventure sur les terrains de l'histoire, d'une autre discipline donc... J'aurais pu partir de l'analyse d'un cas : d'une œuvre, d'une situation musicale; j'ai voulu, plus ambitieusement, traiter généralement du problème. À mes risques et périls...

- Rapport contradictoire à l'histoire

Kierkegaard écrit dans son journal : « Il faut écarter l'histoire. Il faut établir la situation de la contemporanéité¹ ». Il nous indique ainsi que pour établir une contemporanéité, il faut écarter l'histoire.

Si l'on reprend cette directive à son compte, que veut dire alors « écarter l'histoire » si ce n'est pas exactement ignorer tout passé, ignorer tout ce qui nous précède (ou du moins ce qui est susceptible d'être traité par nous comme nous ayant précédé)?

On découvre en ce point une tenaille singulière :

- d'un côté l'*historicisme*, qui nous dicterait la maxime

Une oreille techniquement plus éduquée tirera d'un tel malaise encore assez vague un canon d'interdits, et il semble bien que celui-ci exclut de nos jours déjà les moyens de la tonalité, donc ceux de toute la musique héritée. Ce n'est pas seulement que de tels accords auraient vieilli ou ne seraient plus d'époque : ils sont faux. Ils ne remplissent plus leur fonction. L'état le plus avancé des procédures techniques dessine des tâches face auxquelles les sonorités traditionnelles se révèlent comme des clichés impuissants. Il existe des compositions modernes saupoudrées d'inclusions tonales. Ce sont alors ces accords parfaits qui sont cacophoniques et non pas les dissonances, et ils pourraient à la rigueur se justifier parfois comme représentant une dissonance. Pourtant, ce qui est responsable de leur fausseté n'est pas seulement ce style impur ; plus généralement, l'horizon technique avec lequel ces accords classés jurent de façon détestable englobe de nos jours l'ensemble de la musique. Quand tel de nos contemporains se cantonne uniquement aux moyens de la tonalité, comme Sibelius, ils sonnent aussi faux que des accords classés enclavés dans le domaine atonal. Certes il faut ici faire une réserve. Ce qui décide du caractère juste ou faux de tel accord n'est guère son apparition isolée ; il se mesure uniquement par rapport à l'état d'ensemble des techniques employées. L'accord de septième diminuée qui sonnera faux dans des pièces de genre est juste et pleinement expressif au début de la Sonate opus III de Beethoven. [...] Ce n'est pas seulement qu'il n'est pas ici plaqué, mais intégré à la construction d'ensemble du mouvement ; plus encore, le niveau technique général de Beethoven, la tension par exemple entre la consonance et les dissonances extrêmes jusqu'où il peut aller, l'aspect harmonique qui attire à lui tous les événements mélodiques, une conception dynamique de la tonalité en soi, tout cela confère à l'accord son poids spécifique. Mais le processus historique qui le lui a fait perdre est irréversible.

Th.W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*,

« Tendances du matériau » (trad. M. Kaltenecker)

L'analogie s'arrête là. Cette impossibilité est en effet la conséquence d'un tout autre régime d'historicité. Si la reprise de ses accords n'est plus possible, ce n'est pas parce que Beethoven appartient à un autre temps, parce qu'il est grossier et que nous sommes raffinés. Nous ne sommes ni plus ni moins raffinés que lui. Mais surtout le problème – inverse de celui de Corneille – est que nous appartenons au même temps que Beethoven. Ce qui caractérise ce temps est justement la coexistence. Il n'y a plus d'anciens et de modernes. Il y a des classiques et des modernes. Et le classique lui-même est un terme défini par les modernes. *Œdipe-roi* n'est plus un modèle réservé à l'étude. C'est une pièce de théâtre. On la traduit du grec ancien en allemand moderne pour la faire jouer en public. Bach n'est plus un savant dont on étudie les partitions pour se perfectionner dans la fugue et le contrepoint. C'est un compositeur dont on joue les œuvres, mêlées à des compositions d'autres époques, dans des salles de concert où la musique est proposée simplement comme musique à un public indéterminé. Quant aux peintures, leur lieu normal de présentation est maintenant le musée – réel ou imaginaire – où elles sont séparées de leur fonction d'illustration d'une religion ou d'une grandeur sociale, où les histoires qu'elles racontent et les sentiments qu'elles expriment sont de moins en moins intelligibles, où elles sont donc de plus en plus vues comme des œuvres appartenant à la catégorie générique de l'art. À cette visibilité comme art pur s'ajoute cependant une condition à peu près universellement respectée : que les œuvres soient présentées selon un scénario de succession et de continuité dans le temps.

