

LA FORME INFORMELLE DU MONDE ET DE L'IMPROVISATION

A FORMA INFORMAL DO MUNDO E DA IMPROVISACÃO

Frederico Lyra CARVALHO

Docteur en philosophie à l'Université de Lille,
actuellement ATER à l'Université de Picardie Jules Verne

E-mail: lyrafred@gmail.com

RÉSUMÉ :

Cet essai part d'une lecture de l'essai classique « Vers une Musique Informelle », en se concentrant sur le concept d'« informel » qu'Adorno a utilisé pour penser son utopie musicale. Il s'agira de l'élargir à deux lieux que le philosophe n'a pas su souligner ou anticiper. D'une part, l'improvisation (musicale et au-delà) et, d'autre part, à partir des recherches de Christoph Türcke, une réflexion possible sur la configuration du monde du capital après la mort du philosophe de Francfort.

MOTS CLEF :

informel, improvisation, postmodernisme, Adorno

RESUMO :

Este ensaio parte de uma leitura do ensaio clássico « Vers une Musique Informelle » se concentrando no conceito de « informal » trabalhado por Adorno para pensar a sua utopia musical. O objetivo será expandi-lo para dois lugares que o filósofo não soube remarcar ou antecipar. Primeiramente a improvisação (musical como para além) e, apoiado nas pesquisas de Christoph Türcke, para uma possível maneira de pensar a configuração do mundo do capital após a morte do filósofo frankfurtiano.

PALAVRAS CHAVE :

informal, improvisação, pós-modernismo, Adorno

I

De manière intuitive, l'on pourrait très bien dire que l'usage du terme informel pour caractériser la forme d'un certain type de musique semble très adapté pour penser l'improvisation. Au moment où l'on porte notre regard sur le titre de l'essai « Vers une musique informelle » d'Adorno, on se sent ainsi autorisé à penser qu'il s'agirait précisément du texte dont nous nous étions attelés de toutes nos forces à retrouver la trace afin de nous mettre en quête de la théorie adornienne de l'improvisation. Si l'improvisation était réapparue au XX^e siècle avec le jazz, tant critiqué par Adorno, et peu à peu aussi dans la musique savante européenne, cela aurait été bel bien vers elle, vers l'informalité que conduirait la musique. Pourtant, tel n'est pas le cas. Contrariant l'attente frustrée, dans ce texte, l'improvisation n'est traitée qu'au passage. Adorno est beaucoup plus concerné par le devenir de la tradition savante européenne. Nous ne nous surprenons pas. Cet essai propose, au fond, de dresser le bilan de la musique de la première moitié du XX^e siècle et de celle de son époque, l'âge du sérialisme et de l'aléatoire. Il termine en esquissant une série de perspectives pour la musique et, au fond, en proposant son utopie musicale, une utopie d'esprit informel. Comme l'observe Jean-Louis Leleu dans son introduction à l'édition française de l'ouvrage *Quasi una Fantasia* :

« C'est également dans cet esprit que le titre d'*Improvisations* a été donné à la première partie de *Quasi una fantasia* : la "*Fantasia sopra Carmen*", l'un des textes les plus concertés du volume dont elle recueille le caractère de "fantaisie", ne peut se prévaloir qu'ironiquement d'une liberté d'invention et d'une spontanéité qui, dans l'improvisation musicale, restent illusoire, ou du moins apparence »¹.

D'ailleurs, en un sens, le titre de cet ouvrage semble faire allusion au caractère et désir d'esprit d'improvisation qui était en passe de disparaître 150 ans plus tôt, au début du XIX^e siècle. Il pourrait bien être : *Quasi una improvisazione*. La fameuse sonate n° 14 en do dièse mineur de Beethoven, son opus 27 n° 2 populairement surnommée « Sonate au Clair de lune » est en effet nommée : *Sonata quasi una Fantasia per il Clavicembalo o Piano-Forte*. Le fait que cette œuvre emblématique du passage à la maturité du compositeur paradigmatique pour l'établissement normatif du concept d'œuvre musicale, tel qu'il est élaboré par Lydia Goehr dans son analyse philosophique de ce processus historique, ait été composée en 1801 n'est peut-être pas un simple hasard².

¹LELEU, Jean-Louis. « Introduction ». in ADORNO, Theodor W. *Quasi una Fantasia*. Paris : Gallimard, 1982, p. xiii.

²Cf : GOEHR, Lydia. *Le Musée Imaginaire des œuvres musicales*. Paris : La Rue Musicale, 2018. Dit-elle : « Les changements intervenus dans les pratiques de la notation sont en grande partie responsables de la manière dont la conception de l'improvisation a évolué au fil des siècles. Avant que l'usage de la notation ne l'affecte de manière

L'improvisation n'apparaît dans « Vers une musique informelle » que lorsque le philosophe observe que de même que la littérature, la musique est naturellement dynamique en tant que processus continu d'éléments qui se déploient dans le temps. Mais elle est également statique dans la mesure où tous deux se trouvent « spatialisés par l'écriture³ ». Cette contradiction processuelle constitue la musique elle-même, elle se déploie ainsi dans le temps comme une succession de sons statiques figurés sur une partition. Cela implique, selon Adorno, que « les formes d'articulation complexes au moyen desquelles la succession s'organise comme telle de l'intérieur seraient inappropriées à une musique non écrite, basée sur l'improvisation⁴ ». Ce fut la tendance immanente au développement rationnel de la musique en Europe qui a peu à peu exclu tout moment improvisateur de sa pratique : « l'époque de la composition "obligée" a vu l'improvisation dépérir rapidement et tout ce qui rappelle encore sa pratique dans certaines fantaisies du Classicisme viennois se définit justement par l'absence de tout dynamisme thématique⁵ ». L'improvisation a failli disparaître parce qu'elle était inappropriée à la pratique et aux formes qui s'imposaient dans le processus de progression de la modernisation de la musique en Europe.

