



HAL
open science

L'écoute et ses palinodies

Jedediah Sklower

► **To cite this version:**

| Jedediah Sklower. L'écoute et ses palinodies. Revue et Corrigée, 2016, 109, pp.23-24. hal-02189895

HAL Id: hal-02189895

<https://hal.science/hal-02189895>

Submitted on 31 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'écoute et ses palinodies

Jedediah Sklower

Revue & Corrigée

Les voies de l'oreille musicale sont impénétrables. Tenter de partager des moments de grâce est un exercice frustrant, qui se résume souvent à de gourds épanchements. Certains épisodes nous permettent néanmoins parfois, si ce n'est de conjurer de futurs échecs communicationnels, du moins de mieux cerner ce qui nous dispose à apprécier certaines musiques, certains artistes, certains morceaux plutôt que d'autres. Certes, les discours scientifiques – l'esthétique, la musicologie, l'analyse littéraire, etc. – contribuent à informer le goût des intellectuels, et étoffent brillamment l'explicitation, pour soi et pour les autres, des prises esthétiques. Mais quand bien même ils pourraient, chez des esprits purs, être un moteur suffisant pour nourrir certaines fascinations autonomes, et finiraient, chez d'autres plus hybrides, par ne plus faire qu'un avec d'autres principes du plaisir, l'amour pur de la forme pure pour la forme pure semble plus l'exception que la règle. Et l'on pourrait bien sûr même en ce cas soutenir que ses fondements se logent ailleurs que dans un autarcique exil idéaliste, qu'il dépend tout autant que les autres de nombreuses médiations pour exister¹.

Dès lors que l'on parle de musiques rétives à la formalisation par un système de signes, qui sont faites de hasard, d'improvisation, de modulations timbrales et électro-acoustiques quasi intranscriptibles (et par conséquent injustifiables ?) et de surcroît exclues du royaume traditionnel du beau, ces médiations se multiplient et s'épaississent. Et, pour en finir avec ce détour, rien ne les met mieux en lumière que des moments de crise de l'expérience esthétique : ceux où un environnement matériel ou une compagnie inadéquats ruinent celle-ci, où une humeur passagère (ou bien devenue trop habituelle) fait barrage à son plein accomplissement, où la découverte

¹ C'est par l'exemple l'objet des travaux de Joël-Marie Fauquet et Antoine Hennion (*La Grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2000), ou de Tia DeNora sur Beethoven (*Beethoven and the construction of genius: musical politics in Vienna 1792-1803*, Berkeley, University of California Press, 1995).

d'informations contradictoires sur l'objet plonge nos confortables attentes dans le doute... J'aimerais dans ce texte revenir sur une de ces déceptions personnelles et ses effets.

Au sortir d'une adolescence marquée par une fascination pour le metal et ses facettes les plus radicales, je cherchais – plus ou moins consciemment, et pour des raisons que je réduirai pudiquement ici à un souci de distinction strictement culturelle – une musique qui soit à la fois considérée comme plus légitime esthétiquement tout en restant « populaire » et alternative, et à la signification plus sérieuse, culturellement et politiquement. La découverte d'albums de Coltrane m'offrit le « choc esthétique » nécessaire pour orienter cette conversion. Le free jazz était une musique expérimentale, violente, et également militante, le fruit d'une minorité opprimée qui héritait d'un passé de luttes et se révoltait au cœur d'une période mythique de l'histoire politique américaine. La lecture, plus tard, des ouvrages canoniques sur ce monde musical – *Le Peuple du blues* de LeRoi Jones, *Free jazz / black power* de Philippe Carles et Jean-Louis Comolli – renforça l'association entre avant-gardisme esthétique et signification politique.

Les CD que je commençai à collectionner eurent bien sûr les mêmes effets, notamment ceux d'Archie Shepp. Son deuxième album chez Impulse, *Fire Music*, par exemple, proposait plusieurs signes militants explicites. Les sessions dataient de février-mars 1965, soit l'époque des débuts de la radicalisation de la contestation afro-américaine après la période « classique » du Mouvement des droits civiques (influence de Malcolm X, Black Arts Movement, folk revival sur les campus, opposition croissante à l'engagement militaire des États-Unis au Vietnam...), à l'aube du mouvement Black Power et de la contre-culture. Parmi les titres de l'album, on trouve « Los Olvidados », inspiré du film de Buñuel sur les bidonvilles de Mexico, et tiré de l'expérience du musicien dans une association d'aide à la jeunesse défavorisée de New York (je ne l'apprendrais qu'après l'anecdote qui suit), ou encore « Semper Malcolm », un poème du meneur mis en musique, en hommage au leader assassiné fin février, pendant l'enregistrement du disque.

