

## La musique et le rêve<sup>1</sup>

André Hirt

Au commencement – mais y a-t-il jamais un commencement réel dans la musique? –, l'écriture, le texte, la partition. Au commencement, il y a l'interprétation (la Deutung) et la compréhension qui valent pour toute la connaissance et qui en tiennent lieu. Peu importe que cet étrange savoir soit vrai ou non. Et au demeurant de quel autre savoir extérieur pourrait-on en juger? Car la musique est un monde dans lequel on pénètre un jour, par chance ou par grâce, et dès lors qu'on s'y est avancé, c'est comme si on y avait toujours habité. La musique est en vérité un autre monde, à moins que celui qui nous fréquentons soit pour celui de la musique l'autre monde, en quelque sorte déchu.

C'est ainsi que la musique est comme le rêve: nous sommes certains du monde que nous habitons, mais nous expérimentons les mondes du rêve et de la musique comme des mondes – nous faisons aussi l'expérience de la musique comme rêve et, hypothèse plus risquée, au-delà de l'analogie, du rêve comme musique (Freud n'est-il pas connu pour sa quasi répulsion pour la musique, un comble pour un viennois!? Et ne lui fallait-il pas, dans ces conditions subjectives, conjurer le mystère, «musical», du rêve en le traduisant en mots?). Adorno, dans son ouvrage posthume, *Beethoven. Philosophie de la musique*, souscrit à l'analogie de la musique et du rêve<sup>2</sup>: «En cela nous sommes dans la musique comme nous sommes dans le rêve». Nerval, à l'entame d'*Aurélia*, notait: «Le rêve est une seconde vie»<sup>3</sup>. On peut comprendre, dans ce topos en vérité romantique,

<sup>1</sup> J'extrais ces quelques pages d'un travail en cours.

<sup>2</sup> Adorno (1993): 27. Dans ce qui suit, et sauf autre mention, les références portent sur cet ouvrage. Je traduis tous les extraits.

<sup>3</sup> «Le rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le moi, sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence. C'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu, et où se dégagent de l'ombre et de la nuit les pâles figures gravement immo-

que le rêve est peut-être, peut-être même sûrement, la vraie vie dans le vrai monde, une vie que néanmoins nous menons en ne la menant pas. Cette hypothèse est la question. En soi elle est indécidable, car elle résiste à l'argument. Toujours est-il qu'en se tenant sur ce fil et cette limite, la question nous emporte dans un monde – nous passons d'un monde à un autre, nous trépassons presque: nous expérimentons ainsi dans la pensée, et sans doute comme une exemplification de l'effort suprême de la pensée, ce qui vaut d'être pensé. En somme, la musique, le rêve et la philosophie.

Dans la musique, il faut d'abord que nos habitudes d'adulte se perdent. C'est la raison pour laquelle – un peu comme l'enfant de *À la Recherche du temps perdu* qui rêve sur les Noms de pays et de lieux<sup>4</sup> – Adorno, au début du Beethoven, évoque son expérience musicale d'enfant. Cette expérience fut décisive, première et en quelque sorte terminale: la musique est un texte, une partition sur laquelle l'enfant, littéralement, rêve (il ne rêve pas seulement), au point qu'il est absorbé par le monde de sa pensée. La partition est «magique»; l'expérience musicale première est donc celle de la magie. Elle fut pour Adorno la métaphysique de l'enfance qu'il lui fallait par la suite écrire et réécrire en en traduisant en quelque sorte le texte émotionnel.

Ainsi:

Reconstruire comment, enfant, j'ai écouté Beethoven.

De mon enfance, je peux clairement me souvenir de la magie qui émanait d'une partition, qui nomme les instruments et qui montre exactement ce qui est joué par chacun d'entre eux. Flûte, clarinette, hautbois – cela ne promet pas moins que des billets colorés de chemin de fer ou des noms de localité. Si je suis totalement honnête, il s'agit bien plutôt de cette magie que du désir de connaître la musique en tant que telle qui m'a porté, encore enfant, à transposer et à lire des partitions, et qui par conséquent a fait de moi un musicien. Cette magie fut si intense que je la ressens encore aujourd'hui lorsque je lis la Pastorale, partition qui probablement la fit naître pour la première fois en moi. Non pas, toutefois, lorsqu'on l'interprète – et il s'agit sans doute d'un argument contre l'exécution musicale en tant que telle.

