

PRÉSENTATION

CONTRE LE MENSONGE DE LA QUESTION DU SENS

... it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.

SHAKESPEARE

Il ne faut pas oublier, quelquefois je l'oublie,
que tout est une question de voix. Ce qui se
passe, ce sont des mots.

BECKETT

Si, pendant les années 1950 et 1960, Adorno a toujours parlé, dans sa philosophie, de l'art qui lui était contemporain, il y était aussi beaucoup question de l'œuvre de Beckett. Il est à peine exagéré de supposer qu'il y a, derrière chaque page de la *Théorie esthétique*, qu'Adorno avait prévu de dédicacer à l'auteur de *Fin de partie*, une explication implicite avec Beckett. Des œuvres de Beckett, dont il a écrit qu'elles constituaient le *sommet* « de l'anti-art actuel » (TE, 375)¹, Adorno n'a pas seulement appris que « l'art qui s'en tient à son concept [...] se transforme en anti-art » (TE, 470). Les tendances immanentes à l'art qui, après la fin provisoire du fascisme, avait trouvé une réalité semblant contredire tout ce pour quoi il avait été un jour institué, avaient besoin d'anti-art. Il y a peu de choses dont Adorno s'est occupé de façon plus durable que le fait qu'il continue à exister des œuvres d'art après la catastrophe

qui a eu lieu : voilà pourquoi, après la seconde guerre mondiale, il a consacré une si importante partie de son travail à l'esthétique. Si l'on suit l'interprétation d'Adorno, les œuvres de Beckett font le procès des catégories de l'art traditionnel. Cela concerne aussi bien les catégories esthétiques prises séparément — le roman et le drame, le tragique et le comique — que (et surtout) l'ensemble qu'elles forment et le sens vers lequel elles convergent. « Déjà, avant Auschwitz, attribuer un sens positif à l'existence, compte tenu des expériences de l'Histoire, était un mensonge approuvé. Les conséquences s'en ressentent jusque dans la forme des œuvres d'art » (TE, 215). Alors que des artistes moins importants se contentaient encore de dégager un sens de l'évidente absence de sens en illustrant ce qu'ils appelaient l'« absurde », Beckett, lui, en tirait aussi des conséquences formelles : « L'œuvre de Beckett suppose [l']expérience [de l'absurdité de l'existence] comme allant déjà de soi, mais la pousse cependant plus loin que la négation abstraite du sens en faisant par sa facture entrer ce processus dans les catégories traditionnelles de l'art, en les dépassant concrètement et en extrapolant d'autres du néant. Le renversement qui se produit alors n'est évidemment pas dans le style d'une théologie qui pousse déjà un soupir lorsqu'on discute de son domaine ; peu importe le verdict, c'est comme si au bout du tunnel du non-sens métaphysique, de la représentation du monde comme enfer, apparaissait la lumière. Günther Anders a justement défendu Beckett contre ceux qui en font un auteur affirmatif². Ses pièces sont absurdes, non par absence de tout sens — car elles perdraient alors leur signification — mais parce qu'elles mettent le sens en question et en développent l'histoire. De même que son œuvre est dominée par l'obsession d'une absurdité surgie au terme d'un devenir

et par là, pour ainsi dire, méritée, sans qu'on puisse cependant la revendiquer comme sens positif » (TE, 216). Une sorte d'affinité élective, qui pourrait tout aussi bien n'être rien d'autre qu'une pure contemporanéité, a guidé Adorno vers l'auteur de *Fin de partie* et de *L'Innommable* : il parlent l'un et l'autre d'une absence objective de sens qui ne demande pas l'avènement d'un nouveau sens. Cette formule résumerait plutôt bien le contenu de *Dialectique négative* et de son « ontologie des conditions fausses » (DN, 21) si cet ouvrage n'insistait pas sur l'idée que la philosophie est par essence « irrésumable » (DN, 41).

Ce n'est pas par hasard et, en aucun cas, pour une simple histoire de rang, qu'Adorno a rapproché Beckett de Shakespeare : « Des grands drames de Shakespeare, comme des pièces de Beckett, on ne peut guère extraire ce qu'on appelle aujourd'hui un message » (TE, 50). Beckett lui-même ne pourrait pas interrompre Adorno dans son élan : Hamm, « le sujet dramatique liquidé » de *Fin de partie*, recueille l'héritage d'Hamlet (NL, 229 sq.), personnage avec lequel, pour la première fois dans l'histoire du drame, la *persona* s'est préparée à prendre conscience d'elle-même en tant que sujet. Le prince danois représente l'éveil de l'individu : il réfléchit l'autorité reçue des ancêtres, qui jusque-là n'était que tolérée, en s'y opposant ; sceptique, il met l'action individuelle à l'épreuve de la raison et s'efforce de la rendre légitime à l'aide de principes moraux. L'autonomie d'Hamlet avait un prix : il lui avait fallu accepter « la perte de la foi dans la Providence et une nouvelle compréhension, lourde de sens, de la vie »³. La perte est toujours la même dans *Fin de partie*, à ceci près que les contrepoids qui permettaient de la compenser ont disparu entre-temps : il n'y a plus

