

ADORNO FACE À WAGNER¹

Étienne Barilier

Le nom de Theodor Adorno n'est pas toujours très connu du public wagnérien. Sans doute, on sait qu'Adorno est l'auteur d'un *Essai sur Wagner*, mais comme ce livre a la réputation d'être à la fois très difficile à lire et pas franchement aimable pour le compositeur de *Tristan*, on ne se donne guère la peine d'aller y voir de plus près. C'est un tort. L'œuvre d'Adorno fut et demeure d'un extrême intérêt, un intérêt qui n'est pas seulement philosophique ni même musical, mais tout simplement humain. La pensée de cet homme est d'un apport précieux pour tous ceux qui veulent approfondir leur connaissance de Wagner, tout en aiguisant leur jugement. Mais aussi pour tous ceux qui reconnaissent que l'intelligence des choses n'est pas l'ennemie de la sensibilité, et que la « magie » wagnérienne n'est pas seulement une machine à rendre béat, mais peut susciter, sur la musique et sur l'art en général, les interrogations les plus fécondes.

Pour présenter très simplement Adorno, nous avons la chance de pouvoir laisser la parole à l'un des plus grands écrivains du xx^e siècle, un homme qui fut son ami, et qui se nourrit de sa pensée bien plus abondamment qu'on ne l'imagine. Ce prestigieux ami d'Adorno n'est autre que Thomas Mann, l'auteur du *Docteur Faustus*, vertigineuse méditation sur la musique dans son rapport avec le mal radical. Rappelons (ce n'est pas accessoire) que Thomas Mann fut lui-même un wagnérien aussi lucide que fervent. Chassé de sa patrie par le régime nazi, il s'établit sur la côte ouest des États-Unis pendant les années de

1. Ce texte est celui d'une conférence prononcée à l'invitation du Cercle Richard Wagner de Genève, dans les années 1990. Seuls de minimes changements lui ont été apportés. Je suis très reconnaissant à Alain Corbellari et à Christophe Imperiali de bien vouloir accueillir cette réflexion dans le présent ouvrage, d'autant plus qu'elle fut écrite pour des wagnériens qui n'étaient pas présumés philosophes, ni familiers d'Adorno. J'espère donc que l'on voudra bien excuser les explications parfois élémentaires qui sont données sur la personne et l'œuvre de ce penseur musicien.

guerre. Il y eut notamment pour voisins Schönberg et Stravinsky, mais également Theodor Adorno, qui devint, pour la rédaction du *Docteur Faustus*, son conseiller musical, aussi attentif que dévoué¹.

Or, entre 1943 et 1949, tout au long de la composition de ce chef-d'œuvre qui entremêle le destin d'un créateur avec celui de l'Allemagne en train de sombrer dans la barbarie, Thomas Mann écrivit un *Journal* qui nous permet de suivre la progression de son roman, et qui note loyalement ce qu'il doit, sur le plan de la technique musicale, à son ami Theodor Adorno. Dans ce *Journal du Docteur Faustus*, publié en 1949, l'auteur prend soin de présenter au lecteur, avec la précision d'une notice de dictionnaire, ce collaborateur de choix. Voici ses paroles :

Theodor Wiesengrund-Adorno est né à Francfort-sur-le-Main, en 1903. Son père était un Israélite allemand, sa mère, elle-même cantatrice, la fille d'un officier français d'origine corse – et en remontant plus loin, génoise – et d'une cantatrice allemande. [...] Adorno (il a adopté le patronyme de sa mère) est un homme de mentalité [...] à la fois tragique et sage, farouche et exclusive. Grandi dans une atmosphère où prédominaient les intérêts théoriques (politiques aussi) et artistiques, mais surtout musicaux, il étudia la philosophie et la musique et en 1931 devint privat-docent à l'Université de Francfort. Il y enseigna la philosophie jusqu'au jour où les nazis l'en chassèrent. Depuis 1941, il vit presque dans notre voisinage, à Los Angeles. Cet homme singulier a refusé toute sa vie d'opter entre les carrières de philosophe et de musicien, tant il était sûr de poursuivre à peu près le même but dans ces deux disciplines différentes².

Cette dernière phrase est riche de sens, et fort énigmatique. Comment est-il possible de poursuivre le même but en étant philosophe et musicien ? Quel peut bien être ce but unique ? Quel rapport peut-il bien y avoir entre la philosophie, travail sur la pensée et les mots, et la musique, travail sur les sons ? C'est que pour Adorno, l'art en général, et la musique en particulier, est une *connaissance*. Qu'est-ce à dire ? Que l'art peut à sa manière comprendre le monde et l'homme ; qu'il nous éclaire sur notre réalité. Qu'il est, à ce titre, infiniment plus

1. Dans le roman de Thomas Mann, Adorno sera le personnage de Kretzschmar, affligé de défauts de prononciation, mais commentateur inspiré de la Sonate opus 111 de Beethoven.