Ainsi que l'observe Adorno en 1963, année de publication de *Quasi una Fantasia*, contrairement à la politique, dans laquelle ces deux pôles se trouvaient séparés, la théorie et la pratique coïncident chez les meilleurs compositeurs d'avant-garde. Les limites contre lesquelles la musique bute nécessitent de reprendre la réflexion non seulement sur la musique, mais également sur la réflexion musicale elle-même. C'est tout d'abord à eux qu'il incombe d'accomplir ce geste. Autrement dit, cela exige que les compositeurs et la musique mènent une auto-réflexion en vue de la possibilité de dépasser ces limites immanents : « Les tendances actuelles de la composition semblent elles-mêmes converger avec ce souci qui m'est cher d'une *libération* de la musique. En imaginant l'expression française de "musique informelle", j'ai voulu marquer ma gratitude au pays dans lequel la tradition de l'avant-garde ne fait qu'un avec le courage du manifeste⁶ ». Comme c'est souvent le cas chez Adorno, il ne tente pas de prescrire de manière positive ce que serait une musique informelle. En tout cas, il ne s'agit pas d'une nouvelle norme de composition. Il ne s'abstient pas, en revanche, de délimiter quelques traits généraux de ce concept. Comme il nous le dit : « j'entends par "musique informelle" une musique qui se serait affranchie de toutes les formes abstraites et figées qui lui étaient imposées du dehors, mais qui, tout en n'étant soumise à aucune loi extérieure étrangère à sa propre logique, se constituerait néanmoins avec une nécessité

tangible, la pratique musicale relevait presque entièrement de l'improvisation. Elle correspondait à une forme concomitante d'exécution et de composition » (op. cit., p. 482).

³ADORNO, Theodor, W, « Vers une musique informelle », *Quasi una Fantasia*, op. cit, p. 315.

⁴Idem. p. 315-316.

⁵Idem. p. 316.

⁶Idem. p. 294.

objective dans le phénomène lui-même⁷. Certains traits généraux de cette musique seraient son organicité, son humour (qu'il retrouve chez Cage⁸), sa non-communicabilité, la non-imitation de la réalité, le fait qu'elle ne prenne pas le son pour fondement, qu'elle tente d'exercer une domination non oppressive sur la nature. Notamment, contrairement à l'époque de *La Philosophie de la Nouvelle Musique*⁹, Adorno octroie ici un statut différent à la répétition — sans qu'elle soit pour autant élevée à celui de moteur de la musique, comme ce sera plus tard le cas chez les minimalistes. Il entreprend une réflexion profonde sur la tradition, qui touche, en passant, aussi les musiques traditionnelles. La musique informelle ne propose pas un nouveau principe premier, le texte d'Adorno ne fait que souligner quelques aspects pour circonscrire son idée. Ainsi, comme pour la *Dialectique négative*, l'idée d'une musique informelle ne constitue pas une tentative d'élaborer une idée normative ou régulatrice¹⁰. Il s'agit plutôt d'un cadre d'orientation général pour la composition musicale dans un cas, pour la philosophie pour l'autre. L'idée d'informel représente quelque chose comme un entre-deux ambigu qui n'est pas dépourvu de forme, mais qui refuse tout formalisme. En effet, il n'est pas exagéré de dire que l'idée d'une musique informelle serait en quelque sorte l'utopie adornienne de la musique¹¹.

La musique informelle renonce aux formes abstraitement préétablies. Les exemples donnés par Adorno pour illustrer le concept — *Erwartung*, *La main heureuse* et *Herzgewächse* de Schoenberg et les *Poésies de la lyrique japonaise* de Stravinsky — sont tous *antérieurs* à la Première Guerre mondiale. Son modèle musical demeurerait la *libre atonalité*. Ce moment musical fut, selon Adorno, celui qui s'est le plus rapproché de son idée d'une musique informelle. La libre atonalité ouvrait « les possibilités d'un tout organique qui ne se laisserait pas tenter par l'imitation d'une vie organique qui, dans la réalité, n'est qu'un déguisement de la réification¹² ». L'orientation immanente de la tradition musicale qui se tournait vers la musique informelle fut, en quelque sorte, coupée par l'avènement de la catastrophe militaire : « les raisons qui ont

⁷Ibidem.

⁸Pour une tentative de penser Cage à travers la notion d'informel en une autre clef philosophique, voir : SOULEZ, Antonia. « La musique indéterminée : une philosophie informelle pour Cage ». *Revue française d'études américaines*, n° 117, vol. 3, p. 50-64, 2008.

⁹Cf : ADORNO, Theodor, W. *La Philosophie de la nouvelle musique*. Paris : Gallimard, 1962.

¹⁰Le passage suivant montre bien qu'il ne s'agit pas là de normativité : « la libre soumission à une loi immanente, parfaitement transparente à elle-même, n'est pas compatible avec le fait de capituler devant un ordre imposé du dehors. La contradiction entre la puissance de l'ordre et l'impuissance des hommes coupe ces derniers de leur propre nostalgie » (ADORNO, Theodor, W. « Vers une musique informelle ». op. cit, p. 321). L'on pourrait ajouter que « la liberté devrait s'organiser elle-même, en cessant de se plier à une règle qui, lui étant extérieure, mutile ce qui demande à se former librement » (idem. p. 313).