aujourd'hui de pensée à la hauteur de « l'explosion de la cosmologie »⁴. Si Hamlet — qui, sur ce point au moins, est un esprit qui dépasse les limites de la Renaissance — avait perçu la pensée comme « contenu de vérité du sujet », c'est à la modernité qu'il est revenu de mettre un terme à « l'hypocrisie de Hamm [qui] expose au grand jour le mensonge qu'il y a à dire "je" et, par là, à s'attribuer cette substantialité dont le contraire est le contenu de ce que résume le moi » (NL, 230). Les derniers mots de Fortinbras (*Hamlet*, acte v, scène 2) et, avec eux, Hamlet lui-même, sont réfutés par l'aveugle Hamm qui, assis dans son fauteuil roulant, n'a pas été « porté » comme Hamlet et n'a pas « prouvé qu'il était de sang royal ». C'est la dialectique de l'*Aufklärung* qui a décrit le chemin allant de Hamlet à Hamm. Une fois celle-ci enclenchée dans le but de mettre un terme à la violence du mythe, l'individu historique a assuré son impitoyable domination sur la nature, une domination qui, dans le cas des habitants du bunker de *Fin de partie*, a fini par se retourner contre l'individu. Et le sujet et l'objectivité ont disparu dans l'« explosion de la cosmologie ». Des grands romans de Beckett, Adorno dit qu'ils « atteignent des couches fondamentales de l'expérience *hic et nunc* [...] et qu'ils réalisent une dynamique paradoxale à l'arrêt. Ils sont marqués autant par la perte objectivement motivée de tout objet que par les conséquences de cette perte, c'est-à-dire l'appauvrissement du sujet. [...] Même lorsque la réalité s'introduit justement là où elle semble refouler ce que jadis le sujet poétique réalisait, elle reste suspecte. Sa disproportion par rapport au sujet affaibli, qui la rend absolument incommensurable à l'expérience, la déréalise à plus forte raison. L'excès de réalité signifie le déclin de celle-ci et, en détruisant le sujet, elle se tue elle-même. Ce passage d'un

état à l'autre est l'élément artistique de tout anti-art. Il est renforcé par Beckett jusqu'à l'annihilation évidente de la réalité » (TE, 55). Voilà comment Beckett prend la parole au tout début de *L'Innommable* : « Dire je. Sans le penser [...] J'ai l'air de parler, ce n'est pas moi, de moi, ce n'est pas de moi »⁵. Adorno l'a écouté comme aucun autre contemporain.

Quelqu'un qui, comme Adorno, a « l'habitude de penser acoustiquement » (PR, 7) entend plus et autre chose que ce que les philosophes peuvent lire avec tout leur art herméneutique. Le philosophe Adorno partage avec l'écrivain Beckett l'expérience de la fascination, de la supériorité de l'étant, l'examen du contexte général de culpabilité auquel n'échappe aucun individu. La théorie, qui détermine le réel au moyen du concept, déchiffre la fascination comme la façon qu'a la société de s'associer à la totalité du système. Elle retient la pensée fascinée dans ce qu'on aime reprocher à Adorno comme sa persistance dans le « négatif », comme s'il avait choisi entre le « négatif » et le « positif » à la façon de Carossa. Après que les camps et ce qui les a suivis presque partout ont montré que tout discours portant sur la façon dont il convenait de vivre n'était que dérision, il n'est plus resté que la théorie dont Adorno n'a pas hésité à écrire qu'elle possédait une « force auxiliaire » (PNM, 10) et qu'elle pouvait ainsi contribuer à critiquer la vie fausse à l'aide de la négation déterminée. Il n'attendait pas une telle aide du seul art : la philosophie devait pouvoir apprendre de l'art, sans pourtant s'identifier à lui. À vrai dire, « les œuvres d'art, à cause de leur *a priori* ou, si l'on veut, selon leur idée, font partie du contexte de culpabilité » même si « toute œuvre qui réussit transcende

