



HAL
open science

Le jazz comme résistance à la philosophie

Joana Desplat-Roger

► **To cite this version:**

Joana Desplat-Roger. Le jazz comme résistance à la philosophie. Philosophie. Université Paris Nanterre, 2020. Français. NNT : 2020PA100066 . tel-04422739

HAL Id: tel-04422739

<https://hal.science/tel-04422739>

Submitted on 28 Jan 2024

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.

Copyright

Membre de l'université Paris Lumières

Joana Desplat-Roger

Le jazz comme résistance à la philosophie

Thèse présentée et soutenue publiquement le 09/10/2020
en vue de l'obtention du doctorat d'Esthétique de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de M. **Peter SZENDY** (Université Paris Nanterre/ Brown University)

Jury :

Rapporteuse :	Anne BOISSIÈRE	Professeure des universités Lille-SHS, philosophie esthétique
Rapporteur :	Laurent CUGNY	Professeur des universités Sorbonne Université, musique et musicologie
Membre du jury :	Esteban BUCH	Directeur d'Études EHESS, musicologie
Membre du jury :	Pascale COHEN-AVENEL	Professeure des universités Paris Nanterre, études germaniques
Membre du jury :	Agnès GAYRAUD	Professeure de théorie de l'art Villa Arson, philosophie esthétique
Membre du jury :	Pierre SAUVANET	Professeur des universités Bordeaux-Montaigne, philosophie esthétique

Remerciements

À Peter Szendy, que j'ai eu la chance de rencontrer en 2006, et qui m'a toujours soutenue depuis. Ce fut un honneur et un réel plaisir de travailler sous sa direction, qui a su mêler bienveillance et rigueur. J'espère de tout cœur que nos échanges trouveront d'autres occasions pour se déployer, une fois ce travail achevé.

À Anne Boissière, Esteban Buch, Pascale Cohen-Avenel, Laurent Cugny, Agnès Gayraud et Pierre Sauvanet, qui ont accepté de poursuivre nos discussions sur mon travail en composant mon jury de thèse.

À l'ensemble des collègues du département de philosophie de l'université de Paris Nanterre, et en particulier à Thierry Hoquet, pour m'avoir offert l'opportunité de faire l'expérience de l'enseignement à l'université. Le poste d'ATER qu'ils et elles m'ont proposé m'a donné la chance d'achever cette recherche dans les meilleures conditions possibles.

À tous les philosophes, musiciens, musicologues qui ont enrichi ce travail par leur réflexion et les discussions que nous avons menées : Rodolphe Burger, Laurent Cugny, Jean-Luc Nancy, l'équipe d'*Epistrophy*, ainsi que les membres du Collège international de philosophie.

Aux très nombreuses et nombreux relectrices et relecteurs de ce texte, qui l'ont scruté dans des conditions de confinement parfois épiques : Sabine Thuillier et Laurent Del Monte, Christine Toquard et Claude-Marin Herbert. Mais aussi aux relecteurs

scientifiques du texte, qui m'ont fait part de leurs critiques amicales, sans jamais rien me laisser passer : Jean-Baptiste Vuillerod, Sylvain Theulle, et Lambert Dousson. Que toutes et tous soient conscient.e.s de mon infinie reconnaissance.

À mes compagnes et compagnons de route de la BnF, qui ont su égayer ses couloirs trop longs, ses portes trop lourdes et sa moquette trop rouge. Dans l'ordre chronologique : Yamina Adouhane, Lucie Wezel, Jean-Baptiste Vuillerod, Claire Thouvenot, Vincent Boyer, Raphaëlle Tchamitchian, Édouard Hubert.

Au CECPN (et en particulier à Hugo Dumoulin et Félix Mégret) qui a permis des avancées considérables sur la condition des précaires de l'université et qui a supporté mon indisponibilité chronique juste avant la ligne d'arrivée.

À Claude et Marie mes parents.

À mes amies et amis qui m'ont offert les baleines pour fêter l'accomplissement de ce travail de thèse.

À Wolf qui m'a rappelé l'importance de toujours regarder le ciel en sortant de la BnF.

À ma petite Rafale à qui il suffit d'un souffle pour dissiper les nuages.

Sommaire

REMERCIEMENTS	3
----------------------------	----------

SOMMAIRE	5
-----------------------	----------

INTRODUCTION.

DE LA RÉSISTANCE DU JAZZ	7
---------------------------------------	----------

I. Le jazz : un objet philosophique ?	8
---	----------

1/ Ne pas perdre le jazz	10
--------------------------------	-----------

2/ ... ni le circonscrire	11
---------------------------------	-----------

II. Le jazz : un « point de résistance » philosophique	26
--	-----------

CHAPITRE 1 : PREMIER CERCLE.

ABSENCES CURIEUSES ET REMARQUABLES DU JAZZ	31
---	-----------

Introduction. Une cartographie, quels présupposés ?	31
---	-----------

1/ Silence de l'esthétique	35
----------------------------------	-----------

2/ Politiques du jazz	112
-----------------------------	------------

Conclusion de la première partie	153
--	------------

CHAPITRE 2 : DEUXIEME CERCLE.

APPROCHES ANALYTIQUES DU JAZZ	155
--	------------

Introduction	155
--------------------	------------

1/ Qu'est-ce qu'une « œuvre » jazz ?	158
--	------------

2/ Approches ontologiques du jazz	185
---	------------

3/ Sémantique du jazz	205
Conclusion du chapitre.....	227
 CHAPITRE 3 : TROISIEME CERCLE.	
LA PHILOSOPHIE ADORNIENNE FACE AU JAZZ	231
1/ Retour sur la critique adornienne du jazz ?.....	231
2/ Une critique formelle du jazz (Adorno musicologue)	270
3/ La comédie du jazz (Adorno socio-politologue)	299
4/ Adorno et le jazz, aujourd'hui ?.....	335
 CONCLUSION GENERALE.....	
1/ Première résistance philosophique.	354
2/ Seconde résistance philosophique.	357
3/ Troisième résistance philosophique.	359
 BIBLIOGRAPHIE	
INDEX NOMINUM	391
TABLE DES MATIÈRES	395
RÉSUMÉ	401

Introduction.

De la résistance du jazz

Gêne crispée ou pathos, la musique n'aura guère eu de chance avec la philosophie et l'on pourrait facilement soupçonner, aujourd'hui surtout, qu'il s'agit là de l'objet par excellence rebelle à la prise philosophique et peut-être, pour cette raison, ne cessant d'indiquer sourdement une limite à la philosophie, un obstacle secret à son plein déploiement (à l'arrondissement), voire, ce n'est pas impossible, une menace¹.

Philippe Lacoue-Labarthe

L'idée que la philosophie trouve ainsi son point de départ dans ce qu'elle ne maîtrise pas a de quoi choquer la raison : comment trouverait-elle son assise dans ce qui la met en échec, dans l'inexplicable et l'aléatoire² ?

François Zourabichvili

Si Philippe Lacoue-Labarthe fait de la musique en général « l'objet par excellence rebelle à la prise philosophique », ce travail de recherche entend montrer que le jazz tient, dans cet acte de rébellion, une position toute singulière que nous tenterons de décrire comme *résistance*. Le jazz apparaît, dans cette perspective, comme faisant obstacle à sa pleine appréhension philosophique.

Or, comme François Zourabichvili, nous pensons que le rôle de la philosophie n'est pas nécessairement de chercher à résorber ce qui lui fait défaut : celle-ci doit accepter la

¹ Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Musica ficta (figures de Wagner)*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 165-166.

² François ZOURABICHVILI, « Deleuze. Une philosophie de l'évènement », in *La Philosophie de Deleuze*, Paris, PUF, 2004, p. 29.

confrontation avec ce qui échappe à sa maîtrise si elle veut parvenir à reconfigurer ses concepts et sa méthode. Si donc le jazz constitue une « menace » pour la philosophie, c'est uniquement en tant qu'il l'engage à modifier sa trajectoire, en la faisant trébucher sur ce qu'elle ne parvient pas à penser.

I. Le jazz : un objet philosophique ?

Le simple fait de considérer le jazz comme un objet philosophique ne va pas de soi. C'est pourquoi la prudence nous invite à partir du présupposé suivant : rien ne permet de prétendre qu'il existe quelque chose comme une « philosophie du jazz » pouvant décrire une archi-spécialisation de l'esthétique de la musique. D'autant que l'on peut considérer que la musique occupe, d'une manière générale, une place relativement marginale dans l'ensemble des corpus philosophiques – un constat qui a d'ailleurs conduit Marie-Louise Mallet à décrire la musique comme la « nuit du philosophe³ ». Cette place particulière de la musique au sein du champ philosophique a déjà fait l'objet d'un certain nombre d'analyses⁴ sur lesquelles nous ne reviendrons pas dans ce travail. Notre objectif est plus précis, puisqu'il consiste à interroger le cas particulier du jazz, en tant qu'il nous semble témoigner d'une *désaffinité* philosophique profonde que l'on peut mesurer à deux niveaux : premièrement à la rareté des textes philosophiques qui lui ont été consacrés (ce point constituera l'objet de notre premier chapitre), deuxièmement à la pauvreté du traitement qui lui a été réservé dans les rares études ayant pris la peine de s'y intéresser (ce que nous verrons dans notre seconde chapitre).

Si le philosophe Jean-Luc Nancy a pu mettre en évidence que la philosophie a toujours eu la fâcheuse tendance à substituer l'« entente » à l'« écoute⁵ » en privilégiant la

³ « La musique serait-elle la nuit du philosophe ? La musique ne donne rien à voir, ne dit rien, ne se laisse pas immobiliser, “objet rebelle” peut-être avant tout parce qu'elle ne se laisse pas constituer en *ob-jet*. [...] La musique se dérobe à la prise du concept, elle ne se laisse pas “arraisonner”. » Marie-Louise MALLET, *La Musique en respect*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2002, p. 11.

⁴ Voir par exemple Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Musica ficta*, *op. cit.* ; ou encore Jean-Luc NANCY, in *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002 ; et tant d'autres encore.

⁵ Jean-Luc NANCY, *À l'écoute*, *op. cit.*, p. 13.

concordance, l'accord et la compréhension intellectuelle que suppose l'entente sur le moment d'étrangeté nécessairement requis par l'écoute, il semble que concernant le jazz, elle n'ait opté ni pour l'une, ni pour l'autre. Avec la question du jazz, quelque chose de l'ordre de la *mésentente* s'est vraisemblablement introduit au sein de la philosophie. Selon Jacques Rancière, le terme de « mésentente » traduit un type de désaccord qui ne relève ni de la méconnaissance, ni du malentendu. Alors que la méconnaissance suppose que l'un des interlocuteurs ignore (ou feint d'ignorer) ce que l'autre exprime, le malentendu témoigne quant à lui d'une équivocité inhérente au langage que l'on pourrait travailler à rectifier afin de restaurer les conditions d'intelligibilité du discours. En d'autres termes, la méconnaissance comme le malentendu reposent tous deux sur l'idée d'une « médecine du langage » qui, selon Jacques Rancière, consiste « à apprendre ce que parler veut dire⁶ ». Or, l'expérience de la mésentente est très différente, puisqu'elle ne repose pas sur un défaut de langage. Par cette précision, Jacques Rancière donne une indication sur la nature de la mésentente philosophique à l'égard du jazz : si le langage musical n'a pas besoin d'être « corrigé » car il ne manque guère de rationalité, la « mésentente » surgit quand la philosophie prend « les mots des autres pour dire qu'elle dit tout autre chose⁷ », ou encore lorsqu'elle pense devoir suppléer la langue de l'autre pour instaurer les conditions d'une entente. Ne remarquant pas les éléments communs qui pourraient exister entre jazz et philosophie, cette dernière tend donc à faire disparaître le propre du langage jazzistique en lui substituant un langage philosophique. Ainsi, sans doute par crainte de produire ce type de mésentente, il semblerait que certains philosophes aient préféré se réfugier dans un silence « philo-phonique » sur la question du jazz. Si l'on peut comprendre et respecter ce silence de réserve, nous pensons aussi, à l'instar de Jacques Rancière, qu'il ne faut pas craindre le scandale théorique produit par la mésentente, en tant qu'il appartient pleinement au champ philosophique. Tentons alors de faire résonner cette mésentente philosophique sur le jazz.

⁶ Jacques RANCIÈRE, *La Mésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p. 13.

⁷ *Ibid.*, p. 14.

1/ Ne pas perdre le jazz...

Pour tenter de donner un statut à cette mésestante philosophique, nous avons envisagé dans un premier temps de considérer le jazz comme un objet philosophique strictement *négatif*. Autrement dit, l'« objet jazz » nous permettrait de dessiner les contours de la réflexion philosophique par un effet de contraste, en déterminant une limite de ce qu'elle peut penser. Néanmoins, les insuffisances d'une telle perspective se sont rapidement imposées : en premier lieu, rien ne permet d'indiquer que le constat d'un échec de la philosophie à penser le jazz pourrait suffire à le considérer comme une limite *en soi*, de telle sorte qu'il pourrait manifester un impensable. Ensuite, une telle perspective nous condamnerait définitivement à perdre la spécificité de notre objet d'étude (le jazz), en le rendant substituable à l'infini par n'importe quel autre objet opposant une limite à la philosophie. C'est d'ailleurs en évoquant cette aporie que Jean-Luc Nancy a inauguré notre entretien sur le jazz, avec un ton amusé et un brin moqueur :

[Il faudrait vous interroger sur le] pourquoi vous vous demandez pourquoi la philosophie ne parle pas du jazz, ou a peu parlé du jazz, plutôt que de la cuisine par exemple. Parce que les philosophes ne parlent pas de la cuisine non plus ! [...] Ou mille autres sujets d'ailleurs. Parce qu'en droit, il n'y a pas d'objet de la philosophie, elle peut parler de tout – même s'il est vrai qu'elle ne parle pas de tout expressément. Par exemple moi j'avais fait un dossier conséquent sur le « nez », et je voulais en faire un livre. Et j'ai donné ce dossier à un ami philosophe, qui n'en a rien fait je crois (je ne sais même plus qui c'était). Alors je dis le « nez », mais on pourrait prendre n'importe quelle partie du corps, en fait je lance juste cette remarque comme horizon plus lointain⁸.

Ainsi s'exprimait l'une des exigences de notre recherche : celle-ci ne pourrait donc pas se contenter d'attribuer au jazz le statut de « limite » à la philosophie, car il ne faudrait pas que nous perdions de vue notre sujet d'étude. Néanmoins, la prise en compte de cet impératif donne lieu à de nouveaux problèmes, concernant cette fois la nécessité de constituer *positivement* le jazz comme objet philosophique. Une telle entreprise n'est pas sans risque, car si les études de jazz (*jazz studies*) n'ont pas attendu les philosophes pour

⁸ Jean-Luc NANCY, entretien mené par Joana Desplat-Roger, in *Epistrophy* n° 4 « Le jazz, la philosophie et les philosophes », 2019, en ligne : <https://www.epistrophy.fr/entretien-avec-interview-with-jean.html>, consulté le 17 février 2020.

tenter l'exercice, ces dernières se sont aussi laissé prendre dans un certain nombre de difficultés qu'il importe d'affronter sans attendre.

2/ ... ni le circonscrire

– *C'est une chose à propos de laquelle les jazz fans ne cessent d'argumenter... La définition du jazz.*

– Laissez-les discuter. Les musiciens n'ont pas de temps à perdre avec ce genre de discussion.

Ira Gitler et Thelonious Monk⁹

Laissons temporairement de côté la question du rapport de la philosophie au jazz, pour nous concentrer sur les difficultés rencontrées par les études de jazz concernant l'élaboration d'une définition adéquate de cette musique particulière. Ces multiples tentatives définitionnelles ont provoqué de nombreuses querelles, ayant émergé dès qu'il a fallu s'accorder sur l'origine du terme. Présentons brièvement quelques-uns de ces désaccords, afin de mieux comprendre les discussions qui agitent, aujourd'hui encore, les études de jazz.

⁹ Ira GITLER et Thelonious MONK, « Ira Gitler Interviews Monk », *Metronome*, mars 1957. Cité dans Jacques PONZIO, *Thelonious Monk. Abécédaire. ABC – Book*, Nantes, Lenka lente, 2017, p. 65.

2.1. Querelles sur l'origine du terme de jazz

Le dictionnaire *Talkin' That Talk*¹⁰ établi par Jean-Paul Levet présente plusieurs étymologies plausibles du terme de jazz. Tout d'abord, celui-ci pourrait être issu de diverses origines africaines, à savoir : *jasi* en mandigo et *jees* en wolof, qui décrivent ce qui est anormal, excessif ou exagéré ; ou encore *jas* en temne, qui signifie « être débordant de vie ». Il est probable que cette origine ait été renforcée par le français « chasse » ou « chassé », qui désigne un pas de danse glissé. Mais le jazz pourrait être aussi l'apocope de *jasbo*, un terme qui provient du créole « chasse-beau » et qui décrit un ménestrel. Le dictionnaire Merriam-Webster présente de son côté une origine française différente, issue du verbe « jaser¹¹ ». Quant à l'*Oxford English Dictionary*, il le rapproche cette fois de la terminologie anglaise : *chass* ou *chase*, qui signifie chasser, pourchasser et par extension combattre. Jacques B. Hess, dans son article « Jazz » de l'*Histoire de la musique occidentale*¹², présente encore une autre hypothèse, qu'il tient du vibraphoniste Lionel Hampton : « le mot viendrait de *jackass* (âne, bourricot, mais aussi idiot, imbécile, d'où : musique d'imbécile). [...] [Cette étymologie] est doublement séduisante : phonétiquement, le mot *jackass*, dans le parler sudiste, se prononce d'un seul accent, en supprimant presque l'émission du "ck" ; graphiquement, car elle explique pourquoi les premières apparitions imprimées du mot ne furent pas "jazz" mais "jass"¹³ ». Enfin, nombre d'hypothèses associent le terme de jazz à la danse et à la sexualité. Selon Peter Tamony par exemple, il dériverait de *gism/jasm*, un américanisme synonyme de force, d'exaltation ou encore de sperme¹⁴. Tony Palmer signale quant à lui « qu'en argot cajun les prostituées de La Nouvelle-Orléans sont appelées jazz-belles, en référence à la Jézabel de la Bible... En général, il y a association de jass (ou jazz) à la danse, à la vitalité, l'acte sexuel¹⁵ ». Enfin, on remarque que cette dimension sexuelle n'aura pas échappé à Adorno,

¹⁰ Jean-Paul LEVET, « *Talking' That Talk* ». *Le langage du blues et du jazz*, Levallois-Perret, C.L.A.R.B., 1986, p. 175-176.