2. Cf. MANN, Thomas, *Le Journal du docteur Faustus*, trad. fr. L. Servicen, Paris: Plon, 1962, p. 41-42.

qu'une caresse faite à l'âme, un plaisir esthétique. Mais, précisons-le immédiatement, ce n'est pas qu'Adorno n'aime ou ne vise qu'un art intellectueliste, explicateur et bavard, et qu'il rêve de faire de la philosophie en musique. Non, la musique est une connaissance, mais en tant que musique, et non parce qu'elle singerait les mots et la pensée abstraite. Si nous voulions trouver une preuve ou du moins un indice qui parle puissamment en faveur de l'amour qu'Adorno portait à la musique pour elle-même, nous nous rappellerions qu'il fut l'élève, pour la composition, du plus humain des musiciens, du musicien de la compassion et de la mort, Alban Berg.

Autre indice, plus convaincant encore, s'il se peut: Adorno a lui-même composé de la musique de chambre, de la musique orchestrale, des lieder, et même un fragment d'opéra. Certaines de ses œuvres ont été enregistrées, et sont accessibles au mélomane intéressé. Si elles avouent de façon manifeste leur filiation à Berg, Schönberg et Webern – ou plutôt parce qu'elles l'avouent –, elles ne laissent pas de témoigner d'un lyrisme émouvant. Ainsi des pièces pour quatuor à cordes opus 2, qui datent 1925-26, c'est-à-dire de la vingt-deuxième année d'Adorno.

Si l'on entendait ces pages sans en connaître l'auteur, on les attribuerait probablement à Berg, Schönberg ou Webern. C'est dire qu'elles ne témoignent pas d'une originalité foncière, mais aussi qu'elles font preuve, outre leur évidente sensibilité, d'une technique compositionnelle très mûre, surtout pour un jeune homme de vingt-deux ans. Adorno, donc, est un musicien, au double sens qu'on peut attribuer à ce terme: c'est un homme qui éprouve le besoin de traduire sa sensibilité, ou son humanité, dans les notes de la musique; et d'autre part un homme qui *sait* les traduire ainsi; rien de ce qui concerne la technique musicale ne lui est étranger. C'est, pour tout dire, un homme de l'art.

Mais voilà qu'en même temps c'est un philosophe, un homme du concept et de la réflexion, un philosophe qui a souvent traité de bien autre chose que de musique, même si, presque toujours, cet art demeure à l'horizon de sa réflexion. Pour s'en tenir à ses ouvrages où la musique est reine, Adorno, outre *l'Essai sur Wagner* (rédigé dans les années 1937-38), fut l'auteur d'une *Philosophie de la nouvelle musique* (publié en 1948), qui s'intéresse essentiellement à Schönberg et Stravinsky; il a en outre consacré un livre à Mahler (en 1960), un autre à son maître Alban Berg (en 1969). À sa mort, Adorno laissait inachevée une monumentale *Théorie esthétique*, où tous les arts sont pris en compte, mais où la musique conserve une place de choix.

Cependant, dans ces divers ouvrages, ce qui requiert l'attention d'Adorno, ce n'est pas tant la musique « en soi », si ce terme signifie quelque chose, que la musique *dans la société*; la musique telle qu'elle exprime les rapports sociaux, telle aussi que la société la reçoit, la comprend ou la rejette. Et nous touchons là ce qui fait l'originalité de ce penseur : il ne dissocie pas l'esthétique de la critique sociale ; ou plutôt sa critique esthétique *est* une critique sociale. Il prétend voir, et parvient à voir dans la musique même, donc dans un art qui paraît échapper dans une large mesure aux conditionnements politiques et sociaux, le reflet, le témoin ou l'accusatrice de la société, la révélatrice de ses rapports de force. La musique, pour lui, est connaissance, oui. Sans cesser d'être un art, et parce qu'elle est un art, elle est connaissance concrète, immédiate, exacte, de cet animal social qui s'appelle l'homme.

Avant la guerre (en 1924), à Francfort, tout en suivant des cours de composition musicale, Adorno a participé à la fondation de l'*Institut für Sozialforschung*, qui se donnait pour tâche de réfléchir sur les problèmes socio-économiques, politiques et psychologiques de la société d'alors. L'exil, dès 1938, lui permettra (si l'on peut dire) d'écrire, en collaboration avec son ami Max Horkheimer, ce qui reste peut-être son ouvrage le plus célèbre, la *Dialectique de la raison*. Ce livre dénonce l'aliénation et l'oppression sociales de son temps, mais comme à maintes reprises, et justement parce qu'il nous parle société, il prend à témoin la musique.

La justification, ou du moins l'expression de ce rapprochement, plus serré, plus paradoxal, plus surprenant que chez nul autre penseur, entre l'étude des structures *musicales* et celle des structures *sociales*, on la trouve dans cette phrase douloureuse : « Combien fondamentalement la vie est-elle aujourd'hui bouleversée, si son tremblement et sa raideur se réfléchissent encore [...] dans une sphère [la musique] dont les hommes pensent qu'elle leur accorde un asile...¹ ». Autrement dit : notre monde est si bouleversé que la création humaine la plus pure, la plus détachée des contingences, ne peut que porter le témoignage de ce bouleversement.