...enfant, je pensais que la sonate Waldstein portait le nom de Waldstein, d'où le fait que je voyais dans le début de la sonate un chevalier s'engageant dans une forêt épaisse. N'étais-je pas, en l'occurrence, plus près de la vérité que je ne le fus jamais lorsque plus tard je jouais par cœur le morceau? (Adorno [1993]: 21 s.)

biles qui habitent le séjour des limbes. Puis le tableau se forme, une clarté nouvelle illumine et fait jouer ces apparitions bizarres: - le monde des Esprits s'ouvre pour nous».

<sup>4</sup> Cfr. Proust (1913): troisième partie (Noms de pays: le nom).

Ces propos liminaires et ce rappel de l'enfance ne sont pas anecdotiques; ils touchent à la vérité: à celle de la musique et à la vérité tout court. Celle-ci serait présente dans la métaphysique magique de l'enfance, dans la lecture, même si l'on ne sait pas encore lire. Apprendre la musique, comme apprendre à lire, serait en quelque façon déjà une perte, car alors on n'est plus dans le texte et dans la musique, mais on l'exécute, on fait de la musique hors de la musique. La pensée et la philosophie ne cesseront dès lors de courir après ce lieu de séjour, tout comme, au réveil, on court après le contenu aussitôt dissipé du rêve. En tout état de cause, cet apprentissage singulier de la musique constitue une expérience (*Erfahrung*). Y revenir, tâcher de la comprendre, cela remplace toute forme, nécessairement dérivée et oublieuse, de connaissance.

La philosophie, aussi nécessaire qu'elle soit – et quelle autre pratique nous est désormais accessible? c'est à nouveau comme l'indice d'une chute: nous n'avons pas le choix –, dans sa tâche de reconstitution du contenu de l'expérience et non de l'expérience elle-même, risque bien de n'être qu'une trahison. Comme une traduction. Adorno, on le sait, a beaucoup rêvé (mais à ma connaissance, jamais de Walter Benjamin !)<sup>5</sup>. Après le rêve, après la musique nous serions démunis et frustrés, perdus dans notre effort vain pour recouvrer l'expérience, sinon par des montages de concepts, de déduction et de raisonnements par récurrence. La dialectique pour ne pas oublier, la dialectique pour penser ce que nous avons déjà pensé et qui vient d'être oublié. Et la philosophie, qui n'est jamais sortie du problème de la réminiscence, pour compléter l'impensé. Car la question est celle du discours: il n'y a de philosophie qu'à l'état de veille. Et c'est la raison pour laquelle Adorno, tout en sachant qu'on ne pouvait être que dialecticien et en somme condamné au malheur du langage, fût-il le plus rigoureux, a brisé intentionnellement le processus dialectique, comme un mauvais rêve tissé d'illusion, tout simplement parce qu'il trahissait le contenu du rêve réel qui, quant à lui et pour paraphraser la formule de Benjamin concernant la vérité<sup>6</sup>, est soustrait à toute intention. Il en va de même, semble-t-il, pour la musique, lorsqu'on l'exécute, lorsqu'on en fait un objet d'exposition culturelle. Le rêve et la musique, nous ne ferions que les trahir, les blesser et les mutiler. Ce n'est pas seulement l'existence moderne qui est mutilée, c'est aussi ce qu'il y a de meilleur et même de plus conscient, la philosophie, qui l'est. À cet égard, elle ne peut, sauf à se renier et à se discréditer définitivement, masquer sa douleur constitu-

<sup>5</sup> Cfr. Adorno (2005). Je laisse pendante cette absence de Benjamin dans les rêves d'Adorno, assurément entre remords, culpabilité et signifiante...

<sup>6</sup> Benjamin (1928): 32 («La vérité est un être sans intentionnalité», pour dire en somme: la vérité est la mort de l'intention).

tive, l'impuissance à l'œuvre dans ses productions les plus puissantes. Telle serait, constitutivement, l'expérience métaphysique de la philosophie elle-même.