¹¹ Cependant, cette théorie est aujourd'hui remise en cause par la phonétique, car si le créole dit bien « *iasé* », il ne dit jamais, semble-t-il, « *djase* ». Voir Jean-Paul LEVET, *ibid.*

¹² Brigitte et Jean MASSIN (dir.), *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Temps actuels, 1883.

¹³ Jacques HESS, in Brigitte et Jean MASSIN (dir.), *ibid.*, p. 341 (en note).

¹⁴ Cité par Frank TENOT, in Philippe CARLES, André CLERGEAT & Jean-Louis COMOLLI (dir.), *Dictionnaire du jazz* (1988), Paris, Robert Laffont, 1994, p. 605.

¹⁵ Cité in Philippe CARLES, André CLERGEAT & Jean-Louis COMOLLI (dir.), *Le Nouveau Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont, 2011, p. 651.

qu'il associe à la référence à la chasse qu'il pense avoir repérée dans l'étymologie allemande du terme :

Je me souviens parfaitement du choc en lisant pour la première fois le mot *jazz*. Il serait tout à fait plausible qu'il dérive du mot allemand *Hatz* (« curée »), en référence à quelqu'un qui avance plus lentement et qui est traqué par des chiens sanguinaires. Le mot écrit semble en tous cas renfermer la même menace de castration que celle d'un ensemble de jazz, regroupé autour d'un piano à queue dont le couvercle est dressé ; le caractère symbolique de ce couvercle ne saurait être mis en doute¹⁶.

Si notre objectif ne consiste pas ici à émettre une préférence parmi l'ensemble de ces étymologies probables du jazz, nous pouvons néanmoins constater à quel point celles-ci sont globalement porteuses d'une connotation négative issue de sa dimension fortement sexualisée. Cette remarque permet de mieux comprendre pourquoi le terme de jazz a toujours engendré une certaine hostilité de la part des jazzmen eux-mêmes, qui ont bien souvent témoigné ne pas reconnaître leur musique dans cette appellation qu'ils n'ont, du reste, pas choisie. C'est en tout cas ce qu'affirme Sidney Bechet : « Tout d'abord le mot jazz, eh bien, c'est le nom que les Blancs des États-Unis ont donné à notre musique [...]. Mais en tout état de cause, le mot n'explique en rien ce qu'est cette musique, notre musique¹⁷ » ; ou encore Lee Morgan : « Ce n'est pas un mot que nous avons fabriqué, c'est un mot dont nous nous sommes entendu dire ce qu'il signifiait¹⁸ » ; ou enfin Charles Mingus, lors de sa célèbre provocation dans *Jazz Magazine* : « J'ai le droit d'appeler ma musique comme bon me semble. N'importe quel Blanc a le droit de le faire ; pourquoi pas moi ? Je vous répète une fois de plus que je ne joue pas de jazz. Appelez ça de la merde si cela vous fait plaisir¹⁹. »

Dans ce contexte, comment devons-nous nous comporter avec le terme de jazz, sachant qu'il est porteur d'une connotation extrêmement péjorative, et qu'il est en outre remis en question par ceux-là même qui le pratiquent ? La réponse apportée par l'anthropologue Alexandre Pierrepont est sans équivoque : il nous faut définitivement

¹⁶ Theodor W. ADORNO, « Ajouts d'Oxford », in *Moments musicaux*, trad. fr. Martin Kaltenecker, Genève, Contrechamps, 2003, p. 90.

¹⁷ Sidney BECHET, *La Musique, c'est ma vie*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 1977, p. 14. Cité par Alexandre PIERREPONT, *Le Champ jazzistique*, Marseille, Parenthèses, 2002, p. 23.

¹⁸ Lee MORGAN, cité in Valerie WILMER, *As Serious as Your Life, John Coltrane and Beyond* (1977), Londres, Serpent's Tail, 1992. Cité par Alexandre PIERREPONT, *ibid.*, p. 24.

¹⁹ Charles MINGUS, in Jean CLOUZET et Guy KOPELOWICZ, « Un inconfortable après-midi », *Jazz Magazine*, n° 107, juin 1964, p. 28. Cité par Alexandre PIERREPONT, *ibid.*, p. 23.

renoncer à ce terme, pour lui substituer celui de « champ jazzistique » composant le titre de son essai²⁰. Mais une telle solution ne risque-t-elle pas de créer un écart considérable entre les théories du champ jazzistique et le « jazz » en tant qu'il continue à être désigné comme tel dans la pratique et dans la critique ? Une autre solution, moins radicale dans ses conclusions, consiste à imiter la posture de Sonny Rollins, qui fait perdurer un usage « résigné » du terme de jazz en dépit de la claire conscience de son inadéquation :

On me considère comme un musicien de jazz mais cette appellation ne me convient pas, c'est une étiquette aux connotations souvent péjoratives, négatives. Cette terminologie n'est pas convenable, nous n'avons jamais vraiment parlé en ces termes qui n'expliquent en rien ce qu'est la musique afro-américaine. Beaucoup de musiciens noirs-américains partagent cet avis. Ceux de l'AACM [*Association for the Advancement of Creative Musicians*] parlaient de Great Black Music, cela correspond mieux à ce que nous faisons. Mais c'est par ce mot « jazz » que les gens nous connaissent dans le monde entier. On est donc bien obligé de faire avec²¹.

Le terme de jazz apparaît donc comme un vocable issu de la critique (blanche), comportant une dimension originellement péjorative, ce qui ne l'a pas empêché de s'imposer dans le langage courant – y compris dans celui des musiciens et musiciennes qui le critiquent. Par conséquent, si nous décidons de maintenir l'usage du terme de jazz dans notre recherche, alors même que nous avons conscience de ses insuffisances, ce n'est pas par simple naïveté, mais uniquement parce que nous sommes convaincue que cette question étymologique masque des difficultés bien plus profondes que nous allons à présent tenter de présenter.

²⁰ Alexandre PIERREPONT, *Le Champ jazzistique*, *ibid.*

²¹ Sonny ROLLINS, cité par Alexandre PIERREPONT, *ibid.*, p. 24.

2.2. Jazz et non jazz : la ligne de partage

Les définitions appartiennent aux définisseurs, et non pas aux définis²².

Toni Morrison

La possibilité même de l'élaboration d'une définition du jazz se heurte à une seconde difficulté : il semble en effet très litigieux de chercher à rassembler sous des caractéristiques communes ses différentes formes musicales ayant émergé depuis les années 1920. D'abord parce que le jazz a largement évolué tout au long du siècle, ensuite parce que ses évolutions successives ont presque toutes donné lieu à des discussions infinies visant à départager ses formes considérées comme « authentiques » de celles décrites comme « inauthentiques ». Ainsi en témoigne Thomas Horeau dans son ouvrage *Le Jazz et la scène* :

Sans cesse dépassés par une forme constamment en mouvement, les critiques et les savants ont principalement adopté deux attitudes : remettre en question les critères définitionnels [du jazz] ; ou exclure les nouvelles pratiques de leurs typologies. À toutes les époques, là où certains percevaient un renouveau, d'autres diagnostiquaient une décadence²³.

Ces débats²⁴, qui furent d'une grande virulence dans les années 1930-1940, nous semblent largement dépasser des considérations d'ordre terminologique, puisqu'il s'agit à chaque nouvelle évolution du jazz de considérer sous un jour nouveau les critères définitionnels en vigueur, mais aussi d'expulser les propositions musicales (anciennes ou nouvelles) considérées comme réfractaires à ces critères. À cet égard, le tournant esthétique apporté par le be-bop apparaît comme exemplaire des querelles auxquelles s'est trouvée confrontée la critique de jazz de l'époque :

²² Toni MORRISON, *Beloved* (1987), trad. fr. Hortense Chabrier et Sylviane Rué, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 265.

²³ Thomas HOREAU, *Le Jazz et la scène*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2019, p. 16.

²⁴ Sur les débats faisant rage dans les années 1930 concernant les positions tranchées de Schaeffner ou de Panassié, voir le chapitre intitulé « Vrai et faux jazz : les débuts d'un mouvement puriste », in Ludovic TOURNÈS, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999. Ou encore Laurent CUGNY, *Hugues Panassié : l'œuvre panassiéenne et sa réception*, Paris, Outre Mesure, 2017.

Il suffit pour s'assurer qu'il n'est pas vrai qu'on reconnaisse le jazz comme on reconnaît un parapluie rouge, de se souvenir des controverses violentes que suscita en France l'apparition du *be-bop*. [...] Doit-on dire « c'est du jazz » ou « ce n'en est pas » ? Et de tels débats, même si leurs dimensions sont moins spectaculaires, [...] n'en ont pas pour autant disparu. Au contraire, ils font partie du fonctionnement permanent du discours tenu sur le jazz. [...] Ces problèmes de reconnaissance dans le domaine de l'art témoignent effectivement d'une lutte *pour* la reconnaissance²⁵.

Cet extrait d'un libre dialogue entre Pierre Sauvanet et Colas Duflo pointe l'enjeu implicite de l'éternelle dispute concernant la définition du « vrai » jazz : toutes ces tentatives nous en apprennent finalement davantage sur les « définisseurs » que sur les « définis ». Car vouloir circonscrire l'objet jazz de la manière dont on peut identifier un parapluie rouge revient toujours à tenter de l'inscrire dans son champ propre : ce geste correspond certainement à celui d'une lutte *pour* la reconnaissance – mais de quelle reconnaissance s'agit-il ? En revendiquant les critères définitionnels du « vrai » jazz, il est manifeste que certains spécialistes, mais aussi certaines disciplines spécialisées dans la question du jazz (musicologie, ethnomusicologie, anthropologie, sociologie etc.) ont déclenché une véritable « guerre de territoire », en tentant de s'appropriier les critères de connaissance – et par conséquent la propriété intellectuelle – du champ jazzistique. Ce type de conflit existe depuis longtemps, et à dire vrai il prend, aujourd'hui encore, une forme particulièrement saillante dans l'opposition entre l'approche dite « culturaliste » de l'anthropologie ou de la sociologie du jazz, et le projet « analytique » porté par la discipline musicologique.

D'un côté de l'échiquier, on trouve la position de l'essayiste et militant noir Amiri Baraka/LeRoi Jones, qui condamne sans demi-mesure l'approche de type formaliste spécifique à la musicologie du jazz, en tant qu'elle élude la question de la « psyché noire » que lui considère comme l'essence de la musique africaine-américaine :

L'analyse musicologique stricte du jazz, qui a récemment connu une vogue, est aussi limitée comme moyen mis au service d'une critique du jazz en tant que stricte approche musicologique. [...] Un exemple musical imprimé d'un solo d'Armstrong ou d'un solo de Thelonious Monk, ne nous dit presque rien à part la futilité de la musicologie formelle quand elle s'applique au jazz. Non seulement les effets variés du jazz sont presque impossibles à noter, mais chaque note signifie

²⁵ Colas DUFLO et Pierre SAUVANET, *Jazzs*, Paris, Éditions MF, coll. « Paroles », 2008, p. 26-27.

quelque chose de tout à fait extérieur à la notation musicale. [...] Les notes *signifient quelque chose* ; et ce quelque chose, indépendamment de ses considérations stylistiques, fait partie de la psyché noire en tant qu'elle dicte les diverses formes de la culture Noire²⁶.

De l'autre côté, se dressent les travaux du musicien et musicologue Laurent Cugny, qui ne dissimule pas son rejet viscéral de l'approche « culturaliste » et tente de répondre à cette invective lancée à l'encontre de la musicologie. Ainsi en témoigne par exemple cet extrait d'un article ouvertement polémique intitulé « À propos d'une dérive culturaliste dans les études jazzistiques » :

L'argument-choc, clé de voûte de ce culturalisme, est asséné à propos de la musique : l'essentialisme, véritable concept-couperet. La musique n'existerait pas en soi mais serait multiple, complexe, historicisée, culturelle, etc. Elle n'arrive pas de nulle part, ne se donne pas à entendre ici et là, simplement, de façon immédiate. Comme tout objet de production symbolique, celui-ci est socialement construit. Si l'on comprend l'argument – et si l'on peut légitimement l'accepter, mais aussi le discuter – force est de constater qu'il s'est transformé en arme absolue contre l'analyse d'abord, puis la musicologie elle-même, accusée de ne voir dans la musique que les notes, que les aspects syntaxiques et d'être incapable d'aller au-delà. Cette insistance farouche à vouloir rayer le niveau musical de la carte, à en faire disparaître les traces autant que faire se peut, ne laisse pas de surprendre (et d'inquiéter)²⁷.

La charge critique de cet article semble portée par la nécessité, pour Laurent Cugny, de défendre corps et âme l'approche musicologique du jazz, qu'il considère attaquée dans son principe même par la position culturaliste. Il s'agit en effet pour lui de justifier à la fois sa méthode (l'analyse musicale) et sa doctrine, selon laquelle l'approche de la musique doit rechercher « dans ce qui se présente à nous comme musique [...] ce qui est irréductible à autre chose qu'elle-même²⁸ ».

La virulence de la polémique entre ces deux horizons disciplinaires semble pouvoir s'expliquer par le fait que chacune des approches « concurrentes » se trouve dans la

²⁶ Amiri BARAKA/LeRoi JONES, « Jazz and the White Critic » (1963), in *The LeRoi Jones/Amiri Baraka Reader*, Harris, William ed., New York, Thunder's Mouth Press, 1992, p. 182. Cité et traduit par Laurent CUGNY, « À propos d'une dérive culturaliste dans les études jazzistiques », in *Les Cahiers du jazz*, nouvelle série, n° 7, 2010, p. 98.

²⁷ Laurent CUGNY, *ibid.*, p. 100.

²⁸ Laurent CUGNY, *Le Musical « tout court » – Audiotactilité, ontologie de l'œuvre, régimes de production, jazz, pop et musiques audiotactiles*, Paris, Symétrie, 2020 (à paraître), p. 167. Je remercie chaleureusement Laurent Cugny d'avoir accepté de me confier le manuscrit de cet essai encore inédit, auquel je me référerai à plusieurs reprises dans ce travail. Les numéros des pages citées correspondent à ceux du document qui m'a été envoyé par l'auteur, ils seront actualisés dès que la parution de l'ouvrage nous le permettra.

situation de devoir défendre, l'une contre l'autre, son *droit à l'existence*. C'est d'ailleurs seulement à la condition de dépasser cette volonté d'appropriation du champ jazzistique que le débat peut trouver quelques nuances, en faisant droit à la diversité des approches du jazz – comme en témoigne la suite de l'article de Laurent Cugny dans ces quelques lignes plus apaisées :

Il s'agit simplement de rappeler quelques principes qui devraient à mon sens s'imposer à toute la communauté. La première et la plus importante est qu'aucune discipline n'a vocation à exclure les autres d'un champ donné. Les approches culturelles, sociologiques, politiques, musicologiques, historiques et autres sont aussi légitimes les unes que les autres. En un mot, la musique n'est la propriété de personne, le jazz pas plus que toute autre²⁹.

Ce débat, qui s'inscrit de manière très circonstanciée dans le cadre des études de jazz, apparaît en réalité comme l'expression particulière d'un problème bien plus général qui se pose depuis longtemps dans la réflexion sur la musique. En effet, cette dernière se trouve constamment renvoyée à une antinomie devenue classique entre l'approche de type contextualiste et celle de type formaliste. Alors que les tenants du contextualisme supposent que la musique doit être appréhendée comme une réalité matérielle, historique et sociale, ce qui requiert de la comprendre à partir d'un réseau de significations « extra-musicales », les formalistes considèrent quant à eux que la réalité de la musique réside exclusivement dans le musical. Or, ces deux perspectives posent des difficultés spécifiques qu'il semble difficile de résorber : alors que le contextualisme a souvent tendance à faire disparaître le musical dans l'étude du contexte de son émergence, le principe même du formalisme rend périlleuse la possibilité de parler de « signification » de la musique dès lors que son analyse requiert de se tenir à *même* les sons. À cet égard, l'un des enjeux majeurs de cette recherche consistera à nous demander s'il est possible de formuler une pensée du jazz capable de résister à l'écueil du contextualisme, comme à celui du formalisme. Comme nous le verrons, l'esthétique d'Adorno propose une approche de la musique qui semble pouvoir échapper à cette antinomie traditionnelle, ce qui justifie au moins en partie sa place centrale au sein de notre travail.

Si l'on prend en compte les nombreuses difficultés que nous venons de soulever, concernant l'origine terminologique du jazz, sa définition, ainsi que son approche

²⁹ Laurent CUGNY, « À propos d'une dérive culturaliste dans les études jazzistiques », art. cit., 111.

territorialisée par des disciplines spécialistes mises en concurrence, une question s'impose à nous de manière insistante : *que peut alors espérer la philosophie ?* Que pourrait-elle apporter de plus au sein de ces querelles définitionnelles et méthodologiques ? En un mot, la philosophie saura-t-elle faire preuve de *respect* – dans le sens de Marie-Louise Mallet, lorsqu'elle décrit l'effet produit par la musique sur la pensée philosophique ?

Respecter la musique, ce serait donc avant tout l'accueillir, lui donner l'hospitalité de l'écoute. Se laisser approcher par elle. La laisser *venir*, passer sans jamais revenir. [...] Écouter ce qu'elle dit sans *rien* dire. Non pas renoncer à penser, mais essayer de penser en renonçant à la volonté d'appropriation³⁰.

Si la philosophie veut faire preuve de respect, il nous semble crucial que celle-ci ne se pose pas en « arbitre » des querelles qui continuent à s'exprimer dans les études de jazz. Ce qui implique aussi de sa part de renoncer à la position de surplomb qu'elle a souvent l'habitude d'adopter à l'égard de l'art en général, et de la musique en particulier.

³⁰ Marie-Louise MALLET, *La Musique en respect*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2002, p. 14-15.

2.3. Surplomb philosophique

Penser n'est jamais un acte aussi pur et innocent que certains voudraient le croire. Une conclusion qui vaut tout autant pour notre pensée musicale que pour la pensée philosophique³¹.