Cette réflexion, ou plutôt cette intuition d'Adorno (quand la société tremble, l'art tremble), pourrait cependant donner l'idée erronée que l'art est un reflet passif de la situation sociale et de la souffrance des hommes. Mais n'oublions pas que, tout en étant reflet, l'art, pour Adorno, est « connaissance ». Autrement dit, le tremblement de l'art n'est pas une simple vibration sympathique, il *comprend* les forces

1. ADORNO, Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. fr. H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Paris : Gallimard, 1962, p. 9.

mêmes qui l'animent. Il donne alors à la société, fût-ce d'ailleurs contre le gré de celle-ci, autre chose, et davantage, qu'il n'en a reçu.

Au moment de dire le désespoir, l'art est alors espoir. « En exprimant le désastre par l'identification [à ce désastre], il anticipe la perte de puissance de ce désastre », dit Adorno dans sa *Théorie esthétique*¹. En ce sens, aucune œuvre d'art ne peut être conservatrice : dès lors qu'elle exprime le réel, elle dit aussi la volonté de changer ce réel. Cette idée que l'art reflète très précisément le social, jusque dans ses structures les plus infimes et les plus intimes, mais en même temps « connaît » le social, donc le dépasse, ou du moins permet d'entrevoir son dépassement, cette belle idée exprime toute la foi qu'Adorno met dans la création artistique humaine.

Cette espérance du désespoir, cette promesse du jour dans la nuit, Adorno lui donne souvent un nom difficile et lourd de passé philosophique et historique : la *dialectique*. Certes, la « dialectique », héritée de Hegel et de Marx, et qu'Adorno manie en virtuose, non sans être entraîné parfois dans son vertige, la « dialectique » ne se réduit pas à cette simple image : la promesse du jour dans la nuit. Mais pour notre propos, il nous suffit de savoir que cette image ne la trahit pas.

*
* *

Cette image, au reste, est déjà présente dans *l'Essai sur Wagner*. Elle va nous permettre de comprendre le curieux paradoxe de cet ouvrage : Adorno s'y livre à une attaque en règle contre Wagner, et pourtant cette attaque finit par déboucher, comme la nuit finit par découvrir l'aube, sur un éloge du « magicien » de Bayreuth. Or l'éloge, mystérieusement, était déjà contenu dans la critique. Voyons cela.

Adorno écrivit son ouvrage à Londres et à New York, dans les années 1937-1938. C'est dire que la rédaction de ces pages coïncide avec le départ de leur auteur pour l'exil. Et cette coïncidence explique en grande partie le ton agressif de certains chapitres, ainsi que leur sévérité. Chacun sait en effet que dans ces sinistres années, et même bien auparavant, Wagner fut annexé sans vergogne par le national-socialisme. Thomas Mann l'avait appris à ses dépens, qui prononça en 1933 sa conférence intitulée « Souffrances et grandeur de Richard Wagner », un magnifique

1. ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique*, trad. fr. M. Jimenez, Paris : Klincksieck, 1995, p. 39.

hommage au compositeur de la *Tétralogie*, qui n'en suscita pas moins, parce que son admiration n'était pas dévotion absolue pour le génie suprême de la nation allemande, des réactions violentes, y compris et surtout dans l'intelligentsia; violentes au point que l'auteur dut se résoudre à l'exil.

Quant à Adorno, chassé lui aussi d'une Allemagne qui faisait de Wagner son chantre et sa bannière, on comprend aisément qu'il ait consacré le premier chapitre de son ouvrage à condamner violemment l'*antisémitisme* wagnérien. Si, comme il en est profondément convaincu, toute œuvre exprime une société, et si la société nazie se reconnaît en Wagner, comment ne pas penser que Wagner a redoutablement anticipé sur la barbarie, comment ne pas l'accuser d'avoir alimenté le nationalisme et chanté d'avance les triomphes de l'instinct de mort, ou plus exactement de meurtre ?

Cette critique adressée à Wagner n'est évidemment pas propre au seul Adorno. Elle a été étayée ou raffinée par tant d'esprits; elle a fait l'objet, et continue de faire l'objet de tant d'analyses, qu'on ne s'y attardera pas ici. Une citation d'Adorno seulement, pour donner le ton de ses attaques: « Alberich l'accapareur, l'exploiteur invisible et anonyme; Mime, qui hausse les épaules, bavard vaniteux et perfide au-delà de toute mesure; le critique intellectuel et impuissant Hanslick-Beckmesser, tous ces personnages repoussants de l'œuvre de Wagner sont autant de caricatures de Juifs. De même qu'elles raniment la haine des Juifs, la plus ancienne en Allemagne, de même le romantisme des *Maîtres chanteurs* semble parfois anticiper par son ton les rimes outrageantes qui soixante ans plus tard seulement retentiront dans les rues, [et qui retrouvent le mot "Führer"]¹ ». Pour qui trouverait de tels rapprochements inouïs, rappelons que Paul Claudel, dans son fameux « Poison wagnérien », un texte qui date lui aussi de 1938, dénonce dans le *Leitmotiv* une manière de graver un message « dans la cervelle de l'auditeur le plus obtus », et n'hésite pas à écrire en guise de commentaire: « Hitler dit dans son livre que tout l'art de l'éloquence et de la propagande consiste dans la répétition² ».

Adorno n'est donc ni le seul ni le plus virulent dénonciateur d'un Wagner pré-hitlérien. Cela dit, nous avons d'autant moins de raisons

1. ADORNO, Theodor W., *Essai sur Wagner*, trad. fr. H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Paris: Gallimard, « Les Essais », 1966, p. 23.