Puis, contrastant avec ce qui précède, il y a « The Girl from Ipanema », composition d'Antônio Carlos Jobim et Vinicius de Moraes, repris, dans une version célébrissime, par Stan Getz et João Gilberto dans leur album bossa nova de 1964,

avec des paroles anglaises chantées par Astrud Gilberto, la femme du guitariste. Pourquoi la présence de ce tube sur un album si ouvertement engagé ? Il faut savoir qu'aux yeux de la critique de gauche et de nombreux musiciens², Stan Getz représentait – et d'autant plus à la suite du succès de ce morceau – la quintessence de la « colonisation » commerciale et esthétique du « jazz » (et, en l'occurrence, de la musique brésilienne) par les musiciens blancs. Ainsi, ces lignes de Michel Le Bris, l'un des maos de *Jazz Hot*³ :

« que Stan Getz joue en bermuda la musique qui a tant coûté à Lester Young et la boucle est bouclée. Le jazz devient un produit de consommation incolore et sans saveur. On s'étonne parfois que nombre de novateurs ne trouvent leur notoriété que morts. Il n'y a là rien que de très normal : il faut que les copieurs aient repris les formes nouvelles pour les transformer en clichés ».⁴

Dans la même lignée, pour les critiques Philippe Carles et Jean-Louis Comolli le phénomène bossa nova était un « poussif mouvement d'exploitation des rythmes brésiliens »⁵, homologue à celle du jazz.

Pour les critiques, en contexte free, l'interprétation fidèle d'un thème était déjà un geste critique. Selon Carles et Comolli, le free jazz remettait radicalement en cause « la notion de thème-marchandise, d'objet de jouissance/consommation esthétique », réponse opportuniste à notre « besoin de confort et de sécurité mélodiques, un malentendu tacitement entretenu pour des raisons de colonisation commerciale et culturelle »⁶. Dans un contexte et plus particulièrement un monde musical identifiés à la gauche radicale, un musicien parmi les plus militants de sa génération enregistre des morceaux dans l'esprit du temps ainsi qu'un tube d'un sous-genre hybride doublement colonisé par une vedette blanche : pour un auditeur bien disposé vis-à-vis de ces idées, les choses étaient assez claires. Il allait de soi pour moi, dès l'instant où je parcourus la liste des titres sur la pochette du disque, que Shepp avait traité ce morceau avec une distance sarcastique. Avant même de le lancer sur ma chaîne hifi, les vibrations sympathiques de l'identification du free jazz dans ma sensibilité

² Par exemple, les propos suivants du contrebassiste Alan Silva, dans un entretien pour le magazine *Actuel* (première mouture) : « Les célébrités blanches, comme Dave Brubeck, ont réussi. Ils ont réussi parce que l'industrie était derrière eux. Stan Getz : un bon musicien, mais une musique commerciale, sans spiritualité. ». Entretien avec Philippe Coupeaux, *Actuel*, n° 5, avril 1969.

³ Il allait diriger le magazine en 1968-69, avant d'être démis par Charles Delaunay.

⁴ Michel Le Bris, « L'artiste volé par son art », *Jazz Hot*, n° 229, mars 1967.

⁵ Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, *Free jazz, Black power*, Paris, Gallimard, p. 333

⁶ *Ibid.*, p. 346.

musicale, mes représentations de ce musicien en particulier, et donc de cet album et de ce titre à cette place sur l'album, m'invitaient à y entendre un pied de nez à l'encontre d'une incarnation de tout ce contre quoi le free jazz se révoltait. Je m'attendais donc à une probable déconstruction anarchisante de cet l'emblème d'une dépossession.

Dans cette version, après une courte introduction des cuivres accompagnés de la batterie et suivie de la présentation du thème, le saxophoniste reprend celui-ci puis déploie un long solo, soutenu par la seule section rythmique. Plutôt qu'un déchiquetage par l'improvisation collective, la première citation de la mélodie débute avec un quasi-unisson des trompettes, à l'attaque vive et au phrasé court et sans aspérités, puis continue avec un trombone – joué ici dans un style plutôt nonchalant et pataud, presque maladroit. On est très loin de ce que donnaient d'ordinaire en 1965 des *line-up* tels que celui réuni pour ce disque (deux saxophones, deux trompettes, deux trombones, deux contrebasses et une batterie).