Lydia Goehr

Pour toutes les raisons que nous venons d'évoquer, l'établissement d'une définition philosophique du jazz nous semble poser un certain nombre de problèmes insurmontables. Au mieux, cet effort définitionnel prend le risque d'ignorer les difficultés internes aux études de jazz à s'accorder sur des critères communs et déterminants prenant en compte les multiples évolutions du jazz. Une telle ignorance, naïve ou feinte, ne pourrait conduire la philosophie qu'à élaborer une définition certes consensuelle mais dénuée de sens³². Plus grave encore, une définition philosophique peut soumettre le jazz à des concepts déterminés par l'histoire de la pensée occidentale au nom d'un principe d'universalité. En effet, comme nous le verrons, les critères esthétiques de la philosophie³³ sont largement influencés par une conception de la musique savante d'écriture « hautement prescriptive³⁴ », qui semble jouer le rôle d'étalon de mesure pour

³¹ Lydia GOEHR, *Le Musée imaginaire des œuvres musicales* (2007), trad. fr. Christophe Jaquet et Claire Martinet, Cité de la musique/Philharmonie de Paris, 2018, p. 89.

³² C'est le cas par exemple de la définition du jazz proposée par Francis Wolff dans son récent ouvrage *Pourquoi la musique ?* : « Il peut sembler hasardeux de parler de l'expressivité du jazz en général : quel rapport, dira-t-on, entre le style (dit "new orleans") très strictement cadré de l'Original Dixieland Jazz Band de 1917 et les improvisations débridées d'Ornette Coleman dès les années 1960 (*Free jazz : A Collective Improvisation*) ? Réponse : le jazz, justement. Certes, il y a des différences, souvent abyssales, entre les genres, les mouvements, les musiciens ou les modes de production et de réception de ce qu'on nomme jazz aux différentes époques. Mais, au-delà de ces dissemblances et oppositions, il y a sans doute quelque chose comme "le" jazz. » Francis WOLFF, *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard, 2015, p. 266. L'aspect éminemment tautologique de cette définition (le jazz se caractérise comme « le jazz ») nous paraît symptomatique de cette tendance philosophique à produire des définitions du jazz non avisées, tout aussi consensuelles que vides de sens.

³³ Ce point concerne aussi bien la philosophie continentale que la philosophie analytique, qui reposent toutes deux sur un privilège accordé à la musique savante, comme nous le montrerons dans nos deux premiers chapitres.

³⁴ Sur ce point, voir les analyses de Laurent Cugny : « C'est cette période (dont on peut fixer les bornes grossièrement à 1800 et 1945) que l'on qualifiera par convention d'"écriture très prescriptive" par différence avec une écriture moins prescriptive des époques de la musique savante la précédant. Or, cette période de très grande prescriptivité sert de référence unique à la très grande majorité des auteurs – philosophes, musiciens, musicographes, musicologues – écrivant sur la musique au cours de la même

évaluer la spécificité du jazz. Cette situation est d'autant plus problématique qu'elle repose (pas toujours de manière consciente) sur un schème esthétique ethnocentré, particulièrement inadéquat pour penser la singularité sociale, politique et culturelle du jazz. C'est d'ailleurs pour contrer cette tendance que LeRoi Jones/Amiri Baraka oppose au prisme occidental de l'analyse du jazz une vision « nationaliste » de cette musique, et en appelle à une « philosophie noire³⁵ », qu'il considère comme la seule capable d'échapper à l'ethnocentrisme conceptuel. Si la proposition de LeRoi Jones n'est pas satisfaisante, parce qu'elle nous plonge dans de difficiles et infinis débats concernant la question de l'essentialité raciale de la musique noire³⁶, elle a néanmoins le mérite de soulever le problème légitime de la prétendue neutralité de toute forme d'appareillage conceptuel et de la position de principe selon laquelle la philosophie procéderait par des concepts inoffensifs parce qu'universels. Car comme nous le rappelle – avec une délicieuse sagacité – LeRoi Jones, « l'idée que la pensée occidentale puisse être *exotique*, si on la regardait d'un autre point de vue, n'effleure jamais la pensée des Occidentaux³⁷ ». Cette perspective, qui suppose de considérer le jazz comme une musique spécifiquement africaine-américaine³⁸, constitue aussi l'objet central du livre de Christian Béthune intitulé *Le Jazz et l'Occident*³⁹, dans lequel le philosophe rend compte d'une incompréhension originaire du jazz par la philosophie occidentale. Selon lui, le jazz a d'emblée été pris dans une situation paradoxale, car « bien que son propos fût, dès l'origine, étranger aux visées propres de l'Occident, l'expression jazzistique s'est presque

période. » Laurent CUGNY, *Le Musical « tout court »*, op. cit., p. 58. Ainsi que nos développements infra, chapitre 1, 1.2.3., p. 72 sq.

³⁵ Amiri BARAKA/LeRoi JONES, *Musique noire*, trad. fr. J. Morini et Y. Hucher, Paris, Buchet/Chastel, 1969, p. 18.

³⁶ Voir nos développements infra, chapitre 1, 2.2.1, p. 122 sq.

³⁷ Amiri BARAKA/LeRoi JONES, *Le Peuple du blues. La musique noire dans l'Amérique blanche*, trad. fr. Bernard Jacqueline, Paris, Gallimard, 1968, p. 27.

³⁸ Cette compréhension du jazz comme une musique spécifiquement africaine-américaine est remise en cause par un certain nombre de chercheurs. Voir par exemple ce qu'en dit Laurent Cugny : « Je considère que le jazz n'est pas une musique noire, du moins pas complètement, comme on peut le dire du blues ou du rhythm'n'blues. Cette musique a certes un lien originaire avec l'histoire des Afro-Américains, et ce lien lui est sans aucun doute substantiel, mais cette appropriation exclusive qui est souvent faite depuis Amiri Baraka et que perpétuent des auteurs d'aujourd'hui comme Fumi Okiji pose un problème politique, car le jazz n'est pas qu'une musique noire. Pour le blues, c'est beaucoup plus simple que pour le jazz. Car le blues est vraiment le produit d'un moment historique, de la fin de l'esclavage, de l'industrialisation, de la prolétarisation... » Laurent CUGNY, entretien mené par Joana Desplat-Roger et Thomas Horeau, in *Epistrophy* n° 4, « Le jazz, la philosophie et les philosophes », 2019, en ligne : <https://www.epistrophy.fr/entretien-avec-interview-with86.html>, consulté le 17 février 2020.

³⁹ Christian BÉTHUNE, *Le Jazz et l'Occident, culture afro-américaine et philosophie*, Paris, Klincksieck, 2008.

entièrement déployée à l'intérieur du monde occidental⁴⁰ ». Ce que Christian Béthune met en évidence ici, c'est donc l'écart incontestable entre une pratique musicale liée à l'afro-américanité et son analyse critique principalement portée par des auteurs blancs occidentaux. Ce déséquilibre factuel entre ceux qui le pratiquent et ceux qui interrogent le sens de cette pratique peut en effet éveiller certains soupçons quant aux motifs de la mésentente historique entre philosophie et jazz.

Sans vouloir minimiser l'apport de cette analyse proposée par Christian Béthune, il nous semble cependant important de ne pas restreindre le problème philosophique posé par le jazz à l'ethnocentrisme. En effet, cette question particulière nous paraît devoir s'articuler à un problème plus général qui interroge la position que doit adopter la philosophie à l'égard d'un objet aussi hybride que le jazz. Car comme en témoigne Lydia Goehr :

En arrivant après la bataille, [les philosophes] adoptent souvent une attitude conforme à la philosophie positiviste bien établie qui réfléchit *sur* des objets – une philosophie qui contemple le monde (et parfois de haut) comme s'il était donné⁴¹.

Cette attitude « positiviste » de la philosophie, qui se caractérise comme une position de surplomb à l'égard de son objet, est aussi dénoncée par Jean-Marie Schaeffer en tant qu'elle correspond selon lui à la « théorie spéculative de l'art », comprenant les esthétiques de Novalis, Schlegel, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Adorno et enfin celle de Heidegger. Selon Jean-Marie Schaeffer, la philosophie adornienne fait figure d'exemple de cette tendance à la « soumission de l'art au discours philosophique⁴² », comme semblent en attester certaines pages de la *Théorie esthétique* :

La philosophie et l'art convergent dans le contenu de vérité de l'art : la vérité de l'œuvre d'art qui se déploie progressivement n'est pas autre chose que celle du concept philosophique. [...] Le contenu de vérité des œuvres n'est pas ce qu'elles signifient, mais ce qui décide de la fausseté ou de la vérité de l'œuvre en soi ; seule cette vérité de l'œuvre en soi est commensurable à l'interprétation philosophique et coïncide, tout au moins selon l'idée, avec la vérité philosophique. Il est manifestement très difficile à la conscience actuelle, figée dans le concret et l'immédiateté,

⁴⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁴¹ Lydia GOEHR, *Le Musée imaginaire...*, *op. cit.*, p. 40.

⁴² Jean-Marie SCHAEFFER, *L'Art de l'âge moderne, l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1992, p. 348.

d'acquérir cette relation avec l'art, alors que, sans celle-ci, le contenu de vérité n'apparaît pas ; la véritable expérience esthétique doit devenir philosophie, ou bien elle n'existe pas⁴³.

À la lecture de cet extrait, on peut en effet penser que la manière dont Adorno fait reposer la condition d'émergence du contenu de vérité de l'œuvre sur la philosophie condamne cette dernière à adopter une vision surplombante de l'art – un propos qui correspond à la figure de l'esthète apparaissant aux avant-postes de sa « forteresse⁴⁴ » pour mieux critiquer les formes populaires de la musique. En d'autres termes, cette interprétation de l'attitude adornienne correspond parfaitement à l'élitisme de principe que nombre de commentateurs⁴⁵ attribuent à son esthétique. Pourtant, considérer Adorno comme le représentant d'un surplomb philosophique devrait nous étonner, car cette supposition s'avère en réalité tout à fait contradictoire avec la façon dont le philosophe de Francfort décrit le sens de sa démarche philosophique en général, et de l'esthétique en particulier.

En effet, cette image d'un Adorno retranché dans sa forteresse ne correspond en rien au principe sur lequel il fonde l'ensemble de sa théorie de la connaissance. Dès ses premiers écrits (en particulier son texte *L'Actualité de la philosophie*⁴⁶), Adorno présente une critique très claire de ce qu'il nomme la pensée « identificatrice », qui repose selon lui sur une logique de subsomption du réel sous une conceptualité préétablie – une démarche philosophique qu'il assimile au positivisme. Comme le montre Julia Christ dans son article « Un jeu avec le réel – Esquisse de la méthode critique d'Adorno⁴⁷ », ce que le philosophe critique dans la pensée identificatrice, c'est le fait qu'elle ne prenne pas en compte le processus conceptuel qui résulte de la confrontation entre un sujet et cet autre que lui-même qu'il est amené à rencontrer dans l'expérience. Or, comment ne pas

⁴³ Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique* (1970), trad. fr. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995, p. 186.

⁴⁴ Nous reprenons cette image de la forteresse à Agnès Gayraud, qu'elle évoque dans sa conférence « La critique comme forteresse : remparts adorniens contre le monde pluriel ». Agnès GAYRAUD, colloque international « Adorno contre son temps », organisé par Joana Desplat-Roger, Jean-Baptiste Vuillerod et Lucie Wezel, Université Paris Nanterre, les 2 et 3 mars 2017, en ligne :

<<https://webtv.parisnanterre.fr/videos/adorno-contre-son-temps-une-esthetique-a-contretemps-agnes-gayraud-anne-boissiere/>>.

Précisons toutefois qu'Agnès Gayraud fait un usage très nuancé de cette image de la forteresse adornienne, en montrant que cette dernière trouve certaines brèches dans ses textes sur Mahler.

⁴⁵ Nous reviendrons sur ce point dans nos développements infra, chapitre 3, 1.2.1., p. 252 sq.

⁴⁶ Theodor W. ADORNO, *L'Actualité de la philosophie et autres essais* (1930), trad. fr. sous la direction de Jacques-Olivier Bégot, Paris, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2008.

⁴⁷ Julia CHRIST, « Un jeu avec le réel – Esquisse de la méthode critique d'Adorno », in *Philosophie*, vol. 113, n° 2, mars 2012, p. 37-57.

prendre au sérieux la manière dont Adorno présente le sens de sa démarche philosophique, qu'il oppose à la pensée identificatrice et pour laquelle il revendique une « affinité avec le matérialisme⁴⁸ » ? D'autant que cette même exigence se retrouve transposée au sein de sa démarche esthétique. Comme le souligne très justement Anne Boissière dans l'introduction de son ouvrage *La Pensée musicale de Theodor W. Adorno. L'épique et le temps*, Adorno « s'est toujours défendu de l'idée selon laquelle la philosophie pourrait subsumer l'art⁴⁹ ». Et en effet, la manière dont la philosophie doit appréhender l'œuvre doit reposer, dans la perspective adornienne, sur ce qu'il nomme la « mimésis », un terme qui décrit une tentative de connaissance de l'art par *affinité*. Autrement dit, la philosophie doit tenter de connaître l'art par un procédé d'assimilation, qui ne consiste pas à subsumer l'art sous un appareil conceptuel, mais à *mimer* la particularité sensible pour tenter de donner une voix à ce qui ne possède pas d'élément de discursivité – à savoir l'art. Et c'est à cette unique condition que l'œuvre pourra accomplir sa vocation : exprimer la souffrance de l'individu. Ce qui revient ni plus ni moins, selon les termes de Lydia Goehr, à faire en sorte que la philosophie parvienne à *adopter la posture du compositeur* :

Adorno a passé une part considérable de sa vie intellectuelle à tenter de montrer les ramifications du changement d'approche qui se produit lorsqu'un philosophe adopte la posture d'un compositeur. Ne se contentant pas seulement d'exposer une philosophie de la composition ou de l'exécution, il a élaboré une philosophie composée et exécutée – et dissonante, qui plus est –, afin de contester la passivité de l'auditeur philosophe et critique qui suppose que les œuvres musicales sont toujours déjà construites et qu'elles ne requièrent donc, par essence, aucune répétition⁵⁰.

Nous aurons à revenir longuement dans ce travail sur les subtilités de la conception adornienne de l'art, qui nous semblent permettre de battre en brèche certaines annonces précipitées concernant le caractère systématique et élitiste de l'esthétique d'Adorno. Mais dès à présent, nous devons prendre acte de sa volonté d'échapper aux écueils d'une philosophie qui construit une réalité abstraite sans prendre en compte le caractère irrationnel du réel (ce qui correspond à l'écueil de la position idéaliste) ; ou encore de celle qui se contente de répéter la structure fragmentée du réel sur un mode tautologique

⁴⁸ Theodor W. ADORNO, *L'Actualité de la philosophie*, op. cit., p. 19.

⁴⁹ Anne BOISSIÈRE, *La Pensée musicale de Theodor W. Adorno. L'épique et le temps*, Paris, Beauchesne éditeur, 2011, p. 11.

⁵⁰ Lydia GOEHR, *Le Musée imaginaire...*, op. cit., p. 43.

(il s'agit de la position positiviste). Ici se trouve réaffirmée l'importance que revêt la philosophie d'Adorno au sein de notre travail de recherche : outre qu'il a été l'un des rares philosophes du XX^e siècle à avoir consacré un nombre important d'écrits sur le jazz, nous avons aussi été portée par l'intention fondamentale selon laquelle les *remèdes* à l'esthétique adornienne se trouvaient au cœur de sa philosophie. Et si la manière dont Adorno a (mal)traité le jazz va nous servir de repère pour appréhender la mésentente de la philosophie à l'égard du jazz, sa pensée ouvre aussi le champ d'un questionnement sur la possibilité d'une appréhension « mimétique » du jazz, dont le principe premier consiste à refuser toute position réflexive de surplomb.

II. Le jazz : un « point de résistance » philosophique

Évidemment, il est un peu ennuyeux de commencer par penser les difficultés qu'il y a à penser, avant de penser directement l'objet [...]. Je comprendrais donc le lecteur soucieux d'aller au fait et qui passerait directement à la deuxième partie de cet ouvrage. Et d'un autre côté les résistances et dérobadés que la musique oppose aux tentatives pour la penser ne sont pas une donnée accidentelle ou une caractéristique purement extérieure, elles nous disent quelque chose de la musique elle-même. La puissance de l'expérience musicale se donne d'abord dans sa résistance à la mise en discours : cette résistance fait partie de l'expérience elle-même. Toute pensée est aussi une levée d'obstacles, tâchons de les identifier⁵¹.

Bernard Sève

Cette citation de Bernard Sève nous permet de clarifier la ligne de conduite qui sera la nôtre tout au long de notre travail de recherche. Si nous partageons avec lui cette crainte qu'une longue présentation des difficultés de la philosophie à penser le jazz pourrait perdre notre lecteur, nous l'assumons aussi de manière encore plus radicale : ce travail ne comportera aucune « deuxième partie de l'ouvrage » nous conduisant à un résultat final – à savoir un « objet jazz » convenablement appréhendé. Comme nous l'avons annoncé au début de cette introduction, notre objectif ne consiste pas à dépasser les obstacles identifiés, mais à faire émerger des *points de résistance philosophiques* qui peuvent être révélés par la question du jazz. C'est pourquoi nous assumons pleinement une première dérobadé : nous ne tenterons pas d'élaborer une définition philosophique du jazz.

Bien évidemment, nous sommes consciente des risques engendrés par une telle position de principe, car comme le montre Laurent Cugny dans *Analyser le jazz*, les nombreuses difficultés qui s'imposent à celui ou celle qui se lance dans la périlleuse tentative d'élaboration d'une définition du jazz pourraient servir d'excuse à qui souhaite

⁵¹ Bernard SÈVE, *L'Altération musicale ou Ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Seuil, 2002, p. 43.

s'éviter cette peine⁵². L'exercice définitionnel s'impose donc comme une exigence pour le musicologue, qui s'emploie à caractériser les différents traits idiomatiques caractéristiques⁵³ du jazz. Néanmoins, nous pensons que cet effort de clarification ne peut trouver d'équivalence stricte dans le champ de la philosophie. En premier lieu parce que, comme Lydia Goehr, nous pensons que toute forme de définition philosophique ne saurait être neutre, en tant qu'elle comporte toujours une dimension évaluative implicite :

L'effort permanent qui consiste à définir et redéfinir le concept de musique émane du besoin de convaincre les plus hautes autorités que certaines pratiques musicales font partie des mœurs convenables et civilisées. Pour établir la respectabilité d'un genre, il faut expliciter ce que cette forme musicale conçoit comme de la musique⁵⁴.