¹¹Le compositeur François Nicolas, interprète, pour sa part, l'idée d'une musique informelle comme l'accomplissement du « mythe adornien des deux sœurs » propre au rapport d'Adorno à la musique et à la philosophie. S'il est vrai que ce rapport n'est pas sans poser de problèmes, la difficulté qu'une notion *informelle* pose au compositeur ne découle pas tant de l'approche adornien que du *formalisme* désormais nécessaire à la théorie de Nicolas. Il n'est pas exagéré de dire que l'idée utopique d'une musique informelle se trouve aux antipodes du monde-Musique de François Nicolas. C'est bien à cet endroit que réside la raison qui l'a fait taxé Adorno de mythologue (NICOLAS, François. *Le monde-Musique : III Le Musicien et son intellectualité*. Paris : Aedam Musicae, 2015, p. 285-313.

¹²ADORNO, Theodor, W. « Vers une musique informelle ». op. cit., p. 330.

empêché le développement de ce qu'Alois Haba appelait il y a plus de trente ans le "style de la liberté" ne sont nullement, comme Schoenberg a pu le penser, d'ordre purement musical, mais bien plutôt, d'ordre sociologique et idéologique »¹³. Il s'agissait d'une rupture historique qui affectait directement l'invention musicale, comme d'ailleurs toutes les sphères de la vie européenne de l'époque. La rupture fut radicale. Néanmoins, la quête vers la musique informelle fut elle aussi freinée de manière subjective par le désir d'un retour religieux de Schoenberg qui était intimement lié à son conservatisme politique. Adorno semble indiquer que l'engagement vers la musique informelle nécessiterait en même temps d'adopter une posture politique radicale. Malgré son immanence, le tournant de Schoenberg vers le dodécaphonique constitua, selon Adorno, un refoulement de l'autre voie plus radicale qui s'ouvrait devant lui. C'était un désir d'ordre pour un monde en ruines, dans lequel il aurait fallu peut-être objectivement rendre compte des ruines. Du côté de Stravinsky le tournant fut de nature musical, à savoir, vers le néoclassicisme. C'est à dire, en un certain sens, l'impasse entre le progrès et la restauration sur lequel se conclut *La Philosophie de la nouvelle musique* était antérieur à la Première Guerre mondiale. Il a fallu la fin de la Deuxième Guerre pour qu'Adorno puisse regarder en arrière et méditer sur les ruines du passé pour noter que la rupture historique était effectivement très profonde, qu'il n'avait pas de retour possible en arrière et que, du point de vue de la musique, il était nécessaire de conceptualiser avec précision le moment d'avant 1914 pour noter qu'une force utopique latente fut abandonnée sur le chemin. Ce n'est pas un hasard si, dans un texte portant sur les années 1920, Adorno revient sur l'idée que la notion de musique informelle était socialement active à cette époque en guise de signe subversif de refus de l'ordre¹⁴. « Une musique informelle aurait à se confronter derechef avec l'idée d'une liberté non révisée : d'une liberté radicale. Il n'est cependant pas question d'en revenir au style de 1910 »¹⁵. Il s'avère impossible de revenir en arrière, « l'impossibilité d'une révolution restaurée [...] est concrète »¹⁶. En même temps, aux yeux de celui qui regardait 50 ans en arrière, l'avant-garde des années 1910 semblait quelque peu timide, car ils avaient échoué dans leurs promesses. Stockhausen fut le premier à remarquer que, malgré leur tentative de rompre avec la tonalité, tout aspect musical demeurait rattaché à ce système séculaire. D'un autre côté, après l'avènement de la deuxième avant-garde, celle des années 1950-1960, le niveau technique, le corrélat des forces productives en musique, s'était énormément développé sous la bannière du progrès. Il faudrait, selon Adorno, refuser aussi cette emprise, sans pour autant l'ignorer. La musique informelle se pose négativement comme *non progressive*, et non comme un retour en arrière.

À l'origine, « Vers une musique informelle » était une conférence prononcée en 1961 à l'occasion

¹³Idem, p. 296.

¹⁴Cf : ADORNO, Theodor, W. « Les fameuses années vingt », *Modèles critiques*. Paris : Payot, 1984, p. 52.

¹⁵ADORNO, Theodor, W. « Vers une musique informelle ». op. cit., p. 296.

¹⁶Idem, p. 297.

des cours à Darmstadt¹⁷. Adorno intervient dans un fort débat qui s'est développé à l'époque lors des cours d'été qui se tenaient dans cette ville¹⁸. Son diagnostic était celui d'une impasse mettant d'un côté les partisans du sérialisme intégral, comme Boulez, Stockhausen et de l'autre, l'aléatoire représenté par John Cage. L'intervention d'Adorno est faite, selon ses propres mots, pour « une troisième voie¹⁹ », c'est-à-dire « une musique "asérielle" »²⁰ qui n'est pas non plus aléatoire. Curieusement, elle s'intéresse plus que tout au développement du paramètre du rythme. La musique informelle se libère de l'organisation abstraite du rythme et de l'idée même d'un temps fort et par là même ainsi de toute syncope. Ainsi, comme le dit Adorno, « la musique informelle pourrait acquérir une flexibilité rythmique dont on n'a, à présent encore, aucune idée²¹ ». Il est intéressant d'observer qu'Adorno conclut son utopie musicale, qui est pour lui un corrélat de l'idée kantienne de paix perpétuelle, avec l'élément musical du rythme. Le paramètre musical par lequel la tradition musicale allemande, à laquelle il n'a jamais renié son appartenance, est dorénavant le moins reconnu. Le rythme est désormais l'élément le plus populaire de la musique et l'élément central de la musique de Stravinsky tellement critiquée par Adorno. Il s'agit aussi de l'élément musical le plus corporel. C'est donc par le rythme et par le corps que la musique informelle se pense. En un sens, elle prend la direction inverse de la tradition musicale européenne qui s'était développée en réfléchissant avant tout sur la verticalité de l'harmonie. La forme informelle part du rythme. N'oublions pas que le moteur de la dialectique négative est bel et bien la réaction corporelle face à la souffrance²². Le primat du rythme libère la musique pour l'orienter vers une organisation temporelle encore inconnue.