Deux choses sont ainsi données en même temps : l'autonomisation des arts par rapport à la fonction représentative et une nouvelle forme d'historicisation. Cette forme renvoie au second plan le binôme de l'histoire/exemple et de l'histoire/agencement qui gouvernait le régime représentatif au profit d'un régime d'historicité massivement dominé par le troisième sens d'histoire : l'histoire comme coexistence. C'est la coexistence des œuvres dans un même type d'espace selon un scénario de continuité qui les fait co-appartenir à un art. Que Guido Reni, dans un musée, vienne quatre ou cinq salles après Fra Angelico, séparé de lui par Botticelli, Titien et Véronèse, n'implique pas que Fra Angelico soit l'original qui serve de norme au second ni que ce dernier soit plus raffiné que son ancêtre. Mais cela implique la possibilité qu'on apprécie la peinture de Fra Angelico sans bien connaître les miracles de saint Nicolas de Bari et celle de Guido Reni, sans trop savoir qui sont Atalante, Hippomène et Méléagre. La fonction représentative perdue est suppléée par une fonction globale d'expression d'un temps et d'une civilisation. L'autonomie des arts

Comment développer (et non déconstruire) l'autonomie si contestée de la musique?

François Nicolas

RÉSUMÉ

L'autonomie de la musique, lentement conquise depuis le Moyen Âge, se voit aujourd'hui durement attaquée au nom de fonctions (sociales et étatiques, religieuses et ludiques, culturelles et culturelles...) proclamées indépassables, fonctions dont – nous dit-on – la musique ne pourrait se détourner sans se priver des nombreux avantages que procure, en ces temps « réalistes », le parti de la servitude volontaire et de la mise sous tutelle.

En quoi consiste, au seuil du troisième millénaire, cette ambition singulière de la musique de se normer elle-même, ambition qui lui est si fortement déniée? À rebours d'une « déconstruction » (douceusement plaidée au nom de la « modernité » du nihilisme), comment consolider aujourd'hui cette autonomie de pensée et d'action: comment la musique peut-elle – doit-elle – renouveler cette capacité d'être à elle-même sa propre loi? De quelles nouvelles tutelles lui faut-il pour cela s'émanciper? Quelles nouvelles opérations lui faut-il conquérir (voir le rôle décisif joué par l'invention du solfège dans la constitution d'une souveraineté musicale de pensée)? Et si l'autonomie de la musique n'est nullement une autarcie, quels en sont, en ces rudes temps de disette pour la pensée, les alliés possibles en dehors du seul domaine musical?

On situera cette problématique par rapport au « régime esthétique » qui, pour Jacques Rancière, corréle plutôt qu'oppose autonomie et historicisme.

Pour concevoir, à rebours, une autonomie musicale qui ne soit pas historicisante, il faudra examiner comment le mot « musique » nomme à la fois un monde (le monde de la musique) et une partie de ce monde (la musique comme art de ce monde) ce qui suggérera de dédoubler l'autonomie musicale en une *autodétermination* de la musique-monde et une *émancipation* de la musique-art. On en déduira que toute autonomie musicale suppose un art musical apte à aimer le monde de la musique.

CONTEXTUALISATION

Dans quel contexte s'inscrit cette question d'autonomie musicale?

Contextualiser un problème ne revient pas exactement à en faire l'histoire mais plutôt à le situer généalogiquement, à le monographier, et une monographie n'est pas une historiographie.

Notre enjeu sera monographique: il s'agira de caractériser un moment en en faisant la monographie, en l'occurrence celle de notre moment présent.