En second lieu parce que nous pensons que faire preuve d'un « respect » philosophique requiert de ne pas définir à *la place* de l'analyse musicologique les traits caractéristiques d'une musique. Pour autant, renoncer à répondre à cette injonction de la définition ne veut pas dire que le jazz *n'intéresse* pas la pensée philosophique, bien au contraire. Seulement, afin de mieux cerner cet intérêt réciproque, il nous semble nécessaire d'inverser les rapports : le rôle de la philosophie ne consiste pas à tenter de résoudre les questions soulevées par les études de jazz, mais plutôt à identifier le problème que le jazz pose à la philosophie. Cette perspective, qui nous situe dans la lignée philosophique de François Zourabichvili, implique que nous renoncions à considérer le jazz comme un *objet* philosophique, pour tenter de le cerner comme *problème* – qu'il nous faut comprendre comme un lieu critique, nécessaire et inévitable de la pensée :

⁵² Ainsi prévient Alain Gerber, lorsqu'il condamne la légèreté avec laquelle les chercheurs délaissent de plus en plus souvent l'effort d'explicitation des termes qu'ils emploient : « Tout porte à croire, j'en ai peur, qu'intolérance et frilosité restent en matière d'identification des attitudes fort répandues. C'est que les définitions rendent le réel plus lisible à mesure qu'elles sont plus rigoureuses. » Alain GERBER, « De l'indignité d'appeler les choses par leur nom », in *Les Cahiers du jazz*, n° 5, 1995, p. 4. Cité par Laurent CUGNY, in *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, coll. « Contrepoints », 2009, p. 34.

⁵³ « On pourrait alors proposer une définition provisoire du type : *sont perçues comme relevant du jazz, à une époque donnée et plus ou moins complètement, les musiques manifestant en nombre significatif un certain nombre de traits idiomatiques caractéristiques. Ces traits appartiennent à un ensemble idiomatique se fondant notamment sur des pratiques particulières réservant une grande place à l'improvisation, sur certaines conceptions de la sonorité et du rythme, et sur un ensemble de tournures et de pratiques d'origine afro-américaine.* » Laurent CUGNY, *Analyser...*, *ibid.*, p. 36.

⁵⁴ Lydia GOEHR, *Le Musée...*, *op. cit.*, p. 197.

Qu'un concept fasse problème ne signifie pas pour moi qu'il soit une forme révolue, caduque, ou illusoire de pensée, agissant comme un obstacle, une présence encombrante, ou comme un leurre ; cela suggère plutôt un site positif pour la pensée, tout à la fois critique et nécessaire (inévitable)⁵⁵.

La façon dont Zourabichvili définit le sens du problème philosophique implique une nécessaire *altération* de la philosophie par ce qu'elle essaie de penser – la question n'étant jamais vraiment de savoir si, au fond, elle y parvient pleinement. Or, cette transformation de la philosophie par sa confrontation avec l'expérience sensible, Zourabichvili la place au fondement de l'esthétique. En d'autres termes, l'esthétique ne décrit pas selon lui une régionalisation de la philosophie, mais l'« événement advenu à la philosophie⁵⁶ » lorsque cette dernière se trouve confrontée à ce qu'elle n'arrive pas à penser – à savoir la confusion du sensible. Or, c'est justement parce que la confusion du sensible produit un point de résistance à la rationalité philosophique qu'advient le « devenir esthétique de la philosophie », décrivant la transformation nécessaire de cette dernière. De cette façon, Zourabichvili donne un nouveau souffle à une idée déjà présente dans la pensée de Baumgarten, selon laquelle ce sont les points de résistance qui produisent une transformation de la réflexion philosophique, et qu'à son tour cette altération fait naître l'esthétique :

Que le sensible soit *résistant*, et non plus simplement néant, indique que le centre de gravité de la philosophie s'est déplacé, qu'il n'est plus l'intelligible, mais la limite de l'intelligible et du sensible. [...] La philosophie est donc sommée, pour se penser elle-même, de penser la consistance du sensible. C'est-à-dire aussi bien : de ce qui lui *résiste*, puisqu'elle-même, la philosophie, se définit par la production de représentations distinctes, donc par l'effacement de la confusion⁵⁷.

Revenons à présent au cas du jazz. Nous le verrons, il *résiste* à la philosophie, comme en témoigne l'ampleur des processus de dénégation mis en place par certains auteurs pour ne pas le prendre en considération. À cet égard, le cas d'Adorno apparaît comme exemplaire : si sa rencontre avec le jazz ressemble tant à un « rendez-vous manqué⁵⁸ »,

⁵⁵ François ZOURABICHVILI, *La Littéralité et autres essais sur l'art*, Paris, PUF, 2011, p. 209-210.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 94.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 94-95, nous soulignons.

⁵⁸ Nous reprenons ici l'expression de Pierre Sauvanet dans son article « Jazz et philosophie en France », in *La Catastrophe apprivoisée. Regards sur le jazz en France*, Vincent COTRO, Laurent CUGNY et Philippe GUMPLOWICZ (dir.), Paris, Outre Mesure, coll. « Jazz en France », 2013, p. 161. Nous tenterons néanmoins d'établir que le « rendez-vous » d'Adorno avec le jazz est moins « manqué » qu'il n'en a l'air, car n'en déplaise au philosophe de Francfort, la question du jazz a produit un certain nombre de déplacements conceptuels au sein de son esthétique.

c'est sans aucun doute parce que le philosophe de Francfort a mis en œuvre une armature conceptuelle qui semble capable de contrer toute intrusion esthétique du jazz. Néanmoins, lorsque Zourabichvili dit que la pensée est *nécessairement* transformée par sa rencontre avec son objet, il faut comprendre le terme « nécessaire » dans son sens strict. Ainsi, il ne veut pas dire que cette transformation « aurait dû » avoir lieu (au nom d'un impératif moral), mais que *de fait*, elle a eu lieu. En étant un peu optimiste, nous pourrions dire qu'il en va de même avec les actes politiques de résistance : si le fait de résister n'aboutit pas forcément à un résultat politique, si les formes de résistance sont le plus souvent tenues en échec, ne reste-t-il pas toujours *quelque chose* de ces résistances exprimées ? Nous sommes intimement convaincue qu'au fond, l'esthétique adornienne se trouve dans une situation similaire : alors que les cadres de son esthétique semblent parfaitement *résister* à la *résistance* du jazz, les concepts d'Adorno subissent malgré tout une altération, un certain fléchissement par leur confrontation avec une musique que le philosophe ne cesse de rejeter. *Les actes de résistance résistent* – ce qui signifie aussi qu'ils produisent toujours un *reste* à penser dont nous pouvons tenter de nous saisir.

Un dernier point reste à clarifier : si le jazz opère une résistance, celle-ci est-elle d'ordre philosophique, esthétique, ou politique ? Il n'y a sans doute pas à choisir entre les trois, et ce pour différentes raisons. Tout d'abord, parce que comme nous le verrons par la suite, le jazz procède d'une histoire particulière qui rend particulièrement indémêlables ses dimensions esthétique et politique. À ce titre, la dimension politique, explicitement revendiquée par un grand nombre de musiciens de jazz, pose des problèmes théoriques qu'il nous faudra interroger dans ce travail⁵⁹. Ensuite, parce que de manière plus générale, on peut considérer, en adoptant un prisme deleuzien, que la lutte d'un peuple et celle de l'art constituent les deux côtés d'une seule et même pièce. Une lutte commune qui s'accomplit dans l'acte même de résister :

L'acte de résistance a deux faces. Il est humain et c'est aussi l'acte de l'art. Seul l'acte de résistance résiste à la mort, soit sous la forme d'une œuvre d'art soit sous la forme d'une lutte des hommes.

⁵⁹ Voir en particulier notre chapitre 1, 2., « Politiques du jazz », p. 112 sq. D'une manière générale, cette question cruciale reviendra à de nombreuses reprises tout au long de ce travail de recherche.

Quel rapport y a-t-il entre la lutte des hommes et l'œuvre d'art ? Le rapport le plus étroit et pour moi le plus mystérieux⁶⁰.

L'intuition deleuzienne, qui intéresse de très près notre perspective, reste cependant assez obscure, puisque Deleuze renonce à déterminer ce rapport étroit entre les deux qu'il considère comme « mystérieux ». En revanche, on trouve cette même idée dans la philosophie d'Adorno, cette fois exprimée avec davantage de force et de clarté :

L'art ne consiste pas à mettre en avant des alternatives, mais à *résister*, par la forme et rien d'autre, contre le cours du monde qui continue de menacer les hommes comme un pistolet appuyé contre leur poitrine⁶¹.

Une fois encore, nous retrouvons la figure d'Adorno.

Lui qui a tant *résisté* au jazz (une résistance que l'on pourrait comprendre dans son acception psychanalytique, en tant qu'elle décrit la force avec laquelle un patient refuse d'accepter certaines vérités proprement insupportables, ce qui compromet les chances de réussite de la cure), il apparaît aussi comme celui ayant le plus interrogé le potentiel de résistance de l'art. *Adorno-pharmakon* : considérant le jazz comme un poison, il ne cesse jamais, pourtant, de nous le livrer comme antidote.

Au-delà, avec, contre – *tout contre !* – Adorno, la philosophie du jazz dont nous cherchons à tracer les contours entend donc créer les conditions d'une véritable confrontation philosophique avec le jazz. Avec un double impératif : prendre la mesure de la résistance que le jazz oppose à la philosophie, et ne pas la laisser en sortir indemne.

⁶⁰ Gilles DELEUZE, *Deux régimes de fous*, édition préparée par David LAPOUJADE, Paris, Minuit, 2003, p. 301-302.

⁶¹ Theodor W. ADORNO, « Engagement », in *Notes sur la littérature*, trad. fr. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, « Champs », 1984, p. 289, nous soulignons.

Chapitre 1 : premier cercle.

Absences curieuses et remarquables du jazz

Introduction. Une cartographie, quels présupposés ?

Notre démarche consiste dans un premier temps à proposer un état des lieux, ou encore une « cartographie » des différentes présences du jazz au sein de la philosophie du XX^e siècle. Bien évidemment, il ne s'agira pas d'opérer un simple recensement comptable des occurrences du terme de jazz, car ces présences sont plurielles et n'ont pas toutes le même statut. Alors que certaines sont insignifiantes, d'autres sont plus souterraines, plus sourdes, plus conceptuelles. Ce sont donc ces différentes strates de la présence-jazz que nous souhaitons présenter sous la forme d'une cartographie, qui prendra l'allure de cercles concentriques. En commençant par interroger les absences remarquables de jazz (qui constituent les cercles les plus excentrés), nous tenterons progressivement de déployer ses différentes présences, pour enfin nous rapprocher du cœur de cible (à savoir d'une « philosophie du jazz » accomplie).

Avant de débiter cette cartographie, exposons brièvement quelques difficultés de méthode ayant émergé au fil de cette recherche.

1/ Commençons par lever un premier malentendu concernant le sens même de notre démarche : notre objectif ne consiste en aucun cas à « rendre justice » au jazz, au prétexte que ce dernier aurait été mal compris, voire malmené par la philosophie contemporaine. Et cela pour au moins deux raisons : tout d'abord parce que *le jazz n'a nullement besoin d'être sauvé*⁶² des disputes intellectuelles qui agitent le champ des études de jazz,

⁶² Cette assertion peut sembler d'une évidence déconcertante, pourtant elle mérite quand même d'être rappelée aux vues de la virulence et la passion qui animent – encore aujourd'hui – toutes ces questions. De cela nous ne donnerons qu'un exemple : en mars 2018 un étudiant de Master 2 nous a contactée pour

puisque'il a, de fait, très bien survécu aux débats houleux ayant divisé la critique de jazz lors de l'émergence du be-bop, lequel était fermement vilipendé par ceux qui appartenaient au mouvement dit « puriste⁶³ ». D'autre part, nous ne souhaitons pas non plus mettre en scène un tribunal faisant comparaître les philosophes du XX^e siècle pour qu'ils aient à répondre de ce qu'ils ont écrit – ou, pire encore, de ce qu'ils n'ont pas écrit sur le jazz. Un tel tribunal serait risible et sans doute aussi malhonnête.

Si notre objectif n'est donc pas de « rendre justice » au jazz, il consiste plus modestement à nous étonner de sa discrétion, de ses absences, ou encore du malaise qu'il a introduit au sein de la philosophie du XX^e siècle. Ce faisant, nous tentons de répondre, en quelque sorte, au vœu exprimé par Pierre Sauvanet dans « Jazz et philosophie en France⁶⁴ », un article dans lequel il exprime la nécessité que puisse émerger un jour un « Jazz à la Sophie » suivant le modèle du *Jazz à la lettre*⁶⁵ rédigé par Yannick Séité en 2010. Dans *Le Jazz, à la lettre*, Yannick Séité s'attache à interroger le sens de l'absence manifeste du jazz au sein de la critique littéraire⁶⁶ : cette absence est d'autant plus étonnante qu'elle ne concerne que la critique littéraire et non la littérature en tant que telle, qui apparaît quant à elle parsemée de références, souvent passionnées, au jazz. Alors

connaître mon avis sur son travail universitaire consacré au jazz et à la pensée d'Adorno, qu'il avait intitulé « Adorno a tué le jazz ». Le titre qu'il avait choisi nous semble tout à fait révélateur de cette confusion persistante entre les évolutions du jazz conduites par les musiciens et les musiciennes et les querelles théoriques qui sont propres aux critiques et aux études de jazz, dont les débats internes n'altèrent en rien le devenir de la musique elle-même. En clair, le fait qu'Adorno ait « manqué » la question du jazz ne nécessite aucunement que nous ayons à « sauver » le jazz des arguments adorniens : le jazz est parfaitement sorti indemne de la critique adornienne, même si, comme nous allons tenter de l'établir, la réciproque n'est probablement pas totalement vraie.

⁶³ Ce que l'on appelle le mouvement puriste désigne les positions de Schaeffner ou de Panassié, qui ont condamné de manière virulente l'émergence du be-bop, en tant qu'il n'était pas – selon eux – un jazz « authentique ». Sur ce point, voir le chapitre intitulé « Vrai et faux jazz : les débuts d'un mouvement puriste », in Ludovic TOURNÈS, *New Orleans sur Seine, Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999. Ou encore Laurent CUGNY, *Hugues Panassié : l'oeuvre panassiéenne et sa réception*, Paris, Outre Mesure, 2017. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point dans nos développements.

⁶⁴ Pierre SAUVANET, « Jazz et philosophie en France », in *La Catastrophe apprivoisée. Regards sur le jazz en France*, Vincent COTRO, Laurent CUGNY et Philippe GUMFLOWICZ (dir.), Paris, Outre Mesure, coll. « Jazz en France », 2013.

⁶⁵ Yannick SÉITÉ, *Le Jazz, à la lettre : la littérature et le jazz*, Paris, PUF, 2010.

⁶⁶ « Je lis l'ouvrage d'un spécialiste de littérature comparée. Il porte lui aussi le titre *Musique et littérature*. Pas la moindre allusion au jazz. C'est à croire que le jazz n'est pas de la musique. Et peut-être en effet ne s'agit-il pas de musique. Ou que ceux (Perec, Joyce, Cocteau, Leiris, Cortázar, Céline, Echenoz...) qui lui ont fait quelque place dans leur œuvre ne seraient pas de la littérature. Autrement, on ne comprendrait pas. Pas de la musique ou pas de la littérature. De cet ostracisme-là (si c'en est un), le jazz a sans doute eu peu à faire. La chose est plus embarrassante pour la littérature et les discours qui s'attachent à en rendre compte. Ignorer le jazz, c'est en effet s'exposer à ne pas entendre ou à n'entendre que partiellement certaines œuvres ou certains aspects de certaines des œuvres littéraires les plus considérables du XX^e siècle. C'est donc à l'histoire et à la critique littéraire qu'un mauvais coup finalement est porté. » Yannick SÉITÉ, *ibid.*, p. 7-8.

que des auteurs tels que Georges Perec⁶⁷, Boris Vian⁶⁸, Michel Leiris⁶⁹, Julio Cortázar⁷⁰, ou enfin Céline⁷¹ ont attribué une place décisive au jazz au sein de leurs œuvres littéraires, ces présences du jazz dans la littérature attestent selon Yannick Séité de la transformation esthétique profonde apportée par le jazz dans l'art en général, comme dans les pratiques littéraires en particulier :

Ce n'est pas un hasard si deux des iconoclastes les plus radicaux de la littérature, Joyce et Céline, ont su *entendre* le jazz. Ce n'est pas vain compliment sous la plume de Morand ou de Perec de reconnaître à la musique des Noirs d'Amérique une avance sur la littérature en termes de créativité et de lucidité. À de tels indices se mesure l'importance esthétique du jazz pour l'art du XX^e siècle, à cela qu'il a pu rendre transparents à l'écrivain la fin et les moyens de son art. [...] Ici figure la façon dont, à certains moments situés du siècle, la littérature a été tributaire du jazz pour s'énoncer, se penser, se créer⁷².

Qu'en est-il alors de la philosophie ? Si le jazz a incontestablement transformé la littérature de son temps, est-il envisageable qu'il ait laissé indemne la philosophie de la même époque ? Et si la philosophie, à l'inverse de la littérature, s'était tenue à distance raisonnable du jazz, quels seraient alors les motifs profonds de sa position d'écart ? C'est pour répondre à ces questions que nous pensons, à l'instar de Pierre Sauvanet, qu'il est urgent de « tirer certaines des leçons du jazz pour la philosophie » et de « construire une histoire philosophique du jazz et une histoire jazzée de la philosophie⁷³ ».

⁶⁷ « Pour paradoxal que celui puisse paraître, le free jazz se pose des questions que, “romancier” [...], je me pose ; mieux encore : le free jazz constitue peut-être une réponse que l'écriture chercherait encore », Georges PEREC, « La chose », in *Le Magazine littéraire*, n° 316, décembre 1993, p. 58.

⁶⁸ Les textes de Boris Vian consacrés au jazz sont légion et ils sont rassemblés dans les trois volumes suivants : Boris VIAN, *Chronique de jazz*, texte établi et présenté par Lucien Malson, Paris, Pauvert, 1996 ; Boris VIAN, *Écrits sur le jazz*, textes rassemblés et annotés par Claude Rameil, Paris, Christian Bourgois, 1981 (Tome 1), 1982 (Tome 2).