Dans son approche singulière, Jacques Derrida a parfaitement repéré cette question à propos d'Adorno (cfr. Derrida [2002]), en tirant toutes les conséquences, pour la philosophie, le rêve et la nature de la musique de l'événement du rêve. Derrida cite ce passage des *Minima moralia (Réflexions sur la vie mutilée)*:

Lorsqu'on s'éveille au milieu d'un rêve, même du pire cauchemar, on est déçu et l'on a l'impression d'avoir été frustré de la meilleure part. Mais les rêves heureux, comblés, sont en réalité aussi rares que l'est, selon Schubert, la musique joyeuse. Même le rêve le plus beau porte comme une tache sa différence par rapport à la réalité, la conscience de ne nous procurer que de simples illusions. Voilà pourquoi les rêves les plus beaux ont comme une fêlure. Une telle expérience est fixée de façon inégalable dans la description du théâtre de verdure d'Oklahoma dans l'Amérique de Kafka. (Derrida [2002]: 16 s.; cfr. Adorno [1951]: 107)

Toutefois, il s'agit de bien entendre: le rêve est un événement brisé, et ce n'est pas seulement la réalité qui le brise; le rêve est l'événement qui se brise, comme une manifestation se retire, comme un don qui se reprend. Voilà pourquoi la pensée est triste tout comme l'est nécessairement la musique. Au mieux, la pensée, le rêve et la musique nous troublent. En tout cas nous sommes infidèles au rêve. Nous ne savons pas rêver. Autrement dit, nous ne savons pas penser, sachant qu'il nous faudrait «penser autrement la pensée» (Derrida [2002]: 21). Et si cela réussissait, ce serait là, poursuit Derrida, le «poème dont je rêve». Ce poème, posons cela, existe, mais nous n'en possédons pas la langue. Pour l'atteindre, il nous faudrait joindre l'idiomatisme, donc l'inverse de toute communication propre au langage de la veille, de notre langage avec celui du rêve qui parle en nous. Il nous faudrait nous parler. Cet effort désespéré tend l'arc de la pensée vers son point de fuite. Le paradoxe du rêve, de la musique et de la pensée réside dans la conquête impossible, en rendant néanmoins cette impossibilité nécessaire, de la perte. Par conséquent, si ce qui s'avance dans le rêve et dans la musique est la manifestation reprise, alors l'image se retourne et se déplace en chiffre – tel serait le processus – d'un réel évanouissant. Rêve et musique s'avancent depuis un lointain dans la proximité. Ce n'est pas le lointain qui est inatteignable, puisqu'il se manifeste en quelque façon, c'est nous-mêmes, c'est la jointure de nous-mêmes avec nous-mêmes. De ce processus, on peut noter plus généralement avec Adorno, s'agissant de ce type d'événement, en l'occurrence l'usage spontané d'une formule de la langue depuis longtemps oubliée, qu'il laisse place à une «mélancolie qui m'entraînait irrésistiblement vers les gouffres de l'enfance, [qui] réveilla cette résonance ancienne qui attendait, impuissante, en leur

fonds» (Adorno [1951]: 106 s.). Jusqu'au lexique utilisé ici par caractériser cette événementialité, nous ne sommes pas loin de la musique, de la réalité et du fond(s) musical de tout rêve. Le processus, il faut l'ajouter, est celui d'une impuissance: de la musique, du rêve, de la pensée, mais aussi, comme on doit le savoir de l'animal, de l'enfant, du juif, de la femme et de l'étranger... La vérité est devenue l'impuissance même, telle serait une vérité que la pensée à l'état de veille parviendrait malgré tout à dégager. Partant, la puissance de la musique sur nous serait celle de son impuissance.

Ce qui trouble et intéresse Adorno, et Derrida et nous-mêmes, c'est le déplacement du monde du rêve, déjà à l'intérieur de lui-même puisqu'il ne cesse de s'éloigner et de disparaître, puis dans le monde de la veille. Alors, il est oublié, ou bien mis en mots, transformé, brisé et troué. Le rêve garde son secret, qui est pourtant notre secret. Nous sommes dérobés à nous-mêmes. Adorno, un peu partout dans son œuvre, conservera la leçon selon laquelle ce qui apparaît dans le rêve, et par conséquent dans la musique, est d'ordre non pas purement subjectif, mais profondément objectif. Le rêve est, avec la mort, ce qu'il y a de plus subjectif, et c'est ce qu'il y a de plus objectif. En vérité, rêve et musique toucheraient à l'être (mieux: seraient touchés par lui). Le veilleur devrait pouvoir garder le rêve (le retenir et en conserver le contenu): ce serait là détenir la vérité en veillant sur le secret. Et comme le philosophe, ce veilleur paradoxal (il se tient dans l'état de veille, dans l'attention, et il n'est que veilleur, gardien, d'un secret qu'il ne possède pas), a connaissance d'une vérité inappropriable, il ne peut que consentir au statut de gardien du secret. La philosophie n'est pas manifestation, encore moins révélation, mais conservation et sauvegarde du secret; elle est interprétation. Voici donc le trait anti-hegelien majeur, la philosophie («dialectique négative») contre la philosophie. Car la «Grande Philosophie», en exigence de la manifestation révélée et totale, n'a jamais pu que trahir la vérité en en éventant le secret.