Même si Adorno ne le dit pas, c'est au moment où l'entre-deux propre à cette forme informelle se retrouve dans une situation où il n'y a plus de temps, où tout du moins le temps devient minimal, raccourci, que l'improvisation semble rejoindre la musique informelle. Adorno ne traite pas de cette temporalité propre à l'improvisation, mais elle nous semble toutefois propre à accueillir la notion d'informel. L'improvisation est avant tout une construction qui part du rythme, elle montre en acte que le temps peut être découpé autrement, de façon organique et dans un présent élargi par un temps

¹⁷Cf : ADORNO, Theodor, W. *Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen*, Frankfurt am Main : Surhkamp, 2014, p. 381-446. Conférence que nous n'allons pas discuter dans cet essai.

¹⁸Pour une réflexion détaillée sur le contexte du débat de l'époque, voir : BORIO, Gianmario, « Dire cela, sans savoir quoi : The Question of meaning and Adorno in the Musical Avant-Garde », *Apparitions, New perspectives on Adorno and the Twentieth-Century music*, Hoekner, Berthold (org), New York & London, Routledge, 2006, p. 41-68.

¹⁹« si on voulait exemplifier cela à l'aide des œuvres relativement étendues de la libre atonalité, la musique informelle inaugurerait une troisième voie, tant par rapport à la jungle d'*Erwartung* que par rapport à l'architecture de la *main beureuse* » (« Vers une musique informelle », op. cit., p. 330).

²⁰Idem. p. 294.

²¹Idem. p. 340.

²²« Dans la dimension du plaisir et du déplaisir, quelque chose de corporel les investit. Toute douleur et toute négativité, moteur de la pensée dialectique, sont la figure médiatisée de façon multiple et parfois devenue méconnaissable du physique, de même que tout bonheur vise à l'accomplissement sensible et gagne son objectivité en elle » (ADORNO, Theodor, W. *Dialectique négative*. Paris : Payot & Rivages, 2003, p. 246).

comprimé. L'improvisation demeurerait au niveau de l'informel en raison de sa temporalité compressée. L'organisation articulée de tous les éléments musicaux, que cherchait à atteindre Adorno, se retrouve bloquée dans une courte durée temporelle. Vladimir Jankélévitch peut ici nous aider. Il disait à propos de l'improvisation : « la forme prend forme incompréhensiblement dans les limbes de l'informe et du difforme²³ ». L'informe semble caractériser, selon Jankélévitch, dans sa relation avec le difforme, l'espace liminaire d'indétermination préalable dans lequel se situe la forme propre de l'improvisation. Dans l'improvisation nous avons une dialectique entre *un espace informel* et *une temporalité comprimée*. L'informel touche donc à la forme du temps et de l'espace qu'occupe l'improvisation. Le court espace informel est l'espace temporel propre à accueillir l'improvisation dans sa forme informelle.

II

Nous n'allons pas tenter de proposer une nouvelle analyse de cet essai dense et polémique qui est certainement l'un des écrits musicaux les plus importants de ce philosophe. Rolf Wiggershaus insiste, par exemple, sur l'idée que « dans “Vers une musique informelle”, son œuvre de théorie de la musique la plus importante depuis la *Philosophie der neuen Musik*, Adorno déchargeait sur son lecteur tout le feu d'artifice de ses thèmes de réflexion²⁴ ». Plusieurs commentateurs d'Adorno se sont penchés de manière approfondie sur cet essai, mais nous allons reprendre plus en détail uniquement les interprétations proposées par Fredric Jameson et qui nous permettent d'avancer nos hypothèses concernant l'improvisation²⁵.

Dans la conclusion de son ouvrage, consacré à Adorno, *Late Marxism*, Jameson a suggéré que la notion de musique informelle aurait un contenu postmoderne avant la lettre. En dépit du fait qu'il ait défendu l'art moderniste, son usage du terme informel trahirait une rechute anticipée du philosophe dans le postmodernisme. Jameson voit bien, d'un côté, que cette notion « comporte une révolte contre les nécessités irréversibles de l'esthétique moderniste du temps, du changement et du progrès, ainsi que sa réaction plus prévisible contre les systèmes de type Schoenberg sous la forme de l'occasionnel ou de

²³JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Liszt, Rhapsodie et Improvisation*. Paris : Flammarion, 1998, p. 114.

²⁴WIGGERSHAUS, Rolf. *L'École de Francfort*. Paris : PUF, 1993, p. 506.