⁶⁹ « Musique de jazz donc, qui me touche maintenant comme si c'était cela mon vrai folklore », Michel LEIRIS, *Biffures* in *La Règle du jeu*, Paris, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2003, p. 244-245.

⁷⁰ Julio CORTÁZAR, « Le Tour du piano par Thelonious Monk », in *Le Tour du jour en quatre-vingts mondes*, Paris, Gallimard, 1980, p. 82-85.

⁷¹ « Il ne faut pas oublier que Paul Morand est le premier de nos écrivains qui ait *jazzé* la langue française – Ce n'est pas un émotif comme moi mais c'est un satané authentique orfèvre de langue – Je le reconnais pour mon maître. », Louis-Ferdinand CÉLINE, « Lettres à Milton Hindus », in *L'Herne*, Paris, 1972, p. 136.

⁷² Yannick SÉITÉ, *Le Jazz, à la lettre*, op. cit., p. 29-30.

⁷³ Paraphrase revisitée de la manière dont Yannick Séité présente ses intentions dans *Le Jazz, à la lettre* : « Notre propos sera, entre histoire littéraire du jazz et histoire jazzée de la littérature, de commencer à tirer certaines des leçons du jazz pour la littérature et la pensée de la littérature. » *Ibid.*, p. 8.

2/ Une seconde difficulté s'est posée concernant la façon dont nous devions délimiter notre corpus. Quel principe devrions-nous adopter ? Notre exigence de départ fut la suivante : n'écarter *a priori* aucun texte philosophique de cette recherche. Disant cela, nous sommes consciente des risques qu'une telle exigence peut comporter : sans avoir délimité en amont les philosophies concernées par notre champ d'étude, nous pourrions être conduite à produire une analyse trop superficielle des diverses philosophies explorées. Malgré ces craintes, nous en assumons les risques et décidons de laisser les présences du jazz tracer leur sillon et délimiter elles-mêmes notre corpus.

Ainsi établis les présupposés qui conduisent cette recherche, nous pouvons donc débiter notre exploration des absences du jazz, qui constitueront le cercle le plus éloigné du centre. Si la plupart de ces absences ne revêtent aucune signification particulière et ne nécessitent par conséquent aucun commentaire de notre part, d'autres, au contraire, nous ont semblé trouver une résonance intéressante et mériter une attention particulière. Le pluriel (des absences curieuses et remarquables) est important, étant donné le principe qui a guidé cette première étape de notre recherche : une absence de jazz ne peut être significative qu'à la condition qu'elle puisse susciter un sentiment de curiosité, qu'elle nous porte à nous en *inquiéter*. Or, les motifs de cette curiosité sont multiples et ils sont parfois difficiles à justifier. Il nous faudra donc essayer d'éclairer les raisons pour lesquelles certaines absences de jazz ont retenu notre attention et suivre pas à pas le parcours dessiné par ces absences que nous qualifions de « curieuses ».

1/ Silence de l'esthétique

Commençons cette cartographie par un silence des plus résonnants : celui de l'esthétique et, plus particulièrement, celui de l'esthétique musicale. Si la musique apparaît selon Marie-Louise Mallet comme la « nuit du philosophe⁷⁴ », il semble que le jazz apparaisse à son tour comme la « nuit » de la philosophie de la musique. Les textes philosophiques consacrés à la musique ne sont pas très nombreux, il est donc relativement aisé de les parcourir afin de repérer les présences d'une réflexion sur le jazz. Or, le résultat auquel a conduit cette recherche est sans appel : la place du jazz, au sein des écrits de la philosophie de la musique, est tout à fait marginale – pour ne pas dire quasi nulle. Il reste alors à tenter de comprendre *pourquoi* le jazz en particulier est ainsi passé sous silence : qu'est-ce qui explique que l'esthétique musicale n'ait pas porté la moindre attention à une musique que le XX^e siècle a su inventer ? Cette question est complexe et elle ne saurait être résolue par une réponse ferme et définitive. Néanmoins, nous sommes en mesure d'avancer une première hypothèse qui s'est progressivement formée au cours de notre recherche et que nous tenterons de justifier dans la suite de notre développement : l'esthétique philosophique se trouve, aujourd'hui encore, prisonnière de la distinction traditionnelle musique savante / musique populaire ; laquelle ne parvient pas à rendre compte de la spécificité du jazz. Mais au lieu de tirer profit du jazz comme « cas-limite » appelant à remettre en cause une distinction que tout le monde (ou presque) s'accorde à dénoncer comme caduque, la philosophie esthétique, en perpétuant l'usage d'une distinction peu probante, a produit une *mise à l'écart* du jazz – cette musique *ni savante ni populaire*...

Pour prendre la mesure de cette mise à l'écart du jazz, il nous faut au préalable effectuer un détour réflexif sur le sens de cette distinction musique savante / musique populaire, qui, bien qu'elle soit presque unanimement remise en cause par les recherches actuelles, reste néanmoins en usage dans un large champ d'études, comprenant notamment la philosophie, la sociologie, la musicologie et l'ethnomusicologie.

⁷⁴ Marie-Louise MALLET, *La Musique en respect*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2002, p. 11.

1.1. *Musique savante, musique populaire : clarifier la distinction*

Si l'opposition entre les musiques savantes et les musiques populaires est largement admise conventionnellement, cela n'implique pas qu'elle soit signifiante, ni même que nous soyons clairvoyants quant à ses origines et ses enjeux théoriques. C'est même tout à fait l'inverse : une brève recherche concernant l'histoire de ce couple notionnel suffit à mettre en évidence que les soubassements théoriques des deux termes sont en réalité complexes et opaques, et qu'il est extrêmement difficile d'en démêler les origines. Ces difficultés n'empêchent pourtant pas son usage théorique réitéré et ce malgré un certain nombre de critiques qui ne cessent de s'élever depuis fort longtemps contre la dimension hiérarchisante⁷⁵ de cette opposition. Or, de toute évidence, cette distinction crée un certain malaise chez celles et ceux qui l'emploient. On perçoit ce malaise aux nombreuses précautions d'usage qui entourent ces expressions, ainsi par exemple l'usage des guillemets, que l'on retrouve à l'écrit comme à l'oral (sous une forme mimée avec les doigts). Ou encore, par des formulations telles que « musique dite savante » ou « musique dite populaire », qui, comme le met en évidence Esteban Buch, « transposent les guillemets en mots sans que l'on sache pour autant *qui le dit*⁷⁶ ». Cet usage normalisé des guillemets met en évidence le malaise philosophique dans lequel nous plonge cette distinction dont les insuffisances sont connues depuis fort longtemps. Or, comme nous le verrons, aucune précaution d'usage ne pourrait nous immuniser des malentendus que cette distinction fait perdurer – tant en ce qui concerne la critique adornienne de la musique populaire, dont le sens même de musique « populaire » semble avoir été mal compris par la réception critique, qu'en ce qui concerne le jazz, qui apparaît comme l'un des grands oubliés de cette distinction opérante (ou de cette opération distinguante).

⁷⁵ Cette hiérarchisation se trouve souvent au bénéfice de la musique savante, cependant comme nous le montrerons par la suite, il arrive que ce rapport de hiérarchie puisse s'inverser au profit des musiques appelées aujourd'hui « actuelles », en lieu et place de la musique « populaire ».

⁷⁶ Esteban BUCH, « Le duo de la musique savante et la musique populaire : genres, hypergenres et sens commun », in *Théories ordinaires*, Emmanuel PEDLER et Jacques CHEYRONNAUD (dir.), Paris, Éditions de l'EHESS, 2013, p. 46-47.

1.1.1. Histoire et origines de la distinction

À première vue, l'usage conventionnel qui semble légitimer cette distinction peut laisser penser que son origine est facile à resituer. Pourtant, c'est loin d'être le cas : à ce jour, nous n'avons trouvé aucun ouvrage de référence permettant de rendre compte précisément de l'origine historique de cette opposition terminologique. Il existe bien entendu un grand nombre d'ouvrages et d'articles consacrés à la « musique savante », ou à la « musique populaire », ou bien encore à ce qui les oppose. Mais ces ouvrages se contentent de préciser la manière dont ils s'approprient cette opposition considérée comme traditionnelle, sans pour autant faire la lumière sur ses origines. Ainsi par exemple Guillaume Kosmicki, qui introduit son ouvrage intitulé *Musiques savantes, de Debussy au mur de Berlin. 1882-1962* avec la précaution d'usage suivante : « la définition des “musiques savantes” est dans bien des contextes dépassée, obsolète, impropre. Cependant, à ce jour, à défaut de meilleure, celle-ci figure en couverture de ce livre⁷⁷ ». Il faut dire que le retour aux origines de cette distinction théorique est difficile à amorcer, car il pose un certain nombre de difficultés : premièrement il suppose de croiser des données d'ordre historique, culturel et musicologique ; ensuite il engage de pouvoir l'appréhender à partir de ses différences de terminologie selon les langues.

Le terme de « musique savante » témoigne d'une première difficulté concernant sa signification : l'usage que l'on en fait se restreint, le plus souvent, à sa conception strictement occidentale et désigne à ce titre le champ de la « musique d'écriture ». Dans ce contexte-là, la musique savante décrit le fait qu'elle soit une musique composée, qui dépend d'une partition et qui donne lieu à une théorisation de ses principes. D'un point de vue historique, on peut considérer que la musique savante occidentale est apparue avec la féodalité : issue des églises, longtemps liée au patronage puis au mécénat, elle dépend aujourd'hui essentiellement de financements publics et elle est pratiquée par des musiciens considérés comme professionnels. Le fait qu'elle soit l'objet d'une théorisation extrêmement poussée est ce qui a donné lieu à de nombreux traités théoriques et à

⁷⁷ Guillaume KOSMICKI, *Musiques savantes, de Debussy au mur de Berlin. 1882-1962*, Marseille, Le mot et le reste, 2012, p. 8.

l'intégration de son enseignement dans des cadres institutionnels (conservatoires de musique etc.). Néanmoins, force est de constater que cette caractérisation de la musique savante exclut les formes non occidentales de musiques savantes (on pense par exemple à la musique indienne), qui ne relèvent pas nécessairement des mêmes critères – et ce alors même qu'il semble impossible de les considérer autrement que comme des musiques savantes. Voilà qui jette un trouble sur la notion de « musique savante », dont les seuls critères suffisamment fiables et précis pour pouvoir la caractériser semblent en réalité témoigner d'une position occidentaliste. En effet, la dimension savante de la musique indienne ne repose pas sur la question de l'écriture, car sa dimension sacrée requiert à l'inverse une transmission directe, par voie orale. Or, sans le critère de l'écriture, quel est ce « savant » que la musique occidentale et la musique indienne pourraient avoir en commun ? On ne saurait se satisfaire d'une réponse vague faisant référence au « savoir » en général, car cela reviendrait à supposer que les musiques n'appartenant pas au champ de la musique savante ne reposent, par opposition, sur aucune forme de savoir, ce qui bien sûr n'aurait aucun sens. Dès lors, il semble que nous soyons pris dans une alternative : ou bien il nous faut considérer le terme de « musique savante » comme inadéquat car inapte à rendre compte d'un savoir commun aux musiques savantes dans leurs diversités ; ou bien nous devons considérer la musique savante uniquement à travers un prisme occidental, ce qui nous engage à parler non plus de « musique savante », mais bel et bien de « musique savante occidentale ».

À un second niveau, on constate que l'origine même de la terminologie « musique savante » pose problème. En effet, si l'on peut faire converger l'émergence de la musique savante occidentale avec celle de la partition musicale⁷⁸, peut-on en revanche supposer que la terminologie de « musique savante » est contemporaine de la musique qu'elle entend décrire ? Cela semble douteux, et c'est pourquoi l'histoire de cette opposition terminologique échappe de fait à la préoccupation des musicologues et des historiens de la musique, en ce qu'elle nous déplace sur le terrain culturel au sens large. Dès lors, pour

⁷⁸ Ainsi l'ethnomusicologue Luc Charles-Dominique fait remonter l'origine de la musique savante au Moyen Âge, puis envisage son tournant à la période baroque. Voir Luc CHARLES-DOMINIQUE, *Musique savantes, musiques populaires. Les symboliques du sonore en France, 1200-1750*, Paris, CNRS édition, 2006.

tenter de comprendre d'où provient la terminologie « musique savante⁷⁹ » et à partir de quand on a commencé à la nommer comme telle, il nous faut tenter de l'appréhender à partir d'une réflexion plus générale sur l'émergence de la notion de l'art dit savant dans la seconde moitié du XIX^e siècle⁸⁰. Selon l'historien Laurence W. Levine, le XIX^e siècle apparaît en effet comme le théâtre d'une transformation importante de l'art et de son public, un changement profond qui ne concerne pas exclusivement la musique, mais aussi d'autres formes d'art, telles que la littérature, la poésie et le théâtre. En effet, dans *Culture d'en haut culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*⁸¹, Levine montre que se met en place une progressive dissociation entre une culture « haute » et une culture « basse », qui sera orchestrée par les différentes politiques culturelles de l'époque. Le comportement du public sera éduqué en conséquence, afin que les amateurs d'art puissent assimiler les bonnes conduites requises pour apprécier les arts issus de la haute culture. Or, l'historien montre aussi que cette dissociation entre une haute culture et une basse culture repose sur l'opposition anglo-saxonne entre l'art *highbrow* (« intellectuel ») et l'art *lowbrow* (« sans prétention intellectuelle »), une distinction provenant de la phrénologie, cette pseudo-science qui étudie l'intelligence humaine à partir de l'observation de la taille et la forme des crânes :

Le terme « *highbrow* » est utilisé pour la première fois dans les années 1880 pour décrire la supériorité intellectuelle ou esthétique, et le terme « *lowbrow* », peu après 1900, pour désigner quelqu'un ou quelque chose de « ni hautement intellectuel » ni « esthétiquement raffiné ». Tous deux sont dérivés des termes de phrénologie « dolichocéphale » (*highbrowed*) et « brachycéphale » (*lowbrowed*), qui avait une place importante dans la pratique, fréquente au XIX^e siècle, consistant à déterminer les types de races et d'intelligence en mesurant les formes et contenances des crânes. [...] Dès l'époque où elles ont été formulées, des catégories culturelles comme *highbrow* et *lowbrow* n'étaient pas vraiment censées être des termes descriptifs neutres⁸².

⁷⁹ En suite aux difficultés que nous venons d'évoquer, nous continuerons à employer le terme de « musique savante » tout en restreignant son champ à la stricte « musique savante occidentale », à savoir la musique écrite.

⁸⁰ Cette hypothèse semble confirmée par un certain nombre de travaux d'historiens sur ce sujet. Ainsi, voir par exemple Sophie-Anne LETERRIER, « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle. Du “peuple” au “public” » : « Dans le domaine de la musique instrumentale, de la “musique pure”, une nouvelle sociabilité musicale se développa. On peut dire que la musique savante se constitua vraiment au XIX^e siècle. » in *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 1999-19, en ligne : <http://rh19.revues.org/document157.html>, consulté le 26/02/2019.

⁸¹ Lawrence W. LEVINE, *Culture d'en haut culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis* (1988), trad. fr. Marianne Woollven et Olivier Vanhée, Paris, La Découverte, 2010.

⁸² *Ibid.*, p. 232-233.

S'il serait incorrect de vouloir faire coïncider l'opposition musique savante / musique populaire avec cette opposition entre musique *highbrow* / musique *lowbrow* (rappelons à ce titre que la distinction musique savante / musique populaire se traduit actuellement en anglais par *art music* / *popular music*), cet éclairage historique nous permet néanmoins de saisir le contexte particulier dans lequel émerge cette qualification de « musique savante ». Et il permet aussi de comprendre pourquoi la distinction entre musique savante et musique populaire a toujours porté avec elle une dimension hautement hiérarchisante, largement critiquée par la suite – y compris à l'intérieur du domaine de l'art savant. Car, si l'on aurait pu penser que la musique savante est largement valorisée par ce critère de distinction culturelle, celle-ci n'apprécie pas toujours d'être considérée comme une forme de savoir morne et terne réservée aux élites dominantes – ainsi en témoigne Rimbaud, lorsqu'il écrit que « la musique savante manque à notre désir⁸³ ».

Intéressons-nous à présent au terme de « musique populaire », qui pose lui aussi un certain nombre de difficultés et donne lieu, aujourd'hui encore, à de vastes débats. La difficulté du terme de « musique populaire » ne concerne pas ses origines, car à la question de savoir depuis quand la musique populaire existe, nous serions tentés de répondre : depuis toujours ! Néanmoins, cette réponse évidente nous renvoie immédiatement à une seconde question, beaucoup plus problématique : *de quoi* parlons-nous exactement lorsque nous nous référons à la musique populaire ? Les contours de la notion de « musique populaire » sont en réalité extrêmement flous, comme en témoignent les différentes utilisations – qui au demeurant ne sont pas toujours bien identifiés et précisés – qui en sont faites. Tentons d'en clarifier quatre significations distinctes, trop souvent confondues par celles et ceux qui persistent à en faire usage.

⁸³ Arthur RIMBAUD, « Conte », *Illuminations*, in *Œuvre*, Paris, Garnier, 1960, p. 260.

1/ Le premier sens de « musique populaire » semble désigner tout simplement la musique du *peuple*, c'est-à-dire une musique faite par le peuple, avant et indépendamment de toute professionnalisation des musiciens. Ce sens de musique populaire renvoie donc aux musiques « folkloriques » ou « traditionnelles », souvent – mais pas toujours – liées à une identité communautaire, dont les pratiques musicales se transmettent principalement de manière orale, ce qui les oppose sur ce point à la musique savante occidentale. Dans ce cas précis, il semble en effet possible d'affirmer que la musique populaire existait *avant* la musique savante, et sans doute aussi qu'elle existe « depuis toujours ». Dans son ouvrage *Studying Popular Music*, le musicologue Richard Middleton montre que ce lien profond entre la musique populaire et la notion de « peuple » a longtemps relevé d'une connotation fortement péjorative, puisqu'il s'agissait par là de désigner la musique du « bas-peuple », ou encore des gens ordinaires :

Ce terme [de musique populaire] a quelque chose à voir avec le « peuple » [...], bien que ce soit souvent au sens de la *plèbe*, des gens *ordinaires*. Qualifier quelque chose de « populaire » est donc a priori dépréciatif, puisque cela sous-entend que cette chose est de qualité inférieure ou qu'elle correspond aux goûts les plus vulgaires⁸⁴.