Le rêve et la musique se trouvent au plus près du secret; ils le portent. Et, dans cette mesure, le philosophe singulier qui y sera attentif – traître à son corps défendant et en même temps fidèle! –, retourne toute l'Esthétique de Hegel, la seule qui pourtant aura affronté le contenu de pensée de l'esprit absolu dans l'art. Ainsi, s'agissant du concept pur de l'art, Adorno note qu'il relève de ce qui est musical dans tout art:

Il est possible que le concept rigoureux et pur de l'art ne soit susceptible d'être absolument dérivé que de la musique, alors que la grande littérature et la grande peinture – et justement les grandes – contiennent nécessairement quelque chose qui se dissoudrait dans l'autonomie de la forme.

Le concept d'aura chez Benjamin, concept qui touche peut-être absolument à ce qui est simili-musical [das Musikähnliche] dans tout art [...]. (Adorno [1993]: 26 s.)

Anti-hegelianisme, en effet, malgré les intuitions de Hegel qui situent la vérité de l'art au-delà de toute image, donc de l'art lui-même, en la réservant au pur concept et à son discours; mais aussi inscription dans le sillage de Benjamin et de son concept d'aura. Dans les deux cas, le musical marque la présence inappropriable par le discours, présence néanmoins incontestable dans les formes de flashes évanouissants, de l'événementialité, c'est-à-dire ce qui vient et qui en quelque sorte est déjà là en se soustrayant toutefois à la stabilisation de la figure, donc à la représentation. Le fond(s) du réel, nommons-le ainsi, puisqu'il se définit par le trait de refus à la symbolisation, est musical. Non pas la musique (laquelle?), mais le musical de toute musique. Cela est perçu par le rêveur, cela est perçu par le musicien comme par l'auditeur, cela est perçu par le philosophe, mais dans l'échappée de l'image. L'image et sa contrainte, presque son tropisme pour la pensée, appartiennent à la veille, qui ne recueille que des fêlures et au mieux des images trouées. L'image est le destin de la finitude représentative (ce pléonasme). Lorsque Adorno prétend déterminer le statut de la musique chez Beethoven, il écrit: «Beethoven est peut-être la tentative d'un contournement [Umgehung] de l'interdit des images. La musique n'est pas image de quelque chose – et l'est tout de même, image du tout, de ce qui est sans image» (Adorno [1993]: 28). Et Adorno précise immédiatement: «La tâche du livre sur Beethoven: résoudre le secret de l'humanité comme image dialectique». Ces déterminations, et cela est récurrent dans l'ensemble du texte d'Adorno, sont, dans leur radicalité et leur ambition, absolument indéterminées («peut-être», «quelque chose», «secret»...). Elles miment le processus du rêve, depuis son moment jusqu'à son souvenir et sa mise en langage. Elles miment en vérité la mimésis, c'est-à-dire l'approche de l'expérience fondamentale de l'humanité, en deçà des déformations que constitue la catastrophe de l'Histoire. Comme sortie de son rêve, l'Humanité s'est trahie. C'est pourquoi nous devons, dans un impératif catégorique, imiter cette musique: «L'élément de la praxis chez Beethoven. Humanité signifie chez lui: tu dois te comporter comme se comporte cette musique» (Adorno [1993]: *ibidem*). Le plus original de la composition beethovenienne, en quoi elle prend, semble-t-il, à rebours la philosophie qui lui est la plus proche, celle de Hegel, est que la totalité n'est pas présupposée, mais qu'elle se dégage de la composition elle-même. Ce que la musique de Beethoven parvient à produire, c'est l'écriture de la vérité, là où la philosophie n'y parvient pas, dans la mesure où elle est irréductiblement trahison par l'emprise de la conscience et du concept. Beethoven ne commence pas par le contenu, mais il y va. La musique de Beethoven est un rêve fidèlement raconté: mieux elle rêve, elle est le rêve. La composition et la découverte du contenu garantissent l'objectivité de ce qui est rapporté. Et c'est précé-

sément ce qu'intuitionnait déjà l'enfant: l'approche a priori, pour nous les éveillés, la plus subjective de l'enfant touchait à la plus grande objectivité. Le spirituel réside dans la matérialité des partitions, ce monde de choses.