• Quatre dimensions

Pour déployer une monographie de notre question, il nous faut articuler quatre dimensions:

une *généalogie* de cette question¹;

une *archéologie* de cette question dans sa situation particulière²;

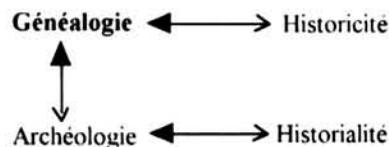
une *historicité* de cette question³, c'est-à-dire une manière de l'articuler à d'autres interrogations relevant de tout autres champs de pensée;

une *historialité* de la situation⁴ qui n'est pas à proprement parler son histoire mais son articulation à d'autres situations et globalement à ce qu'on appellera le *chaosmos* (ou vision moderne de l'ancien *cosmos*)⁵.

Résumons ces quatre dimensions:

	La musique	Autres pensées	= temporalités
Une question (ou une œuvre)	Généalogie	Historicité	dynamiques
Situation	Archéologie	Historialité	statiques

L'historicité conditionne la généalogie comme l'historialité conditionne l'archéologie et comme l'archéologie conditionne la généalogie, chacun de ces conditionnements s'associant à un effet en retour:



L'articulation de ces quatre dimensions compose la monographie d'une question dans une situation⁶ (ou d'une œuvre musicale dans un état donné du monde de la musique), disons la *monographie d'un moment présent*.

• Rapports passé/présent/futur

Si l'on fait l'hypothèse générale que l'histoire est ce qui s'intéresse au passé sous condition d'avoir distingué un

La présence de Bach

Antoine Hennion

Je voudrais aborder ici la présence de Bach en essayant de donner tout son poids au mot présence – l'un des paradoxes, dans l'affaire, étant précisément l'évidence d'un tel mot, le fait même qu'on puisse parler de la présence d'un homme mort depuis 250 ans, qu'il nous touche, comme on dit justement, sans y voir magie, religion ou mystère. Ce lien assez bizarre que nous entretenons avec un répertoire, à la fois passé et présent, sans cesse « activé » par des interprétations qui refont indéfiniment du neuf avec de l'ancien, c'est justement quelque chose dont le cas de la musique permet de mieux réaliser la nature et les implications.

Je reviendrai plusieurs fois sur ce problème, en boucle, un peu à la façon dont il se pose lui-même. Il renvoie en effet au double sens que nous donnons au mot histoire. Dans le cas présent, si je puis dire, cela signifie que nous ne cessons d'instrumenter l'histoire, au sens de la discipline, au profit d'un goût nouveau pour l'ancien. Goût très moderne en effet, que nous avons peu à peu développé¹, d'acclimater pour notre propre usage des répertoires historiques – cette fois au sens où ils appartiennent au passé (il en va de même bien sûr pour des répertoires exotiques, au sens où ils viennent d'horizons lointains, qu'on importe pour en faire une part de notre musique, même et surtout en l'appelant « world music »).

Le grand avantage de la musique, un trait que j'avais essayé d'exploiter dans *La Passion musicale*², c'est que notre rapport à elle est toujours actif. Il faut la re-jouer pour en refaire de la musique. Elle est surgissement, non objet. Il faut se mettre ensemble, prendre des instruments, mettre en œuvre des façons de jouer, de chanter – d'écouter, même, dans le cas d'un CD aujourd'hui comme à l'opéra autrefois³. Il y a nécessité d'une performance – et l'enregistrement n'a fait que donner plus d'importance à celle-ci : loin de clore l'œuvre sur une version définitive identique à un tableau, il a au contraire relancé encore plus loin la variété des interprétations. Le montage de la musique casse, sur un plan analytique, le modèle visuel d'un objet fixe, même idéal, face à un sujet simplement muni de compétences esthétiques (qu'elles soient universelles et transcendantes, selon l'esthéticien, ou relatives et déterminées, selon le sociologue). La question tient moins, selon moi, à une conséquence du caractère allographique de la musique, qui opposerait celle-ci aux arts autographiques⁴ – ce qui réduit le problème à sa dimension technique – qu'à une configuration particulière permettant de manifester de

façon plus claire un trait au contraire commun à toutes les œuvres d'art, leur caractère pragmatique : elles ne sont « que » la série de leurs effets – y compris et surtout dans la durée cumulée de l'histoire, ici celle du goût classique qui les prend pour objet. L'œuvre est toujours double, c'est un passé fait présent⁵.