²⁵Citons, par exemple : Marc Jimenez (« Vers un art informel », *À la frontière des arts. Lectures contemporaines de l'esthétique adornienne*. Laforge, Wilfried et Lageira Jacinto [éd.], Paris, Mimésis, 2018), Vladimir Safatle (« Donner forme à l'informel. Composition et annulation de la structure chez John Cage », *Chaos*, David-Ménard, Monique [org], Paris, Hermann Éditeurs, 2013, p. 153-166), Makis Solomos, Antonia Soulez et Horacio Vaggione, particulièrement, ont consacré tout un ouvrage autour de ce concept (*Formel/Informel*, Paris, L'Harmattan, 2003), le compositeur Brian Ferneyhough a écrit un essai à propos du concept de musique informelle (« La “musique informelle” : à partir d'une lecture d'Adorno », *Univers parallèles : Essais et entretiens sur la musique*, Genève, Contrechamps, 2018, p. 182-188). Curieusement, Carl Dahlhaus, souvent très proche des positions adorniennes, se montre très sceptique à l'égard de la notion d'informel dans son essai dans lequel il discute de la forme en musique. Prendre la direction de l'informel ne serait pas le meilleur choix que pourrait faire la musique. (« Forme », *Essais sur la nouvelle musique*, op. cit., p. 65-80).

l'aléatoire »²⁶. Cependant, d'un autre côté, Jameson n'a pas raison lorsqu'il estime que la notion d'informel nécessite « l'effort d'abandon de l'histoire de la musique » et « l'assouplissement de la logique de l'histoire »²⁷. D'une part, Jameson a bien raison de signaler que l'idée d'une musique informelle comporte une révolte contre les tendances en marche dans la musique moderne de l'après-guerre, mais, comme d'ailleurs Eduardo Socha²⁸ le montre bien, le critique se trompe quand il interprète qu'Adorno aurait abandonné l'histoire. C'est tout le contraire, car la demande d'Adorno n'est pas la même que celle de Cage qui proposait bien une *tabula rasa*. Bien au contraire, Adorno réclame une reprise du fil interrompu de l'histoire de la musique qui s'était arrêtée avec l'avènement de la Première Guerre mondiale. Bien évidemment, une actualisation toute courte de ce type — et comme nous l'avons vu, Adorno en était bien conscient —, s'avère impossible : « la musique informelle est, non pas un neutralisme culturel, mais une critique du passé »²⁹. Il s'agit plutôt d'un geste utopique proposé par Adorno, concept d'ailleurs très cher à Jameson. Afin de justifier sa critique, Socha rappelle bien que la modernité était, selon Adorno, une catégorie qualitative et non chronologique. Cela est clair notamment dans le passage suivant extrait de *Minima Moralia* : « le moderne est effectivement devenu non moderne. La modernité est une catégorie qualitative et non une catégorie chronologique. De même qu'elle ne se laisse pas réduire à la forme abstraite, de même a-t-elle absolument besoin de réfuter la cohérence externe conventionnelle, l'apparence d'harmonie »³⁰. Avec la notion de musique informelle, ainsi que le pense Socha, Adorno n'était pas en train de s'extraire de la modernité, sa démarche aurait plutôt constitué une tentative de ne pas la lâcher.

Cependant, il ne faut pas oublier que l'un des paragraphes les plus importants de la *Théorie esthétique* s'intitule : *Philosophie de l'histoire du nouveau*. Ici le nouveau est bel et bien considéré comme une catégorie essentiellement moderne. Le geste proposé par Adorno de faire un saut dans le passé pour construire un fil reliant une musique qui a pris fin à la veille de la guerre est d'une tout autre nature. L'idée très chère à Adorno d'*actualiser* est tout à la fois moderne et contre la modernité. Moderne parce qu'elle suppose une progression, on avance quelque part, mais contre la modernité parce du fait que l'on avance de manière fragmentaire en se reliant à un passé parfois distant. Il ne s'agit plus de progrès linéaire ni de suivre un *telos* prédéterminé. En ce sens, Jameson a bien raison de dire que l'idée d'une musique informelle n'est plus purement moderniste. Si elle était postmoderne, par contre, elle le serait *négativement*. Ce non pour les raisons signalées par Jameson, c'est-à-dire, pas pour un abandon de l'histoire, mais parce que l'informel

²⁶JAMESON, Fredric. *Late Marxism. Adorno or the persistence of the dialectique*. London/New York : Verso, 2007, p. 247.

²⁷Ibidem.

²⁸SOCHA, Eduardo, « Música informal perspectivas atuais do conceito adorniano ». *Kriterion*, Belo Horizonte, n° 139, p. 133-156, 2018.

²⁹ADORNO, Theodor, W. « Vers une musique informelle ». op. cit., p. 324.

³⁰ADORNO, Theodor, W. *Minima Moralia*. Paris : Payot & Rivages, 2003, p. 292.

se trouve en mimesis avec la temporalité de l'histoire de la période que Jameson qualifie de postmoderne associée à toute sa logique culturelle particulière³¹. Comme le fait remarquer Susan Buck-Morss, ce qui est mis en jeu, c'est la question de l'archaïsme qui peut réapparaître et devenir nouveau au regard du présent³².

III

Comme cela a été très bien déchiffré par Christoph Türcke, le monde post-Adorno est lui-même devenu en quelque sorte informel. C'est notamment sur cet aspect que la notion de musique informelle rejoint para paradoxalement l'improvisation. L'improvisation anticipe dans la musique une temporalité qui commençait à se configurer à l'époque d'Adorno, l'âge de la société administrée, mais qui ne se manifesterait totalement qu'après sa mort, à l'ère postmoderne.