Et l'expérience de la pensée est fondamentalement physique. Il n'est pas étonnant qu'Adorno ait conclu sa métaphysique par des considérations décisives sur le destin des corps.<sup>7</sup> Le lien entre la partition et le corps est l'écriture. Le secret de la musique ainsi que celui du rêve est tapi dans leur écriture, que la pensée – ou la «nouvelle philosophie» –, au titre de médiation, se doit d'interpréter et de déchiffrer:

La musique ne peut dire ce qui lui appartient en propre. Cela signifie que le mot et le concept n'ont pas la capacité d'articuler son contenu de façon immédiate, mais seulement de façon médiatisée, c'est-à-dire comme philosophie. (Adorno [1993]: 31)

L'analogie entre musique et rêve se redouble de celle de Beethoven et de Hegel, mais cette fois-ci pour la déplacer. Si «la musique de Beethoven, c'est la philosophie de Hegel» (Adorno [1993]: 36), c'est sur le plan du contenu et non de la manifestation et de l'effectuation. Adorno développe cette analogie qui conduit au-delà de l'analogie, vers «la confrontation avec la chose même», en s'appuyant précisément sur «la très vieille comparaison entre musique et rêve»<sup>8</sup>. La musique de Beethoven, exemplairement, ne fait en effet qu'articuler dialectiquement des éléments logiques, comme la Logique hégélienne; elle a sa rigueur et son développement nécessaire, mais comme articulation des sons dans le temps. Toutefois, là où la Logique produit la synthèse comme concept en se laissant reconnaître, au titre de son auto-déploiement «apophantique» dans l'effectivité ou la réalité, la musique exprime également la «vérité»: mais «la musique est la logique d'une synthèse sans jugement»<sup>9</sup>. En un mot, la musique est la mimésis de la vérité. Ainsi fonctionne le rêve: une synthèse sans jugement. Il a sa logique, au demeurant comme Freud l'avait noté, en analogie avec le langage (condensation et déplacement, la grammaire du rêve, son travail, sa rhétorique, etc.). Si on pousse l'analogie jusqu'à la comparaison, on devra noter que rêve et musique contiennent une force critique à l'égard de ce qui en paraissait l'accomplissement, à savoir la logique philosophique. C'est en ce sens que la musique est «plus vraie» que la philosophie (s'il reste vrai que «la mu-

<sup>7</sup> Cfr. autant la fin de la Dialectique négative que celle du cours préparatoire intitulé Métaphysique.

<sup>8</sup> Adorno (1993): 31 s. (et pour ce qui suit).

<sup>9</sup> Concernant cette thèse décisive chez Adorno, cfr. surtout Fragments sur les rapports entre musique et langage, in Adorno (1978).