2. CLAUDEL, Paul, « L'œil écoute », dans *Œuvres en prose*, Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 371.

de nous attarder sur ces attaques, et de les commenter, que l'essentiel de la critique adornienne porte sur de tout autres points. En dépit de la période tragique dans laquelle il écrivait, et malgré quelques phrases douloureuses comme celles qu'on vient de lire, Adorno parvint, dans son étude, à prendre une hauteur remarquable. Ce qui le préoccupe, même en 1938, ce n'est pas tant l'annexion de Wagner par les nazis que l'annonce subtile et retorse, par Wagner, d'un tout autre danger, tout aussi mortel. Le danger que l'art ne soit plus la force de l'espoir, de la révolte, de la lutte contre le monde comme il va, mais qu'il se compromette et se dégrade au point de devenir pur ornement, pur opium du peuple, divertissement qui se détourne de la douleur du monde, tout en l'étalant à des fins de délectation perverse. Ce dont Adorno s'inquiète en somme, c'est tout bonnement, pour reprendre les termes d'un auteur français qui l'a pillé sans que la France s'en avise, la « société du spectacle » ; société dont Wagner, peu ou prou, serait un des précurseurs.

*
* *
*

Si l'on peut résumer en deux mots des reproches complexes et subtils, multiples et nuancés, Adorno dénonce en Wagner l'*immobilisme* et l'*illusionnisme*.

L'immobilisme d'abord. Ne résistons pas au plaisir de citer la formulation la plus brutale et la plus drôle de ce reproche. Adorno qualifie la *Tétralogie* de « berceuse démesurée de la classe bourgeoise¹ ». En d'autres termes : cette œuvre où gronde la révolte est pourtant l'œuvre de la conscience satisfaite. La grande leçon des *Nibelungen*, c'est au fond que malgré toutes les rébellions et toutes les espérances des hommes, rien ne change et rien ne peut changer. La musique de Wagner donne au monde tel qu'il va (c'est-à-dire mal), une dangereuse bénédiction. Et cette bénédiction, c'est d'abord la structure même de l'*Anneau* qui en trahit les signes, puisque sa conclusion rejoint en quelque manière son origine. Autre témoin à charge, le choix délibéré, par Wagner, de thèmes mythologiques, c'est-à-dire intemporels, et qui par définition tournent le dos à l'histoire, donc au mouvement. Enfin, l'adhésion de Wagner aux thèses de Schopenhauer, avec la fascination de la mort et le quiétisme de la souffrance que cela implique.

1. ADORNO, Theodor W., *Essai sur Wagner*, op. cit., p. 184.

Mais, de façon beaucoup plus subtile, ce n'est ni dans la dramaturgie ni dans la mythologie ni dans la philosophie, c'est dans la musique elle-même, dans la structure musicale, au niveau microscopique, qu'Adorno cherche à surprendre Wagner en train de bénir les élans brisés, les espérances cassées, en train de freiner toujours le destin mélodique au moment même de le fouetter. Le moyen de ce freinage, et donc de cet immobilisme, c'est d'abord et tout simplement le procédé du *Leitmotiv*.

Le *Leitmotiv* est fauteur d'immobilisme parce que les variations qu'il subit tout au long des opéras sont les variations d'un élément qui lui-même demeure fixe, avec tous les caractères d'une allégorie, d'un signe verbal, ou d'une image peinte: « Les *Leitmotive* sont des tableaux », note Adorno, « et la prétendue variation psychologique les expose seulement à un changement d'éclairage ». Le motif alors véhicule forcément « une signification figée ». Et de fait, ajoute notre auteur, le public a vite fait d'assimiler les *Leitmotive* à des personnages, donc à des essences, ou des estampilles, plus qu'à des significations spirituelles évolutives¹. Ainsi le *Leitmotiv*, même si c'est de manière infiniment subtile, a-t-il incontestablement ouvert la voie à la musique de *cinéma*, où précisément les mini-thèmes récurrents, omniprésents, n'annoncent plus que le retour du héros ou celui du danger, pour le doux et vain frisson du spectateur². Ironisant sur le titre du fameux ouvrage que le jeune Nietzsche écrit à la gloire de Wagner, « La naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique », Adorno rétorque que l'œuvre d'art de l'avenir « donne naissance au *film* à partir de l'esprit de la musique³ ». Et voilà comment, de façon indirecte mais certaine, Wagner annonce la passivité jouisseuse de la « société du spectacle ».

Cependant, pour en revenir à l'immobilisme proprement wagnérien, notre auteur le traque encore à un niveau plus secret, plus invisible: dans ce qu'il appelle le « geste » de la musique de Wagner: à savoir une ascension suivie d'une retombée. Le « geste » wagnérien, c'est toujours la vague qui s'élève, se replie et s'effondre sur elle-même, sans que les eaux, pour autant, aient jamais avancé. Un tel mouvement laisse soupçonner que tout événement s'abolit lui-même dans une espèce de retour aux origines. L'auteur en donne des exemples précis, et même extrêmement ténus ou subtils, qu'on n'aurait pas songé sans doute à choisir dans cette intention. Ainsi d'un passage de *Tannhäuser*,

1. Cf. *Ibid.*, p. 55 et 54.

2. Cf. *Ibid.*, p. 56.

3. *Ibid.*, p. 145.

où le héros, « hésitant et timide, s'approche, inaperçu, de sa bien-aimée, et, encouragé par Wolfram, se jette "dans un élan impétueux aux pieds d'Élisabeth" », où il reste jusqu'à ce qu'elle lui ait dit de se relever.