Mes premières attentes formelles avaient été contredites, mais politiquement, peu importait : à l'époque, et c'est le cas encore maintenant (mais avec d'autres effets), je percevais l'introduction du morceau comme figée dans la platitude métronomique de trompettes légèrement dissonantes, puis maltraitée par un trombone fatigué. Cela confortait mes attentes – enfin, les « nouvelles » attentes réélaborées chemin faisant, après la première surprise, car j'y reconnaissais une autre modalité du traitement des thèmes par la New Thing : les codes du genre lui permettaient en effet d'en abuser, par une reprise simple tout aussi dénonciatrice que la dissolution dans les excès timbraux collectifs. Dans le free jazz, le thème peut également être « réduit à sa plus *simple* expression [...] (ré) cité sans subir la moindre modification »⁷, il n'en est pas moins un commentaire critique sur cet attribut typique du jazz. Bref, mauvais devin mais vrai camarade, quelle que fût la forme prise par la citation, j'appréciais le résultat car j'étais convaincu de partager l'humeur et l'humour des interprètes et des *happy few* qui étaient dans le coup.

La citation du thème par Shepp fait preuve d'un peu plus de fantaisie free. À l'aune des débordements habituels, il reste pourtant mesuré, proposant suffisamment peu d'excentricités sonores pour confirmer la ligne (subjectivement) préfigurée par l'introduction : à mes oreilles, cela paraissait langoureux, comme si l'annonce

⁷ *Ibid.*, p. 347.

inaugurale avait vidé le musicien de toutes ses forces, l'avait tant ennuyé qu'il ne pouvait rien faire d'autre que pianoter assez mollement les clés de son saxophone, les doigts engourdis et à bout de souffle. Le fait que le solo et la piste se terminassent en *fade out* était de ce point de vue significatif : « à quoi bon continuer ? bien sûr qu'il s'ennuie, et qu'il n'y a rien à rajouter ! » Mon interprétation contrastait avec celle de Carles et Comolli, pour qui « The Girl from Ipanema » était un « élément futile » que Shepp cherchait à « négrier/dramatiser pour, là encore, dégager les points à la fois de contact et de rupture entre la culture des colonisés et les codes culturels de l'idéologie dominante »⁸. Pour eux, une rupture par la performance excessive des traits culturels propres au musicien, là où j'entendais l'épuisement par lassitude. Bon, il y a à gauche de la marge pour de petits conflits d'interprétation, tant qu'on s'entend fondamentalement sur la nature de la critique⁹.

Je jouissais donc du sentiment projeté d'une connivence sardonique et militante, pas des qualités strictement musicales du morceau. Mon oreille centrée sur les significations, méfiante vis-à-vis de la honteuse autocomplaisance mélodique, était d'une certaine manière hors-son, elle pouvait se passer de musique, ou en embrasser toutes les formes, indifféremment, pour toujours plier la matière à l'interprétation juste du titre, garant autonome de l'ambivalente récompense narcissique que j'y cherchais. Et pourtant ! si, avant le réflexe politique, j'avais accompli le plus banal des gestes de jazzophile, j'aurais feuilleté les notes de pochette du disque avant ou pendant l'écoute. Et, si l'on doit accorder crédit aux intentions de l'auteur contre la seule lecture structurale, notamment pour un musicien dont celles-ci sont censées coïncider avec cette dernière, Carles, Comolli et Sklower avaient tout faux. Shepp considérait que « The Girl from Ipanema » était

« une sorte de pop art et j'aime bien la mélodie. Ce qui m'intrigue aussi, c'est le fait que les Brésiliens comprennent vraiment comment utiliser la septième mineure. Comme c'est le cas dans cette mélodie, quand ils s'en servent, ce n'est pas en la modulant de façon caricaturale. Ils lui donnent un caractère spécifique et régional, une intensité qui font des paroles et de la musique un tout. J'ai ajouté une courte coda,

⁸ *Ibid.*, p. 371.