sique de Beethoven, c'est la philosophie de Hegel», Adorno précise tout de suite: «mais en même temps elle est plus vraie que cette philosophie, c'est-à-dire qu'est enracinée en elle la conviction que l'auto-reproduction de la société, comme entité identique à soi, ne suffit pas, et même qu'elle est fautive. Beethoven constitue et en même temps critique l'identité logique en tant que produite et l'immanence esthétique de la forme»; Adorno [1993]: 36). La différence est celle entre la prédication et la «constellation». L'identité entre philosophie et musique est réelle et réelle. Cependant, «la différence entre la musique et la philosophie doit être déterminée de la même façon que leur identité (Contre la "philosophie de l'art" comme interprétation de l'art par quelque chose qui lui est étranger)» (Adorno [1993]: 34). Ce que la musique déploie est rassemblement sur le secret, c'est une manifestation qui se reprend; ce que la philosophie déploie, c'est la réalité historique. La musique (se) reprend là où la philosophie «prend», c'est-à-dire se saisit de la réalité comme concept (der Begriff). Partant, la nature spirituelle et pour ainsi dire aquatique de la musique comme Esprit, en sa fluidité, se transforme dans la philosophie en matérialité (figures, stances de la société et de l'Etat). La musique est bien magie (sans médiation), alors que la philosophie est travail. Si bien que la musique n'est pas une image du monde, mais ce dont le monde n'a pas gardé l'image. Celle-ci, image tout de même, est sans image: en vérité une «image dialectique», si l'on décide à comprendre en elle le saut d'une origine et d'une fin qui n'ont jamais eu lieu dans le présent temporel. Le rêve et la musique réactivent, dans leur tension d'éléments – c'est la constellation –, que le présent a laissé filer et manqué par son infidélité, qu'il n'a pas rempli, mais dont secrètement il souffre. Arrive dans le rêve et dans la musique ce qui aurait dû arriver (à nous, à l'Humanité) et qui n'arrive plus qu'en eux, néanmoins comme signes et allégories de l'écart qui nous a clivés. C'est pourquoi il ne saurait y avoir en eux de résolution dialectique, de synthèse judicative. La dialectique est le faux. Rêve et musique forment la conscience de cette fausseté. Ils en constituent la mémoire, la douleur et la mélancolie. Rêve et musique portent la citation du contenu du manque, du défaut et de l'infidélité, mais aussi le désir d'un présent actuel déchiré en sa présence même. La musique, en portant l'image à son plus haut point de dialectique, point tétanisé et fuyant, ne serait qu'un «dys-cours».

Le rêve comme désir, en effet. À la condition de concevoir non un désir d'effectuation et de satisfaction, mais de vérité. Et à la condition, toutefois, d'ajouter qu'il rassemble en son secret une actualité, supra-temporelle, a-chronologique, en réalité la seule totalité qui ne soit pas fautive, intentionnellement construite, mais objectivement constitutive. L'événement du rêve et surtout celui de la musique intervient comme une grâce,



ou une violence de la vérité, en brisant toutes les images construites. Dans leur dérégulation de toute continuité linéaire et historique, rêve et musique, désormais la musique comme rêve et le rêve comme musique, laissent entrevoir l'image d'un tout (ce que Benjamin nommait «Idée» ou «monade» dans le livre sur le drame baroque), dont il n'existe pas d'image. L'Humanité repose sur un secret de la vérité, dont elle n'approche que dans le rêve et exemplairement dans l'expérience musicale.

L'éloignement de la philosophie, la médiation, n'est donc même plus à souligner. Et lorsqu'elle redouble la médiation en négation de la négation, elle perd sa proximité à la vérité en pensant se l'approprier. Le lointain n'est plus ce qui s'approche, mais ce qui est annulé et oublié; et le proche n'est plus que ce qui s'est éloigné. En revanche, dans le rêve et la musique, le contenu est «suspendu», en lévitation, comme le tremblement du présent sur lui-même, entre son actualité et son inactualité. Bien sûr, rêve et musique, dans leur apparition singulière, sont recueillis dans ce qui n'est qu'une apparence. Ils sont déjà, toujours déjà ainsi qu'il convient de le formuler depuis Derrida, une déformation. Ce sont leurs trous qui brisent l'apparence et qui font d'elle – si on l'évalue comme signe fêlé ou comme allégorie – le halo de la vérité. La perception ne recouvre pas ce qui est perçu. Ou bien le désir de la vérité ne corrobore pas la vérité du désir. Et enfin l'image produite est infidèle à l'image qui s'est manifestée.

Proximité éloignée et éloignement du proche: l'aura. Elle est ce qui vient: le signe (n'est-elle pas signe?) de son contenu et de son apport objectifs. Ce qu'elle semble annoncer serait la belle apparence. Mais en tant qu'œuvre autonome et hypostasiée, elle ment. Si elle réalise bien un souhait et une attente, elle résout toute contradiction seulement dans l'apparence. C'est pourquoi un rêve ne peut consister dans la simple satisfaction d'un désir, fût-il refoulé. La satisfaction est un autre nom pour la philosophie. En revanche, l'aura véhicule bien une totalité, mais dont la délivrance ne peut qu'être fragmentaire. Et pour mieux le signifier, on dira qu'elle dissout le tout au moment même où elle l'annonce. On peut comprendre que cette reconnaissance du fragmentaire, de la trouée et de la fêlure constitue le gage de la vérité. Le rêve est incompatible avec la catégorie de totalité. L'apparence de la totalité, comme celle de la perfection dans l'œuvre symbolique, est la marque de la fausseté. Et les grandes œuvres sont bien celles qui brisent la belle totalité (ainsi pour Adorno la *Missa Solemnis*, certaines symphonies de Mahler dont les «brisures» signifient «l'écriture de la vérité»; cfr. Adorno [1967]: 84) sur un point de vide. Car la vérité d'un rêve est ce qui lui échappe. Sa vérité est de tendre vers ce qui lui échappe. Et c'est ce dont «parle» la musique et la littérature qui vaut. Il est vrai