Néanmoins, le musicologue montre qu'un changement de perspective s'opère à la fin du XIX^e siècle et que la qualification populaire perdra sa valeur péjorative lorsqu'il s'agira de désigner la musique « folklorique » (« *folk music* »). En effet, Richard Middleton met en évidence que la langue anglo-saxonne va progressivement opérer un changement de terminologie et réservera le terme de musique populaire (« *popular music* ») à la désignation des productions du music-hall, des chansons grand public publiées par les éditeurs de la Tin Pan Alley et ses équivalents anglais⁸⁵. Autrement dit, alors que la terminologie anglo-saxonne, au début du XX^e siècle, va opérer une nette scission entre deux usages de la « musique populaire » (« *folk music* » / « *popular music* »), qui lui permettra de dissocier deux catégories musicales distinctes, la terminologie française va quant à elle maintenir l'usage du syntagme de musique populaire *dans les deux cas*, ce

⁸⁴ « It has to do with the “people” [...], though often this has the sense of the *vulgus*, the *common* people, and to describe something as “popular” may then have the (depreciatory) implication that it is inferior or designed to suit low tastes. » Richard MIDDLETON, *Studying Popular Music*, Buckingham, Open University Press, 1990, p. 3.

⁸⁵ « Later in the century, “folk” took over these usages from « popular », which was transferred to the products of the music-hall and then to those of the mass market song publishers of Tin Pan Alley and its British equivalent. » *Ibid.*, p. 4.

qui ne manquera pas d'entretenir un certain nombre de malentendus au sein des débats sur la musique dite « populaire ».

2/ Ce déplacement de terminologie opéré par la langue anglo-saxonne nous permet alors de dégager une autre signification de la musique populaire, appelée à décrire un phénomène tout à fait nouveau, arrivé avec la société de divertissement du XX^e siècle : la *popular music*. Il s'agit cette fois de qualifier une musique destinée à une audience large, diffusée à grande échelle. Un phénomène que l'on décrit souvent aussi par le terme de « musique des masses » et qui rejoint aussi parfois, par extension, la musique de genre « pop ». Contrairement à la *folk music*, la *popular music* procède donc d'une origine tout à fait identifiable et bien plus récente que la musique savante : son émergence est intimement liée à celle de l'enregistrement et de la phonographie, ainsi qu'aux problématiques soulevées par la société de consommation. Or, on voit à quel point ces deux premiers sens de la musique populaire ne se recoupent pas, puisque nous avons décrit la musique folklorique comme une pratique non professionnelle et à ce titre elle *n'est presque jamais diffusée à grande échelle* – et d'ailleurs les musiciens concernés ne revendiquent que très rarement leur envie de s'adresser à un public de masse.

Or, en dépit des avertissements du musicologue Philip Tagg qui en appelle à ne pas confondre le terme de *popular music* « avec les termes “musique populaire” ou “*musica populár*”, qui se traduisent tous deux par *folk music*⁸⁶ », force est de constater que ces deux premiers sens du terme de « musique populaire » ne sont que très rarement spécifiés et distingués, ce qui a donné lieu à des malentendus théoriques et philosophiques importants. Cette confusion se manifeste de manière particulièrement flagrante dans le champ des études adorniennes, qui ont pour habitude de présenter Adorno comme un philosophe ayant disqualifié la musique populaire au profit de la musique savante. Cette assertion repose en réalité sur un malentendu, car l'objet de la critique adornienne (la *popular music*) ne s'oppose en rien à la musique savante, bien au contraire : la musique

⁸⁶ « Popular music as a term should not be confused with “musique populaire” or “*musica populár*”, both of which are translated as “folk music” ». Philip TAGG, *Kojak – 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affekt in Popular Music*, Göteborg, Göteborg Universitet, 1979, p. 23.

savante est menacée, selon Adorno, de se laisser absorber dans la sphère de la *popular music* – et c'est là tout l'enjeu de sa critique de la *popular music*.

Présentons brièvement ce malentendu, sur lequel nous serons amenés à revenir plus longuement dans nos développements ultérieurs⁸⁷. À la lecture de son article « On popular music⁸⁸ », de nombreux commentateurs ont été conduits à présenter Adorno comme « l'ennemi » de la musique populaire. Tout le problème étant de savoir ce que vise le philosophe de Francfort dans sa critique de la « musique populaire ». À un premier niveau, il faut remarquer que dès les premières lignes de son article, Adorno est amené à remplacer le terme de « popular music » par celui de « jazz », qui lui apparaît comme l'illustration parfaite de la musique des masses. Cette première substitution met d'ores et déjà en évidence que ce que cible Adorno dans ce texte est beaucoup plus spécifique que ce que pourrait laisser croire la vaste catégorie de « musique populaire » : il s'agit en effet pour lui de critiquer le comportement hystérisant des fans de jazz, ces danseurs frénétiques comparés à des insectes (les *jitterbugs*). À un second niveau, il faut aussi préciser que cet article a été rédigé par Adorno en langue anglaise. Cela doit donc constituer un signe fort que la critique de la musique populaire présente dans ce texte correspond très précisément à ce que désigne l'expression américaine de *popular music*. Or, cette précision change radicalement la perspective, en ce qu'elle permet de résoudre l'apparente contradiction entre la critique adornienne de la musique populaire et la valorisation des formes populaires de la musique qui apparaît dans ses écrits – beaucoup moins lus pour leur part que son article « On popular music » – consacrés à la musique de Mahler et de Berg. Ainsi par exemple :

Les emprunts faits par Mahler à la chanson et aux formes populaires [*volkstümlichen Musikformen*], transportés dans le langage noble, se voient pourvus de guillemets invisibles et restent comme des grains de sable dans les rouages de la pure construction musicale⁸⁹.

Comment Adorno, présenté comme l'« ennemi du populaire », en vient-il à valoriser les emprunts aux formes populaires qu'il décèle dans la musique de Mahler ? N'y a-t-il

⁸⁷ Voir la troisième partie du présent travail, intégralement consacrée à la critique adornienne du jazz.

⁸⁸ « Sur la musique populaire » (1941), trad. fr. de M.-N. Ryan, P. Carrier et M. Jimenez, publié par la *Revue d'esthétique*, n° 19 préparé par F. Hofstein et C. Béthune, éd. *jeanmichelplace*, Paris, 1991.

⁸⁹ Theodor W. ADORNO, *Mahler. Une physionomie musicale* (1960), trad. fr. Jean-Louis Leleu et Theo Leydenbach, Paris, Minuit, 1976, p. 53-54.

pas une contradiction flagrante entre cette valorisation du populaire et sa philosophie présentée systématiquement comme élitiste par la quasi-totalité des commentateurs ? En réalité, ces deux références adorniennes à la musique populaire n'ont rien de contradictoire, pour une raison simple : les deux usages du terme « musique populaire » ne se recoupent pas – et d'ailleurs, Adorno *ne les exprime pas dans la même langue*. Jean-Louis Leleu et Theo Leydenbach, les traducteurs du livre d'Adorno consacré à Mahler, ne commettent pas d'erreur en traduisant *volkstümlichen* par « populaire ». Néanmoins, ce choix nous fait perdre le rapport au folklorique (*volks*) qui nous aurait permis de comprendre que les formes populaires de la musique de Mahler renvoient au sens premier de « populaire », qui n'a pas de véritable rapport avec la *popular music*. Dès lors, on comprend que la critique adornienne de la *popular music* ne l'empêche aucunement de défendre l'idée que toute musique doit préserver un lien avec ses origines traditionnelles – même si, comme nous l'expliquerons en détails par la suite, ces dernières doivent intervenir comme des « guillemets invisibles », des « corps étrangers » au sein de la musique moderne⁹⁰.

Cette mise au point sur la critique adornienne de la musique populaire doit nous inviter à repenser différemment l'opposition traditionnelle entre musique populaire et musique savante. En effet, les textes d'Adorno établissent très clairement que la *popular music* concerne aussi bien la musique sérieuse que de la musique légère et enfin (et surtout) la combinaison des deux. Car selon Adorno, la *popular music* ne s'oppose pas à la musique savante mais à la musique qu'il qualifie d'« authentique » ou d'« autonome », à savoir celle qui s'avère capable de résister à son absorption programmée par l'industrie culturelle. Autrement dit, la musique savante n'échappe pas non plus à son devenir de *popular music*, dès lors que la radio la diffuse comme une musique de divertissement. Or, Adorno soupçonne « les gens d'écouter la musique sérieuse principalement en termes de divertissement⁹¹ », de telle sorte que :

La production avancée s'est désolidarisée de la consommation. Le reste de la musique sérieuse reste en revanche à sa merci quant au montant de ses appointements. Il succombe lui aussi à l'écoute-marchandise. Les différences entre la musique « classique » officielle et la musique légère

⁹⁰ Nous reviendrons sur ce point dans notre troisième partie, voir infra, Partie 3, 1.2.1, p. 252 sq.

⁹¹ Theodor W. ADORNO, *Current of Music : éléments pour une théorie de la radio* (1938), trad. fr. de Pierre Arnoux, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010, p. 195.

n'ont plus de sens concret au niveau de l'écoute. On ne les invoque plus que pour des raisons commerciales : celui qu'enthousiasme un air à succès veut être sûr que ses idoles ne sont pas d'un niveau trop élevé pour lui tout comme celui qui vient écouter un orchestre philharmonique confirme, ce faisant, son propre niveau. Plus le système dresse délibérément des barrières entre les diverses provinces musicales, plus on soupçonne que sans ces clôtures les habitants ne pourraient que trop facilement se comprendre⁹².

À la lecture de cet extrait, il devient clair que la *popular music* à laquelle Adorno réserve une critique acerbe échappe complètement à sa mise en opposition traditionnelle avec la musique savante occidentale, puisque celle-ci caractérise le mode de diffusion spécifique à notre société de consommation en tant qu'elle transforme toute musique (quelle qu'elle soit) en divertissement. Mais alors pourquoi la postérité a-t-elle à ce point contribué à faire passer Adorno pour un « ennemi du populaire » ? Cette tendance vient sans doute en partie du fait que, comme le montre Anne Boissière⁹³, la réception adornienne s'est largement focalisée sur les écrits adorniens consacrés à Schoenberg, réduisant ainsi Adorno à la figure du penseur de la « nouvelle musique » et occultant par la même occasion ses œuvres consacrées à Berg et à Mahler. Mais cela vient aussi très certainement de cette indétermination latente du terme de « musique populaire », qui s'avère capable de décrire des choses tout à fait différentes (une diffusion et une réception de masse, une musique traditionnelle) et qui laisse implicitement supposer que la musique populaire devrait, par définition, toujours s'opposer à la musique savante – même lorsque ce n'est pas le cas.

3/ Il semble que nous pouvons mettre au jour un troisième sens de la notion de « musique populaire » pouvant désigner la musique des « classes populaires ». Ce troisième usage peut recouper, au moins en partie, la définition précédente, dans la mesure où l'on pourrait considérer que « les masses » caractérisent en premier lieu « les classes populaires ». Néanmoins, il est clair que cet emploi du terme de populaire témoigne d'une connotation bien plus hiérarchisante que la précédente, en ce qu'elle ne concentre plus son attention sur un mode de diffusion spécifique à la modernité, mais sur la description

⁹² Theodor W. ADORNO, *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute* (1938), trad. fr. Christophe David, Paris, Allia, 2001, p. 22.

⁹³ Anne BOISSIÈRE, *La Pensée musicale de Theodor W. Adorno, L'épique et le temps*, Paris, Beauchesne éditeur, 2011, p. 12-14.

sociologique du public concerné. Dès lors, cet usage du terme de « populaire » repose sur un présupposé implicite concernant la caractérisation de cette musique : la musique des classes populaires doit être suffisamment *simple* pour pouvoir être appréciée par les catégories de la population les moins éduquées. Il suppose donc une certaine connivence entre un public issu des classes défavorisées et une musique simplifiée à outrance pour pouvoir correspondre à ses attentes. La référence au « populaire » dépasse donc ici très largement le cadre simplement *descriptif* des moyens de diffusion d'une musique par le biais d'outils techniques tels que la radiophonie et la phonographie, mais il implique une caractérisation nécessairement *qualitative* d'une musique qui, par extension, désigne dans le langage courant l'ensemble de la « mauvaise musique ». Il s'agit là d'un usage très élitiste de l'expression « musique populaire », qui peut à nouveau être mis en opposition avec la musique savante : si la musique populaire désigne la (mauvaise) musique des couches populaires, à l'inverse, la musique savante renvoie à la (haute) culture des élites dominantes. Cette conception de la musique populaire est bien sûr très critiquable, d'autant qu'elle s'effondre à l'aune des principes de la sociologie bourdieusienne. En effet, selon Bourdieu, le simple fait de chercher à attribuer aux couches populaires une culture attitrée repose sur un leurre, car ce geste nous en apprend moins sur la classe populaire en tant que telle que sur la classe dominante qui se donne la tâche de conférer à la classe inférieure un trait culturel caractéristique :

Ceux qui croient en l'existence d'une « culture populaire », véritable alliance de mots à travers laquelle on impose, qu'on le veuille ou non, la définition dominante de la culture, doivent s'attendre à ne trouver, s'ils vont y voir, que les fragments épars d'une culture savante plus ou moins ancienne [...] sélectionnés et réinterprétés évidemment en fonction des principes fondamentaux de l'habitus de classe et intégrés dans la vision unitaire du monde qu'il engendre, et non la contre-culture qu'ils appellent, culture réellement dressée contre la culture dominante, sciemment revendiquée comme symbole de statut ou profession d'existence séparée⁹⁴.

Néanmoins, en dépit de toutes les précautions que nous pourrions prendre, il est certain que la hiérarchisation de classes qui se joue dans l'opposition musique savante / musique populaire semble toujours exister comme un implicite (souvent accompagné d'une gêne) dont l'opposition traditionnelle a bien du mal à se défaire.

⁹⁴ Pierre BOURDIEU, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, p. 459.

4/ Enfin, et sans doute en conséquence de ce troisième usage du terme de populaire, il semble possible de dégager un quatrième sens du terme, tout à fait spécifique en tant qu'il s'est construit en réaction à son exclusion culturelle du champ de la musique savante. Ainsi, les pratiques musicales plurielles et singulières dites « populaires », qui ne trouvent pas nécessairement un principe d'identité dans des traits musicaux communs, se retrouvent dans le fait qu'elles ne correspondent pas aux canons institutionnels de la musique savante. C'est par exemple l'usage du terme de « musique populaire » revendiqué par la revue *Volume ! La revue des musiques populaires*⁹⁵, qui ne prétend pas rendre compte de caractéristiques communes des différentes musiques populaires, mais qui entend donner une place et une existence aux études scientifiques consacrées aux musiques « non savantes ». Ce qui explique pourquoi *Volume !* réunit sur un même support des analyses de pratiques musicales n'ayant pas grand-chose en commun : la pop, le rock, le jazz, les musiques électroniques, le rap, l'improvisation libre etc. Il s'agit là sans doute ici d'un usage plus polémique du terme de « musique populaire » ou, à tout le moins, d'un usage signifiant *dans* et *par* son opposition avec la musique savante.

Pour achever cette tentative de clarification des deux termes composant l'opposition traditionnelle musique savante / musique populaire, comparons notre travail de distinction avec la classification proposée par Roger Pouivet dans un article intitulé « Des arts populaires aux arts de masse⁹⁶ ». Si cette dernière trouve quelques similitudes avec la nôtre, elle rend compte aussi de différences manifestes. Voici comment se présente la classification proposée par Roger Pouivet :

1/ Le premier sens de populaire est quantitatif, il désigne d'une manière générale ce qui est « largement répandu » ;

2/ Le second sens de populaire renvoie au *folk* et désigne selon Roger Pouivet une forme musicale non élaborée, simple quant à ses intentions et ses moyens ;

⁹⁵ En ligne : < <https://journals.openedition.org/volume/> >

⁹⁶ Roger POUIVET, « Des arts populaires aux arts de masse », in *Les Arts de masse en question*, Jean-Pierre Cometti (dir.), Bruxelles, La Lettre Volée, 2007, p. 11-34.

3/ Le populaire est ensuite renvoyé au sens anglais de « popular », qui désigne selon lui les habitudes culturelles d'une classe sociale défavorisée.

4/ Enfin, Roger Pouivet considère la « musique des masses » comme relevant d'un autre régime d'art, ne relevant en aucun cas du « populaire ».

Plusieurs remarques sur cette catégorisation peuvent être faites. Tout d'abord, il nous semble curieux que le terme de « folk », qui, comme on l'a vu, désigne une musique traditionnelle transmise sous une forme orale, soit ramené ici au caractère de « simplicité ». Les contre-exemples que l'on pourrait énumérer sont légion. Le flamenco, la musique bretonne, le jazz dans ses débuts : toutes ces pratiques musicales témoignent d'un rapport fort avec la tradition, mais certainement pas d'une simplicité musicale (ni quant à ses moyens, ni ses intentions). Deuxièmement, on constate que Pouivet retient bien le sens sociologique de « populaire » comme désignant une classe sociale défavorisée, mais il l'associe au terme anglais de « popular ». Cette association ne correspond en rien aux divers travaux musicologiques sur la *popular music*, qui concentrent leur étude sur le mode de diffusion phonographique de la musique et non sur le profil sociologique du public. Enfin, et c'est sans doute le point le plus étonnant de cette classification, la catégorie « art des masses » est conçue comme une catégorie à part, qui n'entretient aucun rapport au populaire, au motif que « les arts populaires ont une diffusion restreinte » et doivent être interprétés « au sein d'une communauté⁹⁷ ». À cet égard, il nous semble pour le moins curieux que Roger Pouivet, pour penser la spécificité de l'art des masses, soit conduit à abandonner de son propre chef le premier sens de « populaire » qu'il avait lui-même dégagé (« ce qui est largement répandu »). Pourquoi ne tire-t-il pas profit de son propre effort de clarification du terme de populaire et pourquoi choisit-il, dans la suite de son article, d'opérer une restriction du sens de populaire à sa dimension strictement communautaire ? Pour illustrer la distinction qu'il pose entre art des masses et art populaire, Roger Pouivet prend l'exemple de Muddy Waters, ce bluesman africain-américain, initialement considéré comme un « artiste populaire », mais qui, à partir du jour où il enregistre un disque pour Chess Records (1964), ne devrait plus être considéré comme un « musicien populaire, même si la musique n'a pratiquement pas

⁹⁷ *Ibid.*, p. 16.

changé⁹⁸ ». Autrement dit, on voit par cet exemple que l'enregistrement est ce qui fait qu'un artiste quitte les rives du « populaire » pour rejoindre les rives « des masses » : on comprend alors que cette rupture entre le populaire et les masses relève d'une fonction précise au sein de la philosophie de Roger Pouivet, puisqu'elle lui permet de réaffirmer sa thèse selon laquelle le régime phonographique et la diffusion mondialisée constituent une caractéristique ontologique de l'œuvre-rock et un changement essentiel du mode d'existence de l'œuvre d'art devenue « art de masse⁹⁹ ». L'exemple de Muddy Waters pourrait donc nous laisser penser que la dimension technique portée par l'enregistrement d'un disque et sa diffusion mondialisée suffit à rendre compte des arts de masse, mais en réalité la suite de son article montre que ce n'est pas le cas. En effet, en prenant l'exemple du *heavy metal*, Pouivet montre qu'un certain nombre d'enregistrements n'appartiennent pas au champ de la musique de masse, car ceux-ci se trouvent dans une situation qui ne combine pas les deux critères essentiels de l'art des masses : la technique de diffusion mondialisée (par la phonographie) *et* l'accessibilité à un public large.