Adorno décrit ce passage comme une séquence de forme « aab », qui serait une des structures auxquelles Wagner recourt le plus souvent¹. Quoi qu'il en soit, le double « a » de la séquence « aab » serait ici le bref motif des cordes, tâtonnant et coupé de silences, énoncé une première fois, puis varié et transposé, après la réplique de Wolfram, « Dort ist sie, nahe dich ihr ungestört », durant l'hésitation de Tannhäuser. Quant au motif « b », l'« Abgesang », ou la fin de strophe, c'est la figure de double croches très rapide, ascendante puis descendante, qui traduit l'élan du chevalier vers sa bien-aimée. Mais ce motif, souligne Adorno, « s'effondre aussitôt sur un arrêt des vents ».

Selon Adorno, cette coupure, cet « effondrement », ou, pour le citer encore, « ce geste large qui retourne à son point de départ, comme le chanteur qui, étant arrivé devant Élisabeth, laisse tomber ses bras étendus et, figé, silencieux, replié sur lui-même, se serre contre elle. [...] [Tel est le] modèle de cette curieuse immobilité qui, malgré tout le dynamisme et précisément en lui, détermine tout du long la musique de Wagner² ».

On pourrait s'étonner du choix d'un tel exemple. Pourquoi donc Adorno n'a-t-il pas plutôt choisi, pour illustrer son idée d'« effondrement », ou de musique ascendante et retombante, à l'image de la vague, ces nombreux passages de *Tristan*, qui, notamment dans la première scène du troisième acte, semblent constamment, superbement, désespérément, avec leur alternance de « belebend » et « zurückhaltend », imiter le mouvement des vagues de la mer, qui sont en même temps les vagues de la vie et de sa rechute dans la mort, et qui peuvent effectivement donner l'impression de gonflement statique ? Mais c'est justement qu'Adorno aime à traquer, dans les œuvres plus anciennes de Wagner, comme on va chercher dans l'enfance la première trace d'un trait de caractère, l'amorce presque invisible d'un phénomène appelé à grandir démesurément.

*

* *

1. Il est à noter que cette « Bar-Form » fut largement utilisée par les Minnesänger, et c'est une des seules choses que Wagner ait directement empruntées à l'art médiéval (je dois cette remarque à Alain Corbellari).

2. ADORNO, Theodor W., *Essai sur Wagner*, op. cit., p. 47.

Voyons maintenant ce qu'il en est du deuxième grand reproche, celui d'*illusionnisme*. Wagner, dit Adorno, cherche à donner l'impression que son œuvre est pure magie, qu'elle surgit comme par enchantement, et donc, en quelque manière, qu'elle se présente à l'auditeur fasciné comme une espèce d'en soi, de miracle venu d'ailleurs. En cela, elle se déshumanise, se désolidarise du monde qu'elle devrait exprimer. Adorno parle de « dissimuler la production sous l'apparence du produit¹ ». Dans son langage difficile, cela veut dire que l'œuvre de Wagner dissimule qu'elle est le fruit d'un travail humain, qu'elle refuse de se reconnaître pour un produit social – mais que par conséquent elle ne peut pas non plus remplir sa tâche vitale de *connaissance* de la société. Elle se veut si bien d'un *autre* monde qu'elle ne peut plus assumer *notre* monde. Et finalement elle ne nous offre plus que de vaines merveilles. Sa plénitude apparente serait celle d'une baudruche.

Pour réussir son tour de magie musicale, Wagner doit gommer toute impression de travail dans l'ouvrage fini. Il doit *jouer* la spontanéité. Mais plus encore, il doit gommer toute matérialité apparente des sons et des timbres. Faire comme si les sons ne venaient pas d'instruments concrets, mais d'un au-delà des instruments réels. C'est ce qu'il réalise par exemple dans *Lohengrin*, lorsque par des combinaisons inédites d'instruments à vent, il imite les sons de l'orgue, ou, plus exactement, crée la sonorité d'un instrument inexistant, qui n'est ni l'orgue ni les bois ni les cuivres. Au début de la deuxième scène du premier acte, l'espace de huit mesures, Wagner, récusant l'association classique des flûtes et des hautbois, redouble les flûtes par les clarinettes, ce qui produit « une sorte de sonorité interférentielle, floue et vibrante » :

« On ne sait plus », commente Adorno, « comment la sonorité se constitue. Et c'est par là qu'elle se rapproche du caractère d'objet du son de l'orgue² ». En outre, Wagner va recourir, au niveau des timbres, à la technique du « reste », qui sera largement développée par la deuxième École de Vienne, et qui consiste à maintenir, tandis que naît un timbre nouveau, la présence affaiblie du timbre précédent, en l'occurrence les flûtes sans les clarinettes, tandis que font leur entrée les hautbois et le cor anglais. Le résultat du processus, c'est une souplesse de transition qui donne vraiment le sentiment d'un *continuum* de timbres. « Dans leur combinaison », écrit Adorno, « la flûte et la clarinette ne laissent plus percevoir leur mode de production ; leurs caractères spécifiques se

1. *Ibid.*, p. 114.