LA MUSIQUE N'EXISTE PAS...

C'est en ce sens que le cas des musiques anciennes est intéressant, l'accès problématique à ces répertoires obligeant à renouer, et donc d'abord à sentir, l'ensemble des liens, des fils, qu'il faut tisser pour que la musique soit musique. Pour cela, autant chausser tout de suite mes grosses bottes de sociologue, et faire l'hypothèse que la musique n'existe pas. Ah bon, d'accord, elle n'est « que » la construction sociale des acteurs, on connaît... Non, ce n'est pas du tout dans cette direction que je compte tirer des effets de cette formule-choc, c'est en montrant qu'elle peut conduire à l'opposé du sociologisme latent qu'elle suggère. L'idée est que, au point où en sont les *music studies*, formuler ainsi les choses, de façon extrême, fera gagner le débat en clarté. Quand je dis que la musique n'existe pas, ce n'est donc pas pour enfourcher la piste critique, dans un mouvement perpétuel de balançoire entre esthétisme et sociologisme qui commence à être un peu usé, c'est au contraire pour rester au milieu, dans l'entre-deux. La musique n'existe pas, et c'est un PLUS, et non un moins : elle ne se suffit jamais, un peu au sens où on parle, très justement, de suffisance. L'autonomie, un synonyme de suffisance sans doute, est un projet, jamais une réalité – et c'est heureux. Un projet qui multiplie au contraire les liens, les supports, les moyens, pour produire un espace dédié à la musique – et ce geste de fondation jamais terminée ressemble donc beaucoup à celui dont je viens de parler à propos de l'histoire, c'est à la fois une rupture et une continuité de second degré. C'est cela, l'autonomie de la musique : une construction sociale d'un espace propre, libéré du social au sens d'une appartenance indémêlable à un contexte d'usage, de fête, de rite collectif, de relations dans lesquelles nous sommes pris sans les voir, les sentir, d'ordinaire.

Loin de perdre quelque chose dans l'affaire, tout le monde y gagne donc, à ce que la musique n'existe pas – à condition de faire aussitôt deux remarques.

D'abord, dire cela ne veut pas dire que la musique ne « compte » pas ; mais qu'on comprendra au contraire beau-

Notes sur l'engagement de la musique, et en particulier sur *Un survivant de Varsovie*

Esteban Buch

Qu'est-ce que la musique engagée, qu'est-ce que l'engagement d'un compositeur de musique contemporaine? L'engagement réside-t-il dans le choix d'un texte à contenu politique et d'un langage accessible qui, en aidant à mobiliser les masses, ferait de la composition d'une œuvre musicale une contribution directe à la transformation de la société? Ou bien dans la fidélité à un langage complexe qui, indépendamment de l'existence d'un texte ou d'un but pratique, montrerait son ralliement à la « révolution musicale » et, par-là même, à la révolution tout court? Le compositeur engagé est-il celui qui renonce à mettre en avant son expression subjective pour s'acquitter de la « tâche » que lui impose le cours du monde, ou celui qui produit de lui-même l'œuvre authentique et exemplaire où viennent résonner, au-delà de tout programme, les tensions de son époque? À moins que l'engagement d'un musicien ne soit à chercher plutôt dans sa participation aux débats sur la politique culturelle et les institutions musicales, ou encore, tout simplement, dans ses prises de position citoyennes sur les grandes questions de son temps...