sa faute » (TE, 191). Les œuvres de Beckett se refusent à représenter un réel irréprésentable, elles abandonnent l'idée d'un « recommencement absolu » dont on a parlé en leur empruntant leurs propres mots, un recommencement « sans mémoire de rien, sans espoir de rien, sans connaissance de rien, sans rien ni avenir »⁶. Imperturbable, Adorno a néanmoins mis les œuvres de Beckett en relation avec l'Histoire. Au début de années 1960, au moment où tout le monde commençait à exiger de l'art qu'il fasse à nouveau la preuve de son engagement social, Adorno a reconnu dans les œuvres « acosmiques » de Beckett les seules œuvres véritablement engagées : « même l'abstraction de l'avant-garde qui révolte les petits-bourgeois [...] est le reflet de l'abstraction de la loi qui règne objectivement dans la société. On pourrait démontrer cela à l'aide des œuvres de Beckett. Elles connaissent aujourd'hui la seule gloire vraiment digne d'un être humain : tout le monde frémit d'horreur devant elles, et pourtant personne ne veut convenir que ses pièces et ses romans excentriques traitent de ce que chacun sait sans oser se l'avouer. Les philosophes apologistes de son œuvre ont beau y voir un projet anthropologique, il s'agit là de faits historiques des plus concrets : la démission du sujet. L'*ecce homo* de Beckett, c'est ce que les hommes sont devenus. Ils nous regardent sans mot dire, à travers ses phrases, de leurs yeux secs à force d'avoir pleuré. La fascination qu'ils exercent sur nous et qui s'exerce sur eux se rompt en se reflétant sur eux. Pour cette minuscule promesse de bonheur qui ne se perd pas en consolations, il a certes fallu payer un prix élevé : aller jusqu'au bout de l'articulation jusqu'à perdre tout contact avec le monde. Il faut dénoncer tout engagement en faveur du monde pour satisfaire à l'idée de l'œuvre engagée, à la distanciation polémique [...]. Ce paradoxe, qui appelle le

reproche de sophisme, s'appuie néanmoins, sans beaucoup de philosophie, sur l'expérience la plus simple : la prose de Kafka, les pièces de Beckett ou *L'Innommable*, ce roman véritablement extraordinaire, produisant un effet à côté duquel les œuvres officiellement engagées ont l'air de jeux d'enfants. Ils font naître l'angoisse dont l'existentialisme ne fait que parler » (NL, 301).

Le jour où Adorno est tombé pour la première fois sur une œuvre de Beckett — l'événement a dû avoir lieu au début des années 1950 et il devait s'agir d'*En attendant Godot* ou de *Molloy* — cela s'est révélé lourd de conséquences pour l'histoire de la nouvelle esthétique. Ce fut peut-être quelque chose de comparable au jour où Benjamin a rencontré Brecht. Commencé en 1960, « Pour comprendre *Fin de partie* » a défini les règles de cet échange : avec cet essai, Adorno a élevé l'œuvre de Beckett à un niveau inédit en dessous duquel quiconque voulait désormais prendre part au jeu ne pouvait descendre (de nombreux critiques ont alors ironiquement rappelé à Adorno une déclaration faite par Beckett devant des comédiens berlinois dans laquelle il disait que *Fin de partie* ne contenait pas de philosophie et n'était que de la poésie — comme si le philosophe avait voulu affirmer autre chose). Le fait que le travail sur *L'Innommable*, qu'Adorno avait projeté de longue date, n'ait pas été rédigé est une perte irréparable, même si la *Théorie esthétique* s'est chargée de tel ou tel point qu'il aurait sans doute abordé.

Dans ce volume, on trouvera tous les documents relatifs aux efforts qu'Adorno a consacrés à l'œuvre de Beckett : en premier lieu, les quelques rencontres personnelles, telles qu'elles ont été consignées

dans les carnets d'Adorno; ensuite, les notes préparatoires à l'article « Pour comprendre *Fin de partie* », qui ne permettent pas seulement de se faire une idée de la façon dont Adorno travaillait mais sont écrites, sur certains points, dans une langue bien plus ouverte que le texte définitif; et surtout, les notes prises en marge de son exemplaire de *L'innommable* ainsi que l'esquisse qui, malgré la sécheresse dont elle fait parfois preuve, doit tenir lieu pour nous de substitut à l'essai manquant⁷.

ROLF TIEDEMANN

1. Les références aux œuvres d'Adorno les plus citées sont données selon les abréviations suivantes : DN : *Dialectique négative*, Payot, 2001; ME : *Les Mots de l'étranger*, *Notes sur la littérature*, II, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2004; NL : *Notes sur la littérature*, Flammarion, 1984; PR : *Prismes*, Payot, 1986; PNM : *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, 1962; TE : *Théorie esthétique*, Klincksieck, 1995.
2. Günther Anders, « Être sans temps », *L'Obsolescence de l'homme*, L'Encyclopédie des Nuisances/Ivrea, 2002, pp. 243 sq. Adorno évoque aussi l'étude d'Anders en NL, 231.
3. C'est ce que dit Adorno dans des notes prises à propos du concept d'absurde dans *Fin de partie*. Voir *infra*, p. 27.
4. *Idem*.
5. Beckett, *L'Innommable*, Minuit, 1953, p. 7.
6. *Idem*, p. 171.
7. Ces documents sont suivis de « Penser de façon optimiste est criminel », retranscription d'une discussion télévisée sur Beckett à laquelle Adorno a pris part. [N.D.T.]