Après avoir remarqué que les théoriciens se montrant critiques à l'égard de l'École de Francfort, y compris Adorno, ont tous sous-estimé la centralité du marché dans le système capitaliste, Türcke montre que, depuis les années 1970, l'un des concepts centraux autour desquels s'organise la société est bel et bien celui de « dérégulation »³³. Bien évidemment, il est difficile d'affirmer avec grande conviction qu'un seul concept comme celui de dérégulation, voire celui d'informel, puisse être à même de cerner à lui seul la complexité de la société de ces cinquante dernières années. À certains moments, Türcke hésite devant la volonté de tout inclure dans cette notion. C'est la limite de son analyse. Néanmoins, comme nous allons tenter de le montrer, son approche s'avère consistante et s'il est vrai que nous ne pouvons pas nous en tenir uniquement à ce concept dans le cadre de la description de la société, depuis les années 1970, nous ne pouvons pas non plus l'exclure. De plus, son articulation avec la notion d'informel semble profiteuse.

Selon ce philosophe, l'entreprise devient l'institution centrale pour cette époque. C'est la forme et logique d'organisation sociale paradigmatique de la période. Sa centralité en vient à être confirmée, notamment au moment où la figure de l'individu isolé, liquidée de toute subjectivité, se retrouve réduite à une nouvelle figure : l'entrepreneur de soi³⁴. Cette condition amène avec elle le fait qu'une bonne partie des populations partout dans le monde vit de plus en plus « informellement ». À présent, aucune

³¹Nous suivons ici Fredric Jameson dans son interprétation du postmodernisme comme la logique propre du capitalisme tardif et comme une période historique nouvelle de ce mode de production. Cf : JAMESON, Fredric. *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. Paris : Beaux-arts, 2011.

³²BUCK-MORSS, Susan. *The Origins of Negative Dialectics*. New York : Free press, 1977, p. 57-58.

³³TÜRCKE, Christoph, « "Informal" segundo Adorno », In Duarte, Rodrigo ; Figueiredo, Virginia (org). *Theoria aesthetica : em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre : Escritos, 2005, p. 72.

³⁴Pour une analyse détaillée de cette condition contemporaine, voir : DARDOT, Pierre & LAVAL, Christian. *La Nouvelle raison du monde : Essai sur la société néolibérale*. Paris : La Découverte, 2010. Notamment le treizième chapitre intitulé : « la fabrique du sujet néolibéral » p. 402-456.

économie du monde ne survit sans prendre en compte ce que l'on nomme ainsi le « secteur informel »³⁵. Ayant commencé dans l'ancien tiers monde, puis avoir fait son entrée dans les pays de l'ancien rideau de fer, cette informalité envahit de plus en plus vite les pays centraux, elle s'est généralisée et devient une condition permanente. L'informalité est dominante dans une société de la périphérie du capitalisme comme la brésilienne, qui traverse depuis quelques décennies un processus accéléré de désagrégation social. Comme le note le sociologue Chico de Oliveira, au début des années 2000, à propos de l'ambiguïté d'une forme social informelle : « dans le passé, dans le sous-développement, "l'informel" pouvait être une situation transitoire, une transition vers la formalisation complète des relations salariales »³⁶. Cependant, avec la mutation du capitalisme que nous sommes en train d'identifier avec Türcke, les choses ont radicalement changé. Cette ancienne possibilité qu'ouvrait la forme informelle semble close. Dit-il : « sous forme [de plus-value] absolue, le travail informel ne produit rien de plus qu'un remplacement constant, par le produit, de ce qui serait le salaire ; et le capital n'utilise le travailleur que lorsqu'il en a besoin ; sous la forme relative [de la plus-value], c'est le progrès de la productivité du travail dans les secteurs *hard* de l'accumulation moléculaire qui permet l'utilisation du travail informel »³⁷. L'informel n'est pas seulement une possibilité close, mais il est la forme même qui ouvre les portes pour le type d'accumulation flexible de capital dominante à l'époque contemporaine. Autrement dit, la forme informelle est condition de cette société. La « dérégulation n'est pas autre chose qu'un synonyme d'informalité »³⁸, dit Türcke. Ce n'est pas un hasard si le dispositif médiateur de toutes les activités au monde, à savoir l'internet, est aussi le plus informel de tous³⁹. Contrairement à ce qu'a pu envisager un jour un apologiste comme Manuel Castells⁴⁰, sur la base d'un tel état d'informalité générale, un espace public solide n'est plus possible⁴¹. Ce n'est pas non plus un hasard si « la guerre de guérilla, le secteur informel de la guerre, tend à devenir le principe général de la guerre. Le 11 septembre 2001, la guérilla mondiale a été déclarée »⁴². Cet état informel généralisé tend à devenir ingouvernable, parce que son état même présuppose qu'il ne revêt pas une forme rigide ni fixe. La forme informelle se déplace et fait continuellement l'objet de mutations, son changement est perpétuel, elle ne se fixe pas, mais ne progresse pas non plus.

Adorno a conçu son concept de musique informelle au sein d'une société qu'il qualifiait de monde

³⁵TÜRCKE, Christoph. « "Informal" segundo Adorno ». op. cit., p. 74.

³⁶OLIVEIRA, Chico. *Crítica à razão dualista/O Ornitorrinco*. São Paulo : Boitempo, 2003, p. 135.

³⁷Idem. p.135-136.

³⁸Idem. p. 76.

³⁹Cf : CRARY, Jonathan. *Scorched Earth: Beyond the Digital Age to a Post-Capitalist World*. London/New York : 2022.

⁴⁰Cf : CASTELLS, Manuel. *L'Ère de l'information*. Vol. 1, *La Société en réseaux*. Paris : Fayard, 2001.