qu'existent des musiques joyeuses, viriles et mensongères (la contradiction de la musique), des textes qui nous commandent et qui ne sont que communication (des mots d'ordre: le mensonge du langage, le langage comme instrument et domination), des rêves de réussite et de conquête (le désir comme cupidité et libido). Ce sont là les forces de l'apparence qui valent comme consolation dans l'œuvre d'art culturelle ou comme injonction dans le fascisme avoué ou larvé.

La question devient, par conséquent, dans l'hyper-moderne où nous nous tenons: savons-nous encore rêver, composer de la musique et écrire? La Traumdeutung de la pensée se doit d'être négative et critique, brisée et tendu sur son point réel d'impossibilité. Cela suppose en effet que l'on prenne acte de l'événement dans l'événement de la musique et du rêve, à savoir la dissolution. Sur le plan de la vérité, de même que l'événement du rêve et de la musique ne se situe pas dans la réalité ni dans l'Histoire, mais que ce sont bien le rêve et la musique qui contiennent le réel et l'Histoire en son secret inactualisé, de même encore que nous ne désirons pas le tout autre mais que nous devons l'écouter comme désirant en nous, dans sa souffrance qui est la nôtre, de même nous faisons l'expérience de la «transition infime», cette fluidité musicale, cet inverse de la dialectique, cette invalidation de la chronologie et de la déduction qui est aussi le propre du rêve qui nous présente ce type de totalité (celle de l'Esprit, du Geist et de tous ses fantômes). Musique et rêve constituent bien une constellation et non une série, pas même juste des moments liés. Partant, musique et rêve résistent à la conclusion. Donc à l'image. Et ce sera même au nom de l'exigence de vérité que la résistance portera sur les éclairs mêmes de la vérité. Ce qui est impossible dans la réalisation et du rêve et de la musique doit dès lors être érigé en interdit. Ce dernier est la marque lucide de la pensée qui prend acte de ce qu'ils ont exprimé. Le rêve n'aspire pas seulement à une autre vie, mais il se soutient d'un autre monde. C'est pourquoi il existe une si forte analogie entre la musique et la mort. Nous passons de l'autre côté, nous trépassons. La jouissance musicale est redevable à cela sur un écran de tristesse. La partition est le sommeil qui renferme le rêve. Seul un rêve peut par conséquent rêver le rêve. Lire la partition, de n'importe quel type de lecture, engage à la recomposition impossible, à la suite du compositeur, du tout fragmenté. C'est là encore reproduire le «travail du rêve».

Le trait structurel de l'événement musical est de s'en aller: lorsque la musique vient, précisément elle s'en va. La musique, comme le rêve, ne se rattrape pas. De même, le trait de la musique de Beethoven pour nous – son savoir en vérité – est le mouvement

de quitter la tonalité, cet ordre bourgeois certes, mais aussi la forme de l'apparence, et encore le déploiement d'une totalité accessible:

[...] Beethoven, son langage, son contenu et dans l'absolu la tonalité, c'est-à-dire le système de la musique bourgeoise, sont irrévocablement perdus pour nous, et ne sont plus perçus que comme quelque chose qui sombre en s'évanouissant. Le regard vers Eurydice. Tout doit être compris à partir de là. (Adorno [1993]: 25)

Le contenu de la musique est ce qui s'en va; dans la musique, c'est son geste qui est décisif; partant, c'est elle qui décide du sentiment de l'auditeur et non ce dernier. En d'autres termes, elle contient l'élément objectif de la vérité. Dans la musique, la vérité retourne chez soi. Et de notre côté nous ne pouvons que percevoir ce geste.