Que des œuvres soient aisément accessibles ne les fait pas entrer dans la catégorie des arts de masse, car d'autres caractéristiques (l'usage de moyens techniques spécifiques) entrent en jeu. En revanche, si une œuvre n'est pas aisément accessible, c'est qu'elle *n'est pas* une œuvre de l'art de masse et non que certaines œuvres des arts de masse ne sont pas aisément accessibles. L'exemple récurrent (dans l'argument de la difficulté) est la musique *heavy metal*, incompréhensible et même inacceptable pour beaucoup, spécialement pour les parents. Mais les groupes de *heavy metal* ne commencent généralement à relever des arts de masse qu'à la condition de se rendre accessibles au plus grand nombre ; autant dire qu'ils ne sont plus alors des groupes « identitaires » avec leurs spectateurs¹⁰⁰.

Mais alors, si une musique ne dépend plus du régime populaire à partir du moment où elle est enregistrée (Muddy Waters), mais qu'elle n'est pas non plus considérée comme suffisamment accessible au grand public pour intégrer l'art des masses, à quelle catégorie appartient-elle ? Que faire de cette partie du jazz qui n'est pas accessible au plus grand nombre (on pense par exemple au free jazz) ? Roger Pouivet répond en anticipant l'objection et affirme que le fait que certaines musiques ne puissent pas se retrouver dans

⁹⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁹ Cette thèse constitue la thèse centrale de son ouvrage *Philosophie du rock* (Paris, PUF, coll. « l'interrogation philosophique »), sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir lors de nos développements ultérieurs. Voir infra, chapitre 2, 2.2, p. 199 sq.

¹⁰⁰ Roger POUIVET, « Des arts populaires aux arts de masse », art. cit., p. 29.

cette catégorisation n'invalide pas pour autant l'ensemble de ces catégories, car « nous ne devons pas renoncer à une classification parce qu'elle ne permet pas, dans tous les cas, de déterminer l'appartenance d'une chose à une catégorie ni même, exclusivement, à l'une d'elles¹⁰¹ ». D'un point de vue épistémologique, on ne peut qu'être d'accord : il est évident qu'il n'existe aucune classification suffisamment parfaite pour pouvoir intégrer tous les cas, toutes les exceptions. Néanmoins, dans le contexte qui nous occupe, cette réponse nous semble très insatisfaisante car elle oublie *qu'une classification n'est jamais neutre*, d'autant plus lorsqu'elle se montre *excluante*. Or c'est très précisément dans cette situation que se trouve le jazz, qui n'est d'ailleurs jamais – et ce n'est pas un hasard – interrogé par Roger Pouivet. Les motifs du silence esthétique sur le jazz semblent dès lors commencer à se dessiner : puisque le jazz n'apparaît ni comme une musique savante, ni comme une musique populaire, ni comme une musique « de masse » (dans le sens retenu par Pouivet), ces grandes catégories ne l'auraient-elles pas voué à être l'*oublié* de l'esthétique philosophique ?

1.1.2. Enjeux théoriques et politiques de la distinction

Avant de nous concentrer plus précisément sur le cas du jazz, il nous faut mettre au jour les conséquences concrètes de cette distinction musique savante / musique populaire, qui s'avère être opérante sur les plans théoriques comme politiques.

D'un point de vue théorique, il semble évident que cette distinction contribue à perpétuer une pratique d'évaluation et de hiérarchisation des diverses pratiques musicales. Pour mettre en évidence ce point, tentons de présenter brièvement les différentes manières dont la musique savante occidentale et la musique populaire sont rapportées l'une à l'autre, à partir de quatre « positions-types » adoptées par les théoriciens de la musique.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 23.

1/ On pourrait d'abord considérer que musique savante et musique populaire sont incomparables, car il s'agit de traditions musicales radicalement différentes. Cette position est dite « différentialiste » et elle est notamment défendue par Jean Molino dans *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*. Dans cet ouvrage, Molino explique que s'il est possible d'établir une hiérarchie des valeurs au sein d'un groupe restreint d'amateurs sur un répertoire spécifique, il n'y a en revanche aucun sens à vouloir comparer des répertoires radicalement différents : « comment comparer Mozart à Louis Armstrong, Billie Holiday aux Beatles ou à Georges Brassens, à moins de considérer, comme Adorno que “toute musique de variété” est nécessairement mauvaise, ce qui semble assez difficile à soutenir¹⁰² ».

2/ On trouve ensuite la position dite « populiste », soutenue notamment par Theodore Gracyk, lorsque celui-ci condamne « l'élitisme traditionnel » en tant qu'il tend à comparer les diversités musicales à l'aune d'un système de référence unique, imposé par la musique savante occidentale :

Dans la mesure où des normes explicites s'appliquent, comment penser que les compositions symphoniques de Beethoven devraient être évaluées selon des normes appropriées pour l'improvisation jazzistique, ou vice versa ? Chacun des genres de musique exige que les auditeurs appliquent des compétences et des capacités qu'ils ont acquises par la culture. N'importe quelle réaction, pour ne pas être complètement superficielle et naïve, nécessite que l'auditeur soit capable de saisir des normes contingentes de valeur¹⁰³.

On remarquera, à la lecture de cet extrait, que l'argument soutenu par Theodore Gracyk est similaire à la thèse différentialiste de Jean Molino, puisqu'il s'agit dans les deux cas de défendre la spécificité de la valeur de la musique populaire. Il semble donc que ce soit la dimension ouvertement critique de la thèse de Theodore Gracyk à l'encontre

¹⁰² Jean MOLINO, *Le Singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*, Actes sud/INA, 2009, p. 381.

¹⁰³ « To the extent that explicit standards directly apply, why would anyone think that Beethoven's symphonic compositions should be evaluated according to standards appropriate for jazz improvisation, or vice versa? Any given genre of music requires listeners to apply culturally acquired skills and capacities. Anything but a completely superficial and naive response requires a listener's grasp of contingent standards of merit. » Theodore GRACYK, *Listening to Popular Music. Or How I Learned to Stop Worrying and Love Led Zeppelin*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2007, p. 2-3, nous traduisons.

de la position élitiste traditionnelle qui explique que ses détracteurs considèrent sa position comme relevant du « populisme¹⁰⁴ ».

3/ La position « élitiste » peut quant à elle être représentée par Roger Scruton, lorsqu'il affirme dans *The Aesthetics of Music* que le goût pour la musique de Nirvana ou R.E.M. oblitère le jugement esthétique, donne à la musique la saveur d'une crème glacée et contribue ainsi à diminuer le pouvoir de la musique¹⁰⁵. Comme nous l'avons dit au préalable, il apparaît également comme un lieu commun de présenter Adorno comme un éminent représentant de l'élitisme esthétique. Pourtant, comme nous le montrerons par la suite, la dimension soi-disant élitiste en jeu dans la perspective adornienne apparaît comme ayant été nettement exagérée par sa réception critique¹⁰⁶.

4/ Enfin, on trouve la position « continuiste », revendiquée par Laurent Denave dans son récent ouvrage intitulé *La Valeur des Beatles*. La thèse qu'il y présente consiste à refuser les trois positions sus-citées en les renvoyant dos-à-dos¹⁰⁷ : contre le *différentialisme*, il affirme que la comparaison entre la musique populaire et la musique savante est tout à fait possible car toutes deux répondent d'une culture qu'il considère comme commune, à savoir la culture occidentale ; contre *l'élitisme*, il oppose le fait que la musique populaire n'est jamais « nulle » puisqu'elle a toujours une certaine valeur ; et enfin contre le *populisme*, il déclare que la musique savante est, de manière générale, d'une valeur supérieure à la musique populaire. Ce qui le conduit à affirmer que la meilleure des musiques populaires (en l'occurrence ici : les Beatles) peut parfois atteindre la valeur de la musique savante la moins sophistiquée (il donne l'exemple des *lieder* caractérisés comme étant « les plus simples » de la musique de Schubert). Le principe de continuité que Laurent Denave applique à la musique ressemble donc fortement au

¹⁰⁴ Voir par exemple Laurent DENAVE, *La Valeur des Beatles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 160 sq.

¹⁰⁵ « A taste for the rock music of Nirvana or R.E.M. obliterates aesthetic judgment, as though a taste in music were on a par with the taste in ice-cream, [which] is precisely not to understand the power of music. » Roger SCRUTON, *The Aesthetics of Music*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 502.

¹⁰⁶ Sur ce point, voir nos développements infra, chapitre 3, 1.2.1, « L'élitisme adornien : cette "note bleue" », p. 252 sq.

¹⁰⁷ Laurent Denave, au sein d'un encadré bénéficiant d'une grande visibilité, en appelle explicitement à « résister à la tentation de l'élitisme et du populisme ». Voir Laurent DENAVE, *La Valeur des Beatles*, op. cit., p. 161.

principe continuiste énoncé par Montaigne¹⁰⁸ selon lequel la bête la plus douée d'intelligence rejoint et dépasse l'homme le plus stupide – avec, bien évidemment, la musique populaire dans le rôle de la « bête ». Ainsi l'auteur, qui prétend se prémunir contre toute conception élitiste à l'égard de la musique populaire, en vient pourtant à définir la musique populaire comme une musique étant par nature non originale, non moderne et strictement commerciale¹⁰⁹ et à faire rentrer dans cette catégorie de « musique populaire commerciale » des pratiques telles que le free jazz, qui de son propre aveu connaît certes un succès et une audience négligeables, mais qui relève malgré tout selon lui de la musique populaire de par son rattachement générique¹¹⁰ au « jazz ».

À la lumière de ces quatre « positions-types », qui consistent toutes à se demander comment l'on peut mesurer la valeur d'une catégorie musicale à l'aune d'une catégorie adverse, ne doit-on pas supposer que c'est le principe même d'une telle comparaison qui pose problème ? Au fond, le titre de l'ouvrage de Laurent Denave (*La Valeur des Beatles*) nous donne une indication sur ce qui est en jeu dans ce type de questionnement : il s'agit toujours au fond d'une affaire de *valeur*, valoriser une musique par rapport à l'autre, dévaluer l'autre par rapport à l'une. Plus qu'une distinction à vertu épistémique, on s'aperçoit dès lors que l'enjeu de la distinction musique savante / musique populaire repose sur un jugement d'appréciation morale. Et, comme nous allons le voir à présent, le rapport de hiérarchisation entre les deux types de musique peut très rapidement s'inverser : il suffit simplement pour cela de modifier l'un des deux termes de la distinction.

¹⁰⁸ « Il y a plus de différence de tel homme à tel homme qu'il n'y a de tel homme à telle bête. » MONTAIGNE, *Essais*, I, 42, « De l'inégalité qui est entre nous », éd. Villey, Paris, PUF, « Quadrige », 1992, p. 258.

¹⁰⁹ « Notre critique des musiques “populaires” ne doit pas être considérée comme une forme d'élitisme, c'est-à-dire de mépris affiché à l'égard des classes populaires. [...] Il faudrait pouvoir défendre avec un peu plus d'assurance la musique savante, sans pour autant se montrer arrogant. Afin de comprendre pourquoi la musique “populaire” (comme toute musique commerciale ou académique) ne peut être considérée comme originale, il faut rappeler les conditions sociales permettant à un compositeur de produire une musique moderne. » LAURENT DENAVE, *Un siècle de création musicale aux États-Unis*, Genève, Contrechamps, 2012, p. 10.

¹¹⁰ « À l'instar de Coleman, Ayler s'éloigne des canons du jazz sans pour autant rompre complètement avec ses principes, sinon, comment pourrait-on encore considérer cette musique comme du “jazz” ? » *Ibid.*, p. 204.

Les politiques culturelles jouent quant à elles un rôle tout aussi déterminant dans ce rapport de hiérarchie, qui peut se renverser au gré des choix politiques successifs. De manière tout à fait significative, à la fin des années 1990, on assiste à l'émergence d'une nouvelle terminologie officielle : suite à une décision orchestrée par le Ministère de la Culture, le terme de « musiques actuelles¹¹¹ » est appelé à remplacer la catégorie traditionnelle de « musique populaire ».

Cette décision de remplacement peut faire sourire : difficile de ne pas interpréter ce geste comme une tentative de « réparation » à l'égard de la musique populaire, lésée depuis fort longtemps par l'opposition en usage. Mais bien évidemment, cette terminologie de remplacement va faire perdurer les mêmes types de problèmes que ceux posés par sa version d'origine en inversant le rapport de hiérarchie : nombreux furent les compositeurs de musique savante à s'indigner d'être ainsi relégués à n'être que des faiseurs de musique « inactuelle ». L'ensemble des compositeurs interrogés par Eric Denuit dans *Musiques actuelles, musique savante. Quelles interactions ?* semblent unanimes quant à la non-pertinence de cette distinction imposée par une décision politique, certains allant même jusqu'à réclamer un retour à la vieille distinction musique savante / musique populaire – tout en reconnaissant qu'elle non plus n'était pas satisfaisante. Ainsi le témoignage de Bruno Mantovani, dans un entretien daté de janvier 2001 :

Je crois que ce sont des dénominations démagogiques qui nous ont fait énormément de mal puisqu'elles ont contribué à faire penser que la musique savante n'était pas actuelle. La séparation est insultante, car elle fait de nous des objets de musée, qui plus est de musée sans recul historique. Le tri de l'histoire n'a pas été fait : la musique savante contemporaine serait un dépotoir. [...] Cette dénomination est tout sauf le fait d'un artiste. C'est quelque chose qui ne nous appartient pas, que nous n'avons pas choisi. Une détermination plus juste serait peut-être « art savant » d'un côté et « art populaire » de l'autre. Mais de nos jours, avec les nombreuses passerelles qui existent, cette séparation-là n'aurait pas non plus de raison d'être¹¹².

¹¹¹ « L'expression "musiques actuelles" a connu une forme d'officialisation avec le dispositif Scènes de musiques actuelles et la Commission nationale des musiques actuelles, ainsi qu'avec la création de l'I.R.M.A. (centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles) en 1994. Elle semble être devenue le nom d'une catégorie administrative à part entière. » Flavie VAN COLEN, *Éducation populaire et musiques amplifiées : analyse de projets de onze lieux de musique amplifiée*, Marly-le-Roi, Institut national de jeunesse et de l'éducation populaire, 2003, p. 7.

¹¹² Bruno MANTOVANI, in *Musiques actuelles, musique savante. Quelles interactions ?*, Eric DENUIT (dir.), Paris, L'Harmattan, 2001, p. 45-46.

À la lecture de ce type de témoignages, une seule question nous vient à l'esprit : à quoi bon... ? À quoi bon faire perdurer une distinction, dont tout le monde s'accorde à dire qu'elle est insultante, pour les uns comme pour les autres – au gré des changements de directeur des différentes politiques de la culture – et dont les premiers concernés (celles et ceux qui pratiquent la musique) dénoncent tous ou presque sa pertinence ? Pourrait-il suffire d'invoquer l'argument descriptif et classificatoire, alors même que les bibliothécaires (ces « classificateurs » de métier) ne divisent pour ainsi dire jamais leur fonds en deux catégories qu'ils opposeraient frontalement ? Et une fois posées toutes ces difficultés, que devons-nous en conclure ? Quelles options nous reste-t-il ?

1/ Reformuler cette opposition problématique par des termes plus neutres, plus descriptifs. C'est cette voie qu'empruntent les sociologues Hervé Glevarec et Michel Pinet, qui proposent de remplacer le terme de « musique populaire » par celui de musique de genres « contemporains-populaires¹¹³ ». Cette solution nous paraît insuffisante, car comme nous venons de le voir avec le terme de « musiques actuelles », l'invention d'une nouvelle terminologie ne parviendra sans doute jamais à gommer la dimension hiérarchisante d'une opposition originellement conçue comme duelle. À ce titre, nous pensons que c'est la dualité de l'opposition qui pose problème, et que cette dernière ne peut se régler par une simple substitution des termes.

2/ Une autre possibilité consisterait à changer d'échelle, c'est-à-dire à remplacer cette opposition duelle par un système de classifications plus précises et plus fonctionnelles, ainsi que le proposent Guillaume Kosmicki¹¹⁴ ou encore Esteban Buch¹¹⁵. Cela nous

¹¹³ Hervé GLEVAREC et Michel PINET, « La “tablature” des goûts musicaux : un modèle de structuration des préférences et des jugements », in *Revue française de sociologie* 50-3, 2009, p. 604.

¹¹⁴ « Mon hypothèse est que les catégories de musique “savante” et musique “populaire” ont aujourd'hui vécu, et qu'elles sont amenées dans un futur proche à être remplacées par un classement beaucoup plus fonctionnel des musiques. Ces fonctionnalités sont déjà connues : des musiques à fort potentiel physique, destinées notamment à la danse, des musiques destinées à l'écoute pure attentive, des musiques destinées à la scène, des musiques de détente, des musiques à caractère spirituel, etc. Ce classement serait à même de rendre compte de catégories beaucoup plus proches de la réalité. » Guillaume KOSMICKI, « Musiques savantes, musiques populaires : une transmission ? », Conférence à la Cité de la Musique le 28 novembre 2006, en ligne : <http://guillaume-kosmicki.org>, consultée le 18 février 2020.