⁴¹Cf: HABERMAS, Jürgen. *Espace public et démocratie délibérative : un tournant*. Paris : Gallimard, 2023.

⁴²TÜRCKE, Christoph, « "Informal" segundo Adorno », op. cit., p. 77. Cet état de guerre généralisé est l'une des caractéristiques des « guerres pour l'ordre mondial » comme le déclare Robert Kurz (*Impérialisme d'exclusion et état d'exception* Paris : Divergente, 2018).

administré. La musique totalement construite et celle aléatoire, l'une par sa rigidité, l'autre en raison de son manque de subjectivité, contre lesquelles il a proposé la musique informelle constituaient, en un sens, deux visages propres à la musique de la société administrée. Il s'agissait d'une société totalement organisée, momentanément stable, mais structurée au-dessus d'une contradiction latente qui tentait à tout prix de contenir son inévitable effondrement. Dans la notion d'informalité, ce qui intéresse le plus Adorno, selon Türcke, c'est « l'état de suspension entre la subjectivité et l'objectivité »⁴³ que ce terme suggère. Adorno a ciblé une possibilité pour la musique du futur, mais il a trouvé, et c'est l'hypothèse de Türcke, une description de *l'état du monde* du futur, du nôtre, c'est-à-dire une société intégralement subsumée à la *main invisible* et à l'ordre chaotique du marché. *L'état informel du monde postmoderne est le revers de l'idée utopique de la conception adornienne.*

Curieusement, Adorno qualifie, dans son essai, d'état solide de la musique celui de la partition écrite et d'état liquide le moment de l'exécution auquel elle renvoie. Cette contradiction, indépassable dans la tradition musicale à laquelle se réfère Adorno, était à l'époque saturée par son côté liquide — saturation qui s'est encore plus accentuée par la suite jusqu'à devenir un concept descriptif de la réalité post-adornienne : « société liquide »⁴⁴, sous la plume du sociologue Zygmunt Bauman, qui se réclamait lui aussi de l'héritage adornien. La tentative de surmonter la réification de l'écriture musicale, pourtant insurmontable dans la tradition européenne, était, selon Adorno, une sorte de « souci de réalisme »⁴⁵. La musique aléatoire constitua une tentative de dépassement. Une autre fut la réduction de la notation au presque rien. De l'avis d'Adorno, elles demeuraient nonobstant toutes les deux sur une négation abstraite, sans déterminer un reste propice à articuler la médiation entre le moment dynamique et statique de la musique. Or, ces deux notions s'avèrent pourtant nécessaires afin de penser la temporalité de la musique dans son articulation dialectique. Comme le déclare Adorno : « Rien, en musique, n'a le droit de succéder à autre chose sans être déterminé soi-même par la forme de ce qui précédait, ou inversement, sans faire apparaître ce qui précédait, rétrospectivement, comme sa propre condition »⁴⁶.

Or, « Adorno a compris la rigidité sénile précoce de la musique moderne comme un écho du monde administré ; et quand il a sondé les possibles remèdes musicaux à cette rigidité, il a pensé en même temps aux remèdes sociaux possibles pour le monde administré. Mais, à l'ère néolibérale, son texte libère une couche sémantique supplémentaire et imprévue »⁴⁷. D'une certaine manière, la notion d'informalité diagnostiquait à l'avance certains traits esthétiques du monde de l'avenir. Adorno les imaginait comme

⁴³Idem. p. 78.

⁴⁴Cf : BAUMAN, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge : Polity, 2000.

⁴⁵ADORNO, Theodor, W. « Vers une musique informelle ». op. cit., p. 316.

⁴⁶Idem. p. 317

⁴⁷TÜRCKE, Christoph. « “Informal” segundo Adorno », op. Cit., p. 81.

des possibilités positives pour la musique et, quand elles sont apparues, elles se sont perversément retournées contre celui qui les avait élaborées. Adorno « a surtout révélé l'antinomie fondamentale de la dimension informelle : le moment et la méthode »⁴⁸. Dans un renversement dialectique, ce qui s'annonçait comme une manière de sortir de la systématisation croissante de la musique par le biais de la saturation, d'une part du côté liquide et de l'autre, de celui solide, pour reprendre les notions d'Adorno, s'est retourné contre soi et est devenu un système. L'élévation de la dérégulation en guise de principe social finit par « remplacer les niches informelles dans le système par l'informalité systématique »⁴⁹. La dimension utopique de l'idée d'une musique informelle s'est transformée en une emprise dominatrice : « la dimension informelle ne peut être humaine que là où elle est un moment. Lorsqu'elle devient une méthode ou même un principe économique global, elle se pervertit dans son contraire et devient une loi »⁵⁰. La conception consistant à généraliser l'informel à tout moment par la musique se manifestait avec force dans l'organisation de la société.

Türcke conclut son essai avec une autre analogie par rapport au texte d'Adorno. La quête de la musique informelle constituait une tentative d'actualiser le passé, mais pas d'y revenir, car il était révolu. En ce sens, Türcke insiste sur l'idée qu'une tentative de subvertir le destin de l'informel et de réorganiser la société sur cette même idée ne pourrait pas tenter d'opérer un retour en arrière. Elle doit chercher quel autre passé elle veut actualiser, sans pour autant essayer d'y retourner quelque part. Cela veut dire, entre autres choses, que l'ancien État-providence est donc bel et bien perdu pour toujours.