Ce sont là, comme on dit, de grandes questions, qui sont loin d'être résolues aujourd'hui. D'une certaine manière, elles sont intemporelles. Sans remonter jusqu'à Platon, on peut rappeler que la discussion sur le rôle social de la musique, ou sur le rôle politique du compositeur, fut très vive au XIX^e siècle, et que déjà la Révolution française avait mis en place une politique qui, à bien des égards, semble anticiper les préoccupations des musiciens « progressistes » du XX^e siècle. Et, sans doute, tant que la musique contemporaine continuera à exister comme telle, la question de son rapport à la société dans son ensemble ne cessera de se poser. En même temps, il faut reconnaître que, dans les milieux musicaux comme ailleurs, l'impératif de l'engagement n'a pas de nos jours l'importance d'il y a quelques années. Formulée dans les termes ci-dessus, la problématique peut même paraître datée, et l'est en effet. C'est au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, avec les débuts de la guerre froide, que le thème de l'engagement aura acquis une urgence et une forme particulières. Et un vocabulaire, à commencer par le terme d'« engagement » lui-même: comme l'a remarqué Michel Surya, « ce mot, nul doute qu'on le doive à Sartre. On le lui doit, en effet. Non pas parce que lui seul l'aurait utilisé.

Mais parce qu'il l'a utilisé d'une façon qui était faite pour qu'il s'imposât¹ ».

Les débats de cette époque ont laissé une empreinte durable dans les milieux musicaux. Au début des années 1970, dans son article *Thesen über engagierte Musik*, Carl Dahlhaus prit la défense de l'« utopie » de l'autonomie de la musique face aux tenants de l'engagement, quitte à reconduire une critique un peu convenue des « musiques politiques fonctionnelles ». Son texte reste toutefois l'un des meilleurs repères pour aborder l'ensemble de la discussion, car en contestant la thèse adomienne d'un « engagement latent » de l'avant-garde au profit d'une historicisation radicale des enjeux politiques soulevés par chaque œuvre, engagée ou pas, il se situait alors en quelque sorte dans une perspective pragmatiste avant la lettre². Il y a quelques années, dans son texte *Politisch engagierte Musik*, Hellmut Federhofer revint sur ces questions dans la perspective de la chute du mur de Berlin, en constatant avec nostalgie le recul de la pertinence sociale et politique de la musique savante, sans pour autant remettre en cause les notions qui avaient défini le problème pour l'ensemble de sa génération³. Et même les propos tout récents de Pierre Boulez, dont la contribution au débat sur l'engagement pendant la guerre froide aura surtout consisté à en ignorer les termes, portent la trace des polémiques d'alors: « S'engager pour un projet politique, c'est très honorable, mais ne pas s'occuper, dans le même temps, de renouveler les institutions musicales, c'est un manquement. Pour moi, l'engagement consiste à essayer de rénover la société dans ce que vous connaissez⁴. »

Dans les années qui ont suivi la Libération, ces interrogations concernaient à peu près tout le monde, en Europe et ailleurs. Certaines carrières de premier plan, telles que celles de Luigi Nono ou Klaus Huber, sont à peu près incompréhensibles sans elles. Pourtant, au sein du milieu international de la musique contemporaine, ce débat s'incarna surtout dans quelques figures, dont les propos permettent d'avoir une vue d'ensemble du champ polémique qui s'est alors constitué. À travers ces hommes, de manière pour ainsi dire abstraite, ce sont des positions politiques qui se sont affrontées, voire des visions de la musique et du monde. En même temps, tous ces gens se connaissaient et entretenaient des relations professionnelles et personnelles entre eux, et cela n'est