2. *Ibid.*, p. 97-8.

perdent [...] ; elles se fondent magiquement en une seule sonorité dont on ne saisit plus le rapport avec aucune manière réelle de jouer d'un instrument¹ ». Cette remarque, ou ce reproche, il n'était pas le premier à le formuler. Si l'on en croit Paul Claudel (encore lui), Debussy comme Stravinsky l'ont exprimé tour à tour. Chez Wagner, auraient-ils dit, « il n'y a jamais un son pur [...] il est impossible de distinguer le violoncelle de la clarinette² ».

Tel est un des aspects de la « fantasmagorie », ou de la magie wagnérienne. Une autre méthode du magicien, c'est, toujours grâce à l'usage judicieux des timbres, de susciter la douce confusion du proche et du lointain, l'illusion spatiale. Adorno, prenant encore une fois ses exemples dans les premières grandes œuvres de Wagner, repère le procédé dans l'évocation du Venusberg dans *Tannhäuser*. En effet, nous dit-il, la vision du héros, donnée comme une vision lointaine, est en réalité un faux lointain, comme une grotte sonore toute proche, mais en réduction. Cela grâce à l'usage du *mezzo forte*, image du *forte* à distance, et des vents légers, dont la petite flûte, instrument archaïque, évoquant, dit Adorno, le royaume mendelssohnien des elfes. Tout ce dispositif donne l'impression que « le Venusberg est réduit à Tannhäuser », comme « les dispositifs de miroirs de ce théâtre de Tanagra que l'on rencontre parfois encore aujourd'hui dans les foires populaires³ ».

*
* *
*

La fantasmagorie, le pouvoir d'illusion du magicien Wagner, qui abolit la matérialité du son et la perception normale de l'espace, voilà donc ce qui éveille la méfiance d'Adorno, après celle de Nietzsche⁴.

1. *Ibid.*, p. 101.

2. CLAUDEL, Paul, « Richard Wagner, rêverie d'un poète français », dans *Œuvres en prose*, *op. cit.*, p. 863.

3. ADORNO, Theodor W., *Essai sur Wagner*, *op. cit.*, p. 115.

4. On pourrait penser que la fameuse formule de Proust sur Wagner, « [...] si haut qu'on plane, on est un peu empêché de goûter le silence des espaces par le puissant ronflement du moteur ! » (cf. *À la recherche du temps perdu*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. de 1954, vol. III, p. 162) suppose le reproche inverse de celui d'Adorno : il n'y a pas d'illusionnisme, puisqu'on entend et voit la mécanique de l'illusion. Mais Adorno, lui aussi, après avoir parlé de magie, dévoile les trucs du prestidigitateur, et montre avec précision quel est – pour parler un langage proustien – le « moteur » de la fantasmagorie.

Cependant, là encore, ce phénomène de faux lointains, ou de présence-absence de certains instruments, pourrait trouver des illustrations beaucoup plus frappantes, semble-t-il, ne serait-ce que dans la longue scène de *Tristan* à laquelle nous avons déjà fait allusion. Notamment lors de la deuxième apparition du fameux cor anglais, accompagné par un prodigieux trémolo des cordes. Sans parler du fait que le trémolo lui-même déréalise le son des cordes, l'auditeur, qui a dans la mémoire le son nu du cor anglais lors de sa première apparition, entend maintenant ce son, non pas « accompagné » par d'autres, mais présenté dans une sorte d'écrin de distance. Il se rapproche illusoirement, parce qu'il est réabsorbé dans l'orchestre, mais en même temps il s'estompe en lui, et s'éloigne dans la beauté même qui le cerne. Les trémolos des cordes sont alors comme le nimbe du cor anglais. Ils sont cette *aura* qui pour Walter Benjamin, tant apprécié d'Adorno, définissait la beauté, c'est-à-dire l'absence dans la présence.

Lorsqu'on entend une telle page, on peut se demander en quoi cet illusionnisme suprême de l'art sonore serait un défaut. De manière générale, et si l'on revient sur l'ensemble des reproches qu'Adorno fait à Wagner, ils peuvent sembler subtils, infimes, voire byzantins, donc sans gravité réelle. Il faut pourtant les peser soigneusement. Adorno, d'abord, n'a jamais dit que la musique de Wagner n'était pas fascinante. Mais précisément, il a le courage d'interroger cette fascination même. Il s'interroge sur les dangers de la fascination, qui peuvent être la paralysie ou la complaisance de l'âme. Comme Nietzsche, il veut comprendre les secrets de l'enchanteur, et savoir dans quel but on l'enchante. Or les reproches d'immobilisme, et surtout d'illusionnisme, sont incontestablement, par rapport à la haute idée qu'Adorno se fait de la dignité de l'art, des reproches sérieux.