La précieuse analyse du renversement historique du concept d'Adorno élaborée par Türcke bute néanmoins sur la même limite que celle contre laquelle Adorno avait d'ailleurs buté lui-même. Si Türcke a bien dégagé les effets de la matérialisation du concept d'informel, il ne s'est pas aperçu que ce renversement n'avait été rendu possible que parce que la notion de musique informelle avait été élaborée par Adorno comme une utopie *positive*. Contrairement à la démarche de la *Dialectique négative*, qui insiste sur le moment utopique négatif et reste ainsi debout tant que le capitalisme n'est pas tombé, l'informel se posait comme une sortie capable d'organiser positivement la musique dans le monde présent d'Adorno. Il ne s'agissait pas là d'une notion tournée vers un monde émancipé. L'une des rares tentatives programmatiques d'Adorno s'est retournée contre elle-même en raison de son excès de détermination positive. Afin que l'informel ne puisse pas s'intégrer par la suite, il aurait fallu ne pas le considérer comme une chose à réaliser dans le présent, tout au contraire, comme une chose à réaliser *contre le présent et contre le monde*.

⁴⁸Ibidem.

⁴⁹Idem, p. 82.

⁵⁰Idem, p. 83.

IV

Informelle est donc la forme propre de l'improvisation et du monde contemporain. C'est une forme sans aucun a priori, mais ça demeure une forme, sauf qu'indéterminée, ainsi comme la forme du monde. Avec un geste de retrait, l'improvisation bascule d'un bout à l'autre et arrive aux limites de la forme, sans pour autant la nier complètement. Il convient de savoir tenir le seuil instable au niveau de l'espace et du temps propre à la forme informelle pour éviter à tout pris toute forme de récupération par l'ordre dominante. À la toute fin de l'essai sur *Le Caractère fétiche dans la musique*, après avoir insisté sur la « terreur » que la musique de Schoenberg et de Webern inspirait, Adorno fait remarquer qu'il convenait de trouver la puissance des individus capables de détruire l'individualité dans l'irruption sublime d'« ombres informes »⁵¹ dans leurs musiques. S'il reste dans l'ombre, l'informelle demeure négative. C'est ce que dit aussi Steve Lacy lorsqu'il caractérise le mouvement de « la nature d'une improvisation libre se révélant dans l'informel »⁵². Afin de rester informel, il convient de conserver le mouvement négatif. Quand l'improvisation fait sienne la notion d'informalité, elle tente de le faire de manière négative, comme en suspendant la forme dans l'effort continu de ne pas se laisser retourner sur soi, en évitant à tout prix sa réintégration effective dans la logique dominante. Il semble qu'on peut très bien imaginer et même faire l'expérience d'une forme informelle musicale effectivement libre et improviser. Et pour le monde ?

Bibliographie

ADORNO, Theodor, W. *Dialectique négative*. Paris : Payot & Rivages, 2003

La Philosophie de la nouvelle musique. Paris : Gallimard, 1962.

_____. *Le caractère fétiche dans la musique*. Paris : Allia, 2001.

_____. *Minima Moralia*. Paris : Payot & Rivages, 2003

_____. *Modèles critiques*. Paris : Payot, 1984.

_____. *W. Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen*, Frankfurt am Main : Surhkamp, 2014.

_____. *Quasi una Fantasia*. Paris : Gallimard, 1982.

BAUMAN, Zygmunt, *Liquid Modernity*. Cambridge : Polity, 2000.

BUCK-MORSS, Susan. *The Origins of Negative Dialectics*. New York : Free press, 1977.

CASTELLS, Manuel. *L'Ère de l'information*. Vol. 1, *La Société en réseaux*. Paris : Fayard, 2001.

⁵¹ADORNO, Theodor, W. *Le caractère fétiche dans la musique*. Paris : Allia, 2001, p. 84.

⁵²LACY, Steve. *Conversations*. Duham/London : Duck University press, 2006, p. 45.

- CRARY, Jonathan. *Scorched Earth: Beyond the Digital Age to a Post-Capitalist World*. London/New York : Verso, 2022.
- GOEHR, Lydia. *Le Musée Imaginaire des œuvres musicales*. Paris : La Rue Musicale, 2018.
- HABERMAS, Jürgen. *Espace public et démocratie délibérative : un tournant*. Paris : Gallimard, 2023.
- JAMESON, Fredric. *Late Marxism. Adorno or the persistence of the dialectique*. London/New York : Verso, 2007
- JAMESON, Fredric. *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. Paris : Beaux-arts, 2011.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Liszt, Rhapsodie et Improvisation*. Paris : Flammarion, 1998.
- LACY, Steve. *Conversations*. Durham/London : Duck University press, 2006.
- NICOLAS, François. *Le monde-Musique : III Le Musicien et son intellectualité*. Paris : Aedam Musicae, 2015.
- OLIVEIRA, Chico. *Crítica à razão dualista/O Ornitorrinco*. São Paulo : Boitempo, 2003.
- SOCHA, Eduardo. Música informal perspectivas atuais do conceito adorniano. *Kriterion*, Belo Horizonte, n° 139, p. 133-156, Abr./2018.
- TÜRCKE, Christoph. “Informal” segundo Adorno. In Duarte, Rodrigo ; Figueiredo, Virgínia (org). *Theoria aesthetica : em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre : Escritos, 2005.
- WIGGERSHAUS, Rolf. *L'École de Francfort*. Paris : PUF, 1993



CARVALHO, Frederico Lyra. LA FORME INFORMELLE DU MONDE ET DE L'IMPROVISATION. *Kalagatos*, Fortaleza, vol. 21, n.1, 2022, eK24013, p. 01-14.

Reçu: 02/2022
Approuvé: 03/2022