Dans ces conditions strictes, objectives et nécessaires d'une vérité non intentionnelle, la musique ne peut déterminer quelque contenu précis. Son essence ne réside pas davantage, comme la tradition classique d'un Hanslick le soutenait encore, dans un jeu en mouvement de formes sonores. Ces deux exclusions ouvrent pour Adorno la voie à la compréhension de la musique en analogie avec le rêve. À l'écoute, par exemple du premier mouvement de la symphonie en ut majeur de Schubert, des images se déploient en nous, telle scène de noces à la campagne, mais elles s'évanouissent aussitôt, de même que les actions qui semblent s'ébaucher se dissolvent. Ce sont en l'occurrence les images d'un rêve. Mais «le programme est, pour ainsi dire, le résidu que le jour laisse de la musique». Et Adorno enchaîne à ce propos avec la formule centrale:

En cela, nous sommes dans la musique comme nous sommes dans le rêve. Nous assistons à la noce à la campagne, mais nous en sommes arrachés par le flux de la musique, Dieu sait vers où (peut-être est-ce la même chose dans la mort, peut-être l'affinité entre la musique et la mort se situe-t-elle ici). – Je crois que les images qui passent en coup de vent sont objectives et non simplement des associations subjectives. (Adorno [1993]: 27)

L'interprétation du rêve n'est plus celle du rêveur, mais de la vérité du rêve. Et la musique devient l'affaire objective de la subjectivité. Le rêve n'est plus que l'apparence d'une réalité que la musique brise. Et ce que le rêve satisfait, la musique le reprend et le dissout dans la mélancolie et la tristesse. En définitive, l'analogie de la musique avec le rêve se déplace vers la mort. Soit vers l'absence rigoureuse d'image, que l'on peut comprendre soit comme la fermeture irréductible, soit comme l'absolument ouvert (l'ouvert comme l'absolu).

Nous hésiterons par conséquent – c'est en l'occurrence la limite du savoir par-delà le pressentiment – entre une compréhension de la musique qui fait d'elle l'image sans image de l'utopie et celle qui établirait que le fond de la vérité bute sur la tête de mort.

Mais c'est aussi, en même temps, souligner l'ambiguïté de la musique: elle semble faire mouvement vers le salut et en même temps elle signe sa défaite. Sa promesse reste réelle et elle ne la réalise pas. La musique est décidément un «personnage», qu'on aime d'un amour inconditionnel et qui se résout en amour trahi. La trahison aurait changé de camp: la philosophie témoignerait d'une fidélité absolue à une compagne infidèle. On lit et on entend dans la musique de Mahler cette lutte au nom de la musique et finalement la défaite devant la réalité de la mort (on songe au dernier mouvement de la IXième Symphonie, aux sursauts de vie et à la défaite). Contradiction et douleur internes de la musique: alors il n'y a même plus de rêve qui vaille.

#### Bibliografia

- Adorno, T.W., 1951: *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Suhrkamp, Frankfurt am Main. Trad. fr. *Minima moralia (Réflexions sur la vie mutilée)*, Payot, Paris 1980.
- Adorno, T.W., 1965: *Metaphysik. Begriff und Probleme*, Suhrkamp, Frankfurt am Main. Trad. fr. *Métaphysique. Concept et problèmes*, Payot, Paris 2006.
- Adorno, T.W., 1966: *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main. Trad. fr. *Dialectique négative*, Payot, Paris 1978.
- Adorno, T.W., 1967: *Ohne Leitbild*, in *Gesammelte Schriften*, 10/1, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Adorno, T.W., 1978: *Quasi una fantasia*, in *Musikalische Schriften I-III*, Suhrkamp, Frankfurt am Main. Trad. fr. *Quasi una fantasia*, Gallimard, Paris 1982.
- Adorno, T.W., 1993: *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Adorno, T.W., 2005: *Traumprotokolle*, Suhrkamp, Frankfurt am Main. Trad. fr. *Mes rêves*, Stock, Paris 2007.
- Benjamin, W., 1928: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1963. Trad. fr. *Origine du drame baroque allemand*, Flammarion, Paris 1985.
- Derrida, J., 2002: *Fichus*, Galilée, Paris.
- Proust, M., 1913: *Du côté de chez Swann*, in *À la recherche du temps perdu*, I, a cura di Y. Tadié, Gallimard, Paris 1987.