⁹ Pour une analyse d'autres conflits d'interprétation dans les années 1960, autour de la figure d'Albert Ayler, voir mon article « *Rebel with the wrong cause*. Albert Ayler et la signification du free jazz en France (1959-1971), *Volume ! la revue des musiques populaires*, vol. 6, n° 1&2, pp. 193-219, en ligne : volume.revues.org/334.

pour tenter de vraiment me plonger dans la septième mineure, et le solo est largement basé sur cette coda. »¹⁰

Shepp ne mentionne pas Stan Getz. Il se réfère à la musique brésilienne, et à certaines de ses qualités présentes dans la mélodie du morceau. Un musicien de free parmi les plus engagés de son époque se contente de broder un solo à partir d'une mélodie « pop » qu'il apprécie, en laquelle il reconnaît l'originalité du traitement d'un accord, qu'il souhaite explorer par l'improvisation. Mes sens avaient été dupés, voire oblitérés par ces détours politiques. Je ne savais dès lors plus comment écouter ce morceau, j'avais un peu honte de me découvrir insensible par désorientation, une fois le quiproquo levé.

Cette « crise » informa mes recherches ultérieures sur la musique, et le modèle que je tente d'élaborer sur l'écoute musicale¹¹. Analyser l'expérience musicale implique de penser ce que j'appelle le « gouvernement des sens », à savoir la façon dont un « monde » musical¹² importe des éléments d'un dispositif¹³ plus large, fait d'un agencement de discours, d'institutions, de technologies, de lieux, d'objets non strictement musicaux ni intentionnellement destinés à ce monde, mais effectifs en son sein, pour susciter certaines formes de subjectivation auditive. On se constitue progressivement comme sujet auditeur via notre éducation et notre culture, bien sûr, ainsi que par les cadrages proposés par le monde dans lequel on s'immerge plus ou moins dans notre carrière d'amateur, qui s'actualisent dans des modalités sensibles et intellectuelles concomitantes et s'influencent mutuellement : une heuristique, à savoir la constitution subjective du matériau musical (ce qu'on se dispose à écouter ou à ignorer, comment bien ou mal écouter, par quels rituels, dans quel environnement...), une herméneutique (les significations qu'il faut tirer de cette expérience, l'outillage mental et sensible mobilisé pour faire sens de ce que l'on entend) et une éthique, qui catégorise et assigne des valeurs au fruit de ce travail de sélection et d'interprétation. Comme c'est le cas dans cette petite introspection, cette subjectivité est mise à

¹⁰ Archie Shepp, *Fire Music*, Impulse, 1965, notes de pochette. Ma traduction.

¹¹ Voir Jedediah Sklower (dir.), « Écoutes. Discours, pratiques, médiations », *Volume ! la revue des musiques populaires*, vol. 9, n° 1, 2013, en ligne : volume.revues.org/3575.

¹² Au sens de Howard Becker : des intermédiaires œuvrant à cimenter certaines conventions autour desquelles régler leur travail.

¹³ Dans sa conception foucauldienne.

l'épreuve dans des expériences spécifiques dont le sujet ne contrôle jamais toujours l'ensemble des circonstances.

L'intérêt de repérer de telles palinodies auditives tient à ce qu'elles se présentent à l'intersection de tout ce qui participe de l'expérience musicale, et révèlent paradoxalement à la fois son gouvernement et les failles de celui-ci, que quelque chose d'aussi contingent que l'ordre dans lequel on acquiert des informations sur un morceau peut défaire. Les exemples d'Adorno à New York quittant un concert de Johnny Hodges en plein set après avoir mal compris un commentaire enflammé du critique Leonard Feather, alors qu'il s'était miraculeusement pris à apprécier la performance¹⁴, ou de tel novice corrigeant lors d'une séance classique de débriefing son goût trop précipitamment enthousiaste pour la musique d'Ohad Talmor et Lee Konitz¹⁵, disent la même chose : la force comme la fragilité occasionnelle de la structuration de nos expériences, si ce n'est de notre goût, et du réseau de médiations qui la sous-tend.

¹⁴ Pour l'épisode, voir Christian Béthune, *Adorno et le jazz. Analyse d'un déni esthétique*, Paris, Klincksieck, 2003, pp. 9-10 ; pour une interprétation, voir Jedediah Sklower, « Jazz(audio)logies. Régimes d'écoute et pratiques du free jazz en France », in Timothée Picard et Yannick Seité (dir.), *La Critique de jazz*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, à paraître en 2017.

¹⁵ Voir Wenceslas Lizé, « La réception de la musique comme activité collective. Enquête ethnographique auprès des jazzophiles de premier rang », in Anthony Pecqueux et Olivier Roueff (dir.), *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, EHESS, 2009, pp. 74-75.