L'émancipation gnostique du timbre chez Schoenberg

Hugues Dufourt

Si les historiens de la musique et les musicologues s'accordent à reconnaître dans les quelques années qui précèdent la Première Guerre mondiale l'apogée en Europe d'une révolution musicale sans précédent, il s'en faut beaucoup que ce changement crucial ait jamais fait de leur part l'objet d'une exposition et d'une élucidation systématiques. Sans doute Adorno, qui fut l'exégète le plus lucide de la musique de son temps, a-t-il contribué à ce climat d'incertitude en cherchant à préserver, pour interpréter des faits nouveaux, des normes d'appréciation issues de la tradition austro-allemande. Attaché aux critères du dynamisme subjectif, il fut enclin à sous-estimer la portée de l'émancipation du rythme ou la spécificité des recherches consacrées au timbre. Par contre, il sut saisir comme nul autre, dans une perspective rationaliste, les données et le sens d'une mutation qui parut scandaleuse et sacrilège à ses contemporains. Sous les aberrations apparentes, il sut distinguer les lignes de force d'une évolution inéluctable, sous les convulsions, il pressentit le pouvoir de rupture. L'émergence de la musique atonale lui apparut comme la manifestation d'un mouvement jailli des profondeurs. L'œuvre moderne est, pour Adorno, un surgissement transgressif. Elle s'institue dans la violence. Elle s'affronte à l'altérité, au risque de perdre sa cohérence interne. Au surplus, l'éclatement des cadres formels de l'art consomme la ruine de son idéologie. Aussi la singularité de l'œuvre d'art proprement moderne – et en particulier en ce qui concerne sa phase expressionniste – résulte-t-elle d'un mode de structuration dialectique. Adorno excelle à montrer la contradiction intime de l'œuvre expressionniste qui doit non seulement se déterminer sans cesse mais outrepasser ses propres déterminations. Analysant la musique de Schoenberg, Adorno en fait ressortir la difficulté majeure. La musique expressionniste de Schoenberg est dominée par un mode de synthèse qui se heurte constamment à l'altérité sans pouvoir jamais la résorber. L'attitude proprement expressionniste de Schoenberg consiste à exhiber les contradictions enfouies dans le magma des normes instituées par le langage traditionnel. L'œuvre d'art expressionniste met en cause son propre pouvoir de transfiguration, sa fonction symbolique, son mode d'accomplissement, ses techniques de composition ainsi que son rapport à l'ordre sonore.

Dans le *Journal du Docteur Faustus*, Thomas Mann rapporte qu'il demanda à Adorno, son « conseiller musical » : « Comment vous y prendriez-vous si vous aviez un

pacte avec le démon¹? » Thomas Mann relate ainsi la réponse d'Adorno : « [...] ses remarques tendaient précisément à l'essentiel : exposer l'œuvre au reproche de sanglante barbarie et d'intellectualisme exsangue². » Thomas Mann indique que, pour écrire *Le Docteur Faustus*, il puisa dans la lecture de *Philosophie de la nouvelle musique* dont Adorno lui avait apporté le manuscrit. « [Ce manuscrit] traitait principalement de Schoenberg, de son école et de la musique dodécaphonique. Sans laisser subsister aucun doute sur la conviction de l'auteur, quant à la grande importance de Schoenberg, cet écrit constitue néanmoins une critique aigüe et profonde de son système. Il expose, dans un style extrêmement concis, voire trop subtil, formé à l'école de Nietzsche et plus encore de Karl Kraus, la fatalité qui rejette dans les ténèbres mythiques l'illumination constructive et objectivement nécessaire de la musique, pour des raisons tout aussi objectives et comme qui dirait par dessus la tête de l'artiste³. »

Le dépérissement de l'aura, de « l'apparence musicale », commence pour Adorno avec l'œuvre expressionniste. Adorno écrit de Schoenberg : « Sa musique dément la prétendue conciliation du général et du particulier⁴. » Le propre de l'expressionnisme est le « déchirement⁵ ». La musique de Schoenberg se fonde sur la « désagrégation de l'unité physiologique du corps⁶ ». Elle soutient une relation indirecte et négative aux relations de totalité organique qu'elle ne prétend pas abolir mais dont elle s'affranchit cependant. La musique est le sismogramme du monde. L'expressionnisme est une sorte de traumatologie expérimentale. La musique ne se façonne plus à l'image des mouvements organiques dont elle reproduisait la tension, la cohésion, l'élan, la continuité sans lacune. Ce ne sont que secousses, saccades, soubresauts, décharges et déflagrations. Adorno dit explicitement qu'il s'agit d'une musique qui rompt toute attache avec les phénomènes de sensibilité et de motricité organiques et se délisse de toute référence même symbolique à l'organisme considéré comme un tout. L'expressionnisme sépare la sensibilité de la motricité et, sur le fond, l'âme du corps. Une note de *Philosophie de la musique* rattache la musique atonale à un élément barbare. « L'origine de l'atonalité comme épuration de la musique de toute convention comporte par là même quelque chose de barbare, qui ébranle toujours de nouveau, dans les sorties anticulturelles de la musique de Schoenberg, la surface artistement composée. L'accord dissonant n'est pas seule-