*

* *

Qu'est-ce en effet que l'art, pour Adorno? Répétons-le: c'est la douloureuse puissance d'exprimer le monde, et singulièrement la souffrance du monde, et, l'exprimant, de faire poindre l'espoir d'un monde meilleur – non pas, certes, comme on donnerait une conclusion rose à un roman noir, mais parce que l'acte même d'exprimer la réalité de son temps, si c'est un acte réellement artistique, est une façon de dépasser cette réalité. Dans ces conditions, qu'est-ce que le contraire de l'art?

Qu'est-ce que trahir l'art ? C'est masquer la réalité sociale derrière un feu d'artifice d'illusions heureuses. C'est désamorcer l'espérance d'un monde meilleur en créant une fausse plénitude, un faux monde.

Même si ce n'est pas son dernier mot sur Wagner, Adorno, dans la logique de sa vision, ne peut que dénoncer ce compositeur comme l'un des annonceurs, certes sublime, de cette société qui fabrique à journée faite un art de l'illusion totale, un art qui enchante fictivement, et forcément finit par asservir, en donnant une fantastique magie (*donc* une vertigineuse absence de réalité) pour le réel, un séduisant vide pour une plénitude.

Avec Claudel, un Paul Valéry, dans le même registre critique, sera beaucoup plus radical et violent, et s'embarrassera beaucoup moins de démonstrations : « La musique est devenue par Richard Wagner l'appareil de jouissance métaphysique, l'agitateur et l'illusionniste [...] le monde substitué, remplacé, multiplié, creusé, illuminé – par un système de chatouilles sur un système nerveux...¹ ».

Après cela, le wagnérien sera plutôt reconnaissant à Adorno de faire précéder ses condamnations d'une analyse hypersubtile sur la fusion des timbres de la clarinette et de la flûte dans *Lohengrin*. Cette attention au détail, cette science exacte de la technique instrumentale l'autorise à proférer ensuite des jugements plus généraux ; à nous rappeler par exemple que l'œuvre la plus haute, la plus spirituelle, ne doit pas se nier comme produit du travail humain, sous peine de devenir mensongère, donc vide, donc inhumaine. De même, lorsque Adorno compare les *Leitmotive* à des panneaux publicitaires, l'attaque est peut-être choquante, mais elle est cohérente. Elle se fonde sur une analyse précise des effets de réitération du message thématique. Ou si notre auteur se risque à écrire que « l'accomplissement dérisoire du rêve wagnérien d'œuvre d'art totale », ce pourrait bien être, hélas, « la télévision² », ce n'est pas seulement pour le plaisir amer de faire un bon mot, c'est après une étude longue et sérieuse des prétentions du *Gesamtkunstwerk*.

Aucun des reproches qu'Adorno formule à l'encontre de Wagner n'est totalement original. Mais son originalité, c'est qu'il ne s'en tient pas à des impressions. Il met toute sa finesse et toute sa science à les étayer. Bref, aucun critique de Wagner n'a tenté et réussi, mieux qu'Adorno,

1. VALÉRY, Paul, *Tel quel*, dans *Œuvres*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. II, 1960, p. 706.

2. HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W., *La Dialectique de la raison*, trad. fr. E. Kaufholz, Paris : Gallimard, « Tel », 1974, p. 133.

à *fonder* ses reproches à l'aide de l'analyse musicale, témoignant ainsi que la vérité de l'œuvre d'art, y compris sa vérité sociale, est inscrite au plus intime de sa forme.

*
* *
*

Dans son *Journal du Docteur Faustus*, Thomas Mann, qui toujours accompagne notre philosophe-musicien, écrit ces mots : « Adorno me fit lire [...] sa très intelligente étude sur Wagner. Sa critique ondoyante et son animosité qui jamais ne glisse à la négation, sont assez voisines de mon essai "Souffrances et grandeur de Richard Wagner"¹ ».

« Son animosité qui jamais ne glisse à la négation ». Il ne s'agit pas maintenant, pour apaiser l'éventuelle indignation des wagnériens, de relever dans l'*Essai sur Wagner* quelques compliments perdus au milieu des attaques. Non, ce qu'Adorno reconnaît au compositeur de *Tristan* est aussi essentiel que ce qu'il lui reproche. Et c'est pourquoi, tout en attaquant Wagner, parfois violemment, il finit, si l'on ose dire, par le « sauver », et de quelle manière.

La plus grande louange qu'Adorno réserve à Wagner, il la tire paradoxalement de son reproche le plus grave. *In extremis*, Adorno marque la différence essentielle entre l'art de Wagner et les arts illusionnistes, les arts de masse qui vont lui succéder et qui, jusqu'à nos jours et de nos jours surtout, envahissent nos oreilles et nos yeux ; ces arts qui n'en sont plus du tout, et dont la vérité *ultime* est le mensonge. Wagner, dit-il, a sans doute fait l'illusionniste. Sans doute il a prôné, en musique, l'immobilisme. Mais l'extraordinaire est que, ce faisant, il a également *montré* l'illusion, *montré* l'immobilisme, et nous a donc donné les armes pour nous en défendre.

Parce qu'il est un créateur véritable, Wagner a pris cette distance intérieure qui permet à l'auditeur de se *savoir* charmé, de se *savoir* fasciné. Il a opéré, en musique, la critique de sa propre création, nous permettant à notre tour de garder notre liberté et de connaître les chemins sur lesquels nous sommes entraînés. En dernière analyse, Wagner n'a donc pas failli à sa tâche. Ainsi, dit Adorno, en prenant cette fois lui-même l'exemple de *Tristan*, « la musique, l'art le plus enchanteur de tous, apprend à briser ce charme dont elle entoure toutes ses figures ». Si bien que « Wagner a eu raison de se comparer à l'interprète

1. MANN, Thomas, *Journal du docteur Faustus*, *op. cit.*, p. 91.

des songes plutôt qu'au rêveur ». Ou encore : « Les parties fiévreuses du troisième acte de *Tristan* contiennent cette musique noire, abrupte et découpée qui souligne moins la vision qu'elle ne la démasque¹ ».

Si bien que là où notre auteur criait au démon, il peut saluer des merveilles. Oui, le grand illusionniste est aussi le grand démasqueur. Le grand enchanteur est aussi le grand montreur d'enchantements. Le grand explorateur, voire le grand exploitateur de l'inconscient et de la nuit, c'est aussi un grand musicien de la conscience et des Lumières. Adorno se méfie terriblement de Wagner. Mais sa méfiance, son pouvoir même de se méfier, il reconnaît qu'il les doit à Wagner, qui comme la flèche de Philoctète, peut seul guérir le mal qu'il inflige. Le mal est fait, le mal demeure, mais le remède est en lui.

L'ambivalence d'Adorno, et son apparent retournement final sont-ils le fruit de l'hésitation ? Sont-ils la preuve d'une indécision, d'un flottement intérieur ? En aucune façon : si notre philosophe décèle le mensonge dans Wagner, puis la vérité dans ce mensonge même, c'est d'une manière absolument conforme à sa vision de l'art, à sa conception « dialectique » du monde et de la pensée.

On se rappelle en effet cette formule de la *Théorie esthétique*, à laquelle nous faisons allusion en commençant : aucune œuvre d'art n'est conservatrice. Dire le monde, et le monde souffrant, c'est dire la possibilité de changer le monde. L'art, c'est le jour de l'expression dans la nuit de ce qu'il exprime. Tout grand art, pour Adorno, est à la fois reflet et connaissance. Témoin de la douleur et bâtisseur d'espoir. L'auteur de *l'Essai sur Wagner* est plus sensible que quiconque au désespoir, au mensonge et à l'angoisse. D'où sa sévérité à l'endroit du magicien, qui a pu se complaire dans cette nuit de l'âme, confondant le philtre de mort et le philtre d'amour. Mais il est aussi plus que quiconque sensible à la force de vérité de l'art. D'où sa conviction que Wagner lui-même, Wagner surtout, parce qu'il est créateur, nous aide à voir le vrai. Pour reprendre le mot de Cocteau, il est un mensonge qui dit toujours la vérité.

L'art est, dans la nuit, la promesse du jour. Et le philtre de *Tristan* lui-même est d'abord philtre de vérité. Nous pourrions dès lors revenir au *compositeur* Adorno. Car c'est bien parce qu'il a lui-même partie liée avec l'art musical, parce qu'il le vit lui-même de l'intérieur qu'il lui réserve un statut décidément à part, qu'il lui accorde cette puissance de révéler la vérité, au-delà même de ses *propres* mensonges.

1. ADORNO, Theodor W., *Essai sur Wagner*, *op. cit.*, p. 211.

Apparemment, on pourrait penser que cette espèce de salut dialectique offert à Wagner (et qui consiste à dire que l'art, vérité dans le faux, est toujours le contraire de ce qu'il est) n'est qu'un tour de passe-passe de la pensée abstraite. Mais non : la fameuse « dialectique » est bien plutôt, pour Adorno, la version conceptuelle de ce qui reste pour lui le *mystère* de l'art : toujours autre que lui-même, toujours insaisissable, donc toujours autonome comme nulle autre création humaine. L'art, toujours en puissance de se sauver dans sa propre perte, et pour cela, indispensable aux hommes.

Pour Adorno l'art, donc la musique, a le dernier mot. Preuve en serait tel passage d'une de ses œuvres de compositeur, les « Six courtes pièces pour orchestre opus 4 », qui datent de 1929. En goûtant leur atmosphère méditative et « bergienne », quelle ne sera pas notre surprise d'y entendre, très fugitivement mais incontestablement, l'espace de quelques notes, un « reste » de Wagner ! Et quel reste ! Ces quelques notes, jouées au cor anglais puis au hautbois, font un écho délicat et poignant à la fin de la première phrase musicale du berger de *Tristan* ; on a peine à croire que cette rencontre soit due au seul hasard.

Adorno, s'il a beaucoup *parlé* de Wagner et pris ses distances avec Wagner, s'est laissé discrètement convaincre, devant le papier réglé, par le vieil enchanteur. S'il fut wagnérien, c'est alors au sens le plus noble et le plus libre. Philosophe, il a toujours refusé de « composer » avec Wagner, c'est-à-dire de se compromettre avec lui. Musicien, on peut dire qu'avec la substance de Wagner, il a pu et voulu « composer », c'est-à-dire continuer lui-même l'ouvrage créateur de cet art musical qui, dans la pleine conscience de la douleur et de l'angoisse contemporaines, ne nous interdit pas d'espérer.