¹¹⁵ « Ces difficultés sont moins flagrantes à d'autres niveaux taxonomiques de la description des faits artistiques, par exemple celui des genres. C'est d'ailleurs le niveau du genre qui est décisif pour le classement des musiques dans de nombreuses situations pratiques : le rock, le jazz, le rap, la world music,

conduirait à revenir au niveau des catégories par genres musicaux (jazz, hip-hop, soul, musique du monde, musique classique, musique classique contemporaine, musique improvisée...). Si ces catégories fonctionnelles se révèlent presque toujours problématiques et inefficaces car elles sont en permanence remises en question par la singularité des pratiques musicales, ces « anomalies » ne produisent pas les mêmes effets, puisque la vocation de telles classifications n'est jamais de hiérarchiser, mais seulement de proposer des rapprochements – toujours amendables – facilitant le rangement et la découverte.

3/ Ne peut-on pas aller jusqu'à renoncer purement et simplement à cette opposition terminologique, pour tenter d'appréhender les pratiques musicales dans leur singularité même ? Esteban Buch, dans son article « Le duo de la musique savante et la musique populaire : genres, hypergenres et sens commun », montre les limites de la position radicale qui consisterait à renoncer à cette distinction :

Il n'empêche que de nombreuses personnes utilisent ces termes dans leurs conversations quotidiennes et leurs théories ordinaires, de sorte que le chercheur qui s'abstiendrait de les employer en toute circonstance ne réussirait qu'à appauvrir son langage. Qu'on le veuille ou non, « musique savante » et « musique populaire » restent des manières relativement efficaces de désigner un certain nombre de phénomènes, et si le reconnaître n'empêche nullement d'en faire la critique, celle-ci n'empêche pas de s'en servir dans certains contextes¹¹⁶.

À l'inverse d'Esteban Buch, nous ne pensons pas que notre langage serait « appauvri » par le renoncement d'une opposition dont on a montré les effets discriminants et hiérarchisants. Nous ne pensons pas non plus que l'on puisse continuer à « se servir » de cette distinction dans certains contextes, comme s'il existait des contextes qui laisseraient les musiques indemnes des effets produits par la distinction. D'autant que nous n'avons pas fini, à ce jour, de mesurer l'étendue de ces effets. Ainsi, il apparaît que les philosophes

le reggae, le tango, le tsapiky, la musique classique, l'opéra... [...] Dire tout cela ne revient pas à faire du genre un sésame méthodologique. Pas plus que les “musiques populaires” ou les “musiques savantes”, les genres ne sont des catégories stables et closes. Comme pour les genres littéraires, le nom, la définition et l'extension de chaque genre font l'objet de reformulations et de négociations permanentes, qui peuvent impliquer la mobilisation simultanée de définitions différentes, voire incompatibles, de la notion de genre elle-même. » Esteban BUCH, « Le duo de la musique savante et la musique populaire... », art. cit., p. 60.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 58-59.

n'ont pas échappé à la distinction, qu'ils semblent avoir *rejouée sur leur propre scène*, par le biais d'une répartition des rôles entre celles et ceux qui se consacrent aux musiques savantes et celles et ceux qui se vouent à la musique populaire. Cette ligne de partage nous semble particulièrement saisissante : on trouve d'un côté un certain nombre de chercheurs ayant consacré leurs travaux à la musique savante (ainsi par exemple Bernard Sève, Danièle Cohen-Levinas...), et de l'autre ceux qui proposent des études exclusivement consacrées aux musiques populaires (Roger Pouivet, Frédéric Bisson...). À notre connaissance, rares¹¹⁷ sont les philosophes qui ne se revendiquent d'aucune de ces deux traditions, et encore plus rares sont celles et ceux qui proposent une réflexion d'esthétique musicale renonçant explicitement à faire usage de ces catégories distinctives. Or, comme nous le verrons, cette répartition des rôles n'est certainement pas sans effet sur le jazz qui, de manière tout à fait symptomatique, se trouve renvoyé du côté de la musique populaire par les intellectuels qui s'intéressent à la musique savante¹¹⁸, et du côté de la musique savante par celles et ceux qui travaillent sur la musique populaire¹¹⁹.

La philosophie n'aurait-elle pas eu intérêt à se laisser être *affectée* par la singularité d'une musique comme le jazz, pour pouvoir reconfigurer ses concepts appartenant au champ de l'esthétique ? Mais pour pouvoir se laisser *toucher* par le jazz et parvenir à remodeler ses concepts, ne doit-elle pas au préalable s'extraire de l'emprise de cette opposition théorique ? Si la philosophie était parvenue à *rencontrer* le jazz – cette musique ni savante ni populaire –, alors cette rencontre n'aurait certainement pas donné

¹¹⁷ Il existe bien sûr quelques exceptions, et fort heureusement certains travaux ne s'encombrent pas de cette ligne de partage : ainsi par exemple les ouvrages de Peter Szendy, qui font se côtoyer des études d'œuvres classiques et populaires au sein de chacune de ses œuvres consacrées à la musique. De même, le livre *Pourquoi la musique ?* de Francis Wolff fait bien une place à la musique populaire, néanmoins un examen détaillé de l'index musical permet de mesurer un net déséquilibre en faveur des exemples musicaux issus de la tradition savante. (Voir Francis WOLFF, *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard, 2015).

¹¹⁸ L'exemple le plus flagrant est sans doute Laurent Denave, qui rédige un livre entièrement consacré à la musique états-unienne du XX^e siècle, dans lequel il réserve seulement deux pages (p. 202-203) au cas du jazz, immédiatement renvoyé à la sphère de la musique « populaire ». Le minimum aurait été de titrer son livre en conséquence, en précisant que le sujet est « Un siècle de création musicale [savante] aux États-Unis ». Voir Laurent DENAVE, *Un Siècle de création musicale aux États-Unis*, Genève, Contrechamps, 2012.

¹¹⁹ « Par ailleurs, les ventes des musiques communément considérées comme savantes, bien que nettement plus discrètes statistiquement, ne sont pas négligeables. En 2010 toujours, alors que l'ensemble du marché s'effondre (moins 12,8%, même en tenant compte des achats en ligne), le jazz et la musique classique maintiennent leurs ventes avec respectivement 7 et 20 millions d'unités vendues aux USA. » Claude CHASTAGNER, « Le rock, au-delà du savant et du populaire », en ligne : <https://doi.org/10.4000/amerika.3027>, consulté le 19/02/2020.

lieu à un appauvrissement du langage, mais sans doute au contraire à un enrichissement de ses concepts.

1.2. *Affinité philosophique pour la musique savante*

Mais alors, pour quelles raisons l'esthétique philosophique a-t-elle reconduit sur sa propre scène cette distinction et surtout, pourquoi elle n'a-t-elle pas saisi l'occasion du jazz pour la remettre en cause ? La première réponse possible peut apparaître comme un cliché : la philosophie esthétique semble s'être trouvée une affinité toute particulière avec la musique savante occidentale, dont elle a fait un objet d'étude esthétique privilégié. Disant cela, nous ne voulons pas laisser penser que la philosophie ne s'est pas *aussi* intéressée à la musique populaire : les dix dernières années témoignent d'un regain d'intérêt pour les questions soulevées par la musique populaire (même si, comme nous le verrons¹²⁰, cet engouement pour la musique populaire perpétue néanmoins la mise à l'écart du jazz). Mais commençons dans un premier temps par interroger cette affinité originelle avec la musique savante : considérant que les critères esthétiques de la musique savante ne peuvent s'appliquer à une musique comme le jazz, une grande partie de la philosophie semble l'avoir exclu – *de fait* – de son champ de réflexion. Tentons alors de comprendre sur quels principes reposent cette affinité philosophique première, et pourquoi ces derniers ont conduit l'esthétique musicale à délaissier la question du jazz.

¹²⁰ Voir infra, chapitre 1, 1.3., « La pop aussi est un “art distinct” », p. 83 sq.

1.2.1. Approche « phénoménologique » du jazz

Phénoméno-logie, faire voir les phénomènes à partir d'eux-mêmes, les amener à la lumière de leur propre jour. Le *phainomenon* est ce qui se montre de soi-même en pleine lumière. Et de la « patence » du phénomène à l'« évidence » de l'idée, que le phénomène soit l'apparaître du monde ou la manifestation de l'esprit à lui-même, c'est toujours de « voir » qu'il s'agit¹²¹.

Marie-Louise Mallet

D'une manière générale, on peut considérer que la philosophie en général, et la phénoménologie en particulier, a très peu interrogé la question de la musique. Cela peut s'expliquer par le fait que la terminologie de la phénoménologie repose sur un primat du visuel, et à ce titre le problème épistémologique posé par le régime du son est aujourd'hui devenu une question classique au sein des *sound studies*¹²². Ce qui suffirait sans doute à rendre compte du constat selon lequel il n'existe, à l'heure aujourd'hui, aucune véritable « phénoménologie du jazz » – ni même, plus modestement, aucune exploration du jazz au sein des grandes œuvres ayant marqué la phénoménologie. Cette affirmation, qui peut, nous en avons conscience, sembler quelque peu abrupte, nous avons pu la vérifier dans les corpus respectifs de Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty, Levinas, Michel Henry, Boris de Schlöezer, Mikel Dufrenne, Jean-Luc Marion, Henri Maldiney, au sein desquels nous n'avons trouvé aucune référence au jazz. Que pouvons-nous en conclure ? Doit-on d'emblée écarter toute possibilité d'élaborer une « phénoménologie du jazz » ? Et cette impossibilité provient-elle de la difficulté pour la phénoménologie d'approcher la musique en général, ou bien le jazz en particulier ? Si cette tradition philosophique s'est rarement consacrée à la question de la musique, on constate que lorsqu'elle s'y est intéressée, elle a centré son attention sur la sphère de la musique savante occidentale. C'est le cas par exemple de l'essai *Musique et philosophie au XX^e siècle. Entendre et faire*

¹²¹ Marie-Louise MALLET, *La Musique en respect, op. cit.*, p. 34.

¹²² Cette question est particulièrement mise en lumière dans l'ouvrage de Jonathan STERNE intitulé *Une Histoire de la modernité sonore*, trad. fr Maxime Boidy, Éditions la Découverte, Philharmonie de Paris/Cité de la musique, 2015.

*entendre*¹²³ de Pauline Nadrigny, qui propose une réflexion généraliste sur la musique du xx^e siècle, ce qui ne l'empêche pas d'exclure le jazz de son champ d'étude¹²⁴.

Pour mieux saisir l'exigence que requiert une approche phénoménologique du jazz, il faudrait commencer par tenter de comprendre en quoi consiste exactement l'esthétique phénoménologique, ce qui ne va pas de soi. Voici comment Mikel Dufrenne, l'un des plus éminents phénoménologues du xx^e siècle dont les travaux consistent à appliquer les grands principes de la phénoménologie à la réflexion esthétique, définit la spécificité de la perspective phénoménologique :

On verra que nous ne nous astreignons pas à suivre la lettre de Husserl. Nous entendons phénoménologie au sens où MM. Sartre et Merleau-Ponty ont acclimaté ce terme en France : description qui vise une essence, elle-même définie comme signification immanente au phénomène et donnée avec lui. L'essence est à découvrir, mais par un *dévoilement* et non par un saut du connu à l'inconnu. La phénoménologie s'applique en premier à l'humain parce que la conscience est conscience de soi : c'est là qu'est le modèle du phénomène, l'*apparaître* du sens à lui-même¹²⁵.

On trouve dans cette ouverture de la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* plusieurs marqueurs essentiels pour caractériser l'esthétique phénoménologique : celle-ci consiste en une recherche de *l'essence* (on est donc dans une approche épistémique de l'œuvre d'art, au sens où il est possible de l'appréhender par la connaissance) ; cette essence s'appréhende de manière *immanente* (la connaissance de l'œuvre est phénoménale et non nouménale, ainsi elle ne peut advenir par une modalité idéaliste ou noétique) ; et elle se révèle par un *dévoilement*, ou encore un *apparaître* (qui n'advient que grâce à la conscience, ou plus précisément la conscience de soi-même). On voit donc que l'esthétique phénoménologique relève d'une véritable épistémologie de l'œuvre d'art, qui ne saurait se réduire à une réflexion générale sur la question du « phénomène

¹²³ Pauline NADRIGNY, *Musique et philosophie au xx^e siècle. Entendre et faire entendre*, Paris, Classique Garnier, 2014.

¹²⁴ Pauline Nadrigny a conscience de ce manquement, comme elle en témoigne à la toute fin de son introduction : « Signalons cependant une absence à la fois musicale et philosophique : nous n'avons pu ici faire une place au jazz et au thème de l'improvisation que nous aurions souhaité articuler aux philosophies analytiques de la musique et à leur conception de l'ontologie de l'œuvre musicale. » (*Ibid.*, p. 23). Pauline Nadrigny semble donc réserver le cas du jazz à une approche de type analytique et non plus phénoménologique : pourquoi cette différence ? Qu'est-ce qui la justifie ? La suite de son ouvrage ne livre pas davantage d'explications.

¹²⁵ Mikel DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, PUF, 1953, p. 4-5 [en note], nous soulignons.

jazz » – une expression qui revient souvent au sein de la critique jazz, mais qui ne trouve pas nécessairement de rapport avec la démarche proprement phénoménologique. Plus encore, une telle banalisation du terme de « phénomène » risque de diluer le sens même de la démarche phénoménologique et de le revêtir d'une signification pauvre et métaphorique. C'est dans ce type de difficulté que nous semble tomber la tentative de Michel Arcens, un journaliste passionné de jazz et connaisseur de philosophie, lorsqu'il entreprend de faire communier *a posteriori* la philosophie de Michel Henry avec la question du jazz. Partant du principe selon lequel « le jazz et la philosophie nous disent dans une certaine mesure la même chose¹²⁶ », il en déduit plusieurs points de conjonction : premièrement le jazz, tout comme la phénoménologie de Michel Henry, exprime la vie¹²⁷ ; deuxièmement le jazz, en tant que musique « sentimentale », correspond parfaitement à ce que Michel Henry entend par le « sentiment [qui] se donne tout entier, d'un seul coup, comme un absolu¹²⁸ ». On saluera la prudence de l'auteur, qui admet ne pas être certain que « Michel Henry aurait accepté cette mise en "correspondance"¹²⁹ ». Mais on déplorera aussi l'élasticité conceptuelle sur laquelle repose cette conjonction entre Michel Henry et le jazz, qui au fond aurait pu être remplacée par n'importe quelle « rencontre de circonstances » entre un quelconque « penseur du sentiment » et une musique (ou n'importe quelle autre forme d'expression) que l'on peut qualifier de « sentimentale ».

Si l'approche phénoménologique du jazz ne peut se prendre à la légère et se révèle d'une grande complexité, néanmoins rien n'interdit de penser qu'elle est possible. À cet égard, nous pouvons témoigner d'une rencontre singulière entre jazz et phénoménologie qui s'est dessinée dans le champ de la musicologie. En effet, les travaux actuels de Laurent Cugny témoignent d'un intérêt certain pour les textes issus de la phénoménologie, qui sont convoqués à de nombreuses reprises pour penser la spécificité du jazz. Or, comment expliquer qu'un musicien/musicologue, a priori sans rapport immédiat avec la philosophie, se soit subitement intéressé à la phénoménologie ? Quels

¹²⁶ Michel ARCENS, « Le jazz, une musique de la vie », in *La Vie et les vivants. (Re-)lire Michel Henry*, Grégori JEAN, Jean LECLERCQ et Nicolas MONSEU (dir.), Presses universitaires de Louvain, 2013, p. 402.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 405.

¹²⁸ Michel HENRY, *Essence de la manifestation*, Paris, PUF, coll. « Epiméthée », 1990, p. 859.

¹²⁹ Michel ARCENS, art. cit., p. 407.

éléments de la méthode phénoménologique ont pu attirer l'attention du musicologue, alors même que cette dernière n'a jamais véritablement considéré le jazz comme un objet d'étude ?

Dès *Analyser le jazz*, un ouvrage de 2009, Laurent Cugny fait référence à la pensée de Roman Ingarden, convoquée pour clarifier la notion d'« œuvre » musicale. Pourtant, de l'aveu du musicologue, la réflexion de Ingarden apparaît comme très peu efficace pour appréhender la question du jazz, en tant qu'elle élabore sa notion d'« œuvre musicale » à partir du modèle porté par la musique savante. Laurent Cugny met en évidence ce biais dans lequel se situe l'approche de Ingarden :

[Ingarden] considère plus ou moins [l'œuvre] comme un absolu, n'en propose pas de vision historique, pas plus qu'il ne prend en compte des pratiques autres que la pratique commune de la tradition savante. En conséquence, il considère les modalités musicales, telles qu'elles se présentent dans la conception occidentale savante [...] comme étant des données universelles et intemporelles¹³⁰.

Une décennie plus tard, dans son ouvrage inédit *Le Musical « tout court »*, Laurent Cugny revient sur l'apport de la réflexion de Ingarden en montrant qu'il se situe dans la formulation d'une pensée du disque et de l'enregistrement pouvant porter la promesse d'une ouverture sur le jazz. Néanmoins, là encore, Laurent Cugny admet que le phénoménologue ne prend pas la véritable mesure de ce changement de paradigme, Ingarden affirmant que la phonographie ne produit pas d'œuvre musicale : « l'appareil sur lequel tourne le disque avec l'œuvre “notée” ne peut réellement rien produire d'autre qu'un système déterminé d'ondes sonores. [...] Seuls certains processus physiques se sont produits, et malgré le lien étroit existant entre ceux-ci et les exécutions concernées, ils ne sont ni l'œuvre musicale même, ni ses exécutions¹³¹. » Cet extrait de *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?* révèle que la perspective de Ingarden concerne uniquement la musique

¹³⁰ Laurent CUGNY, *Analyser le jazz*, *op. cit.*, p. 44-45. Cette analyse semble confirmée par Adam Czerniawski qui a établi la version anglaise de *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?* et qui l'introduit de la sorte : « Il apparaît que l'élitisme d'Ingarden a une conséquence sérieuse sur son analyse de l'œuvre musicale. En ignorant les œuvres populaires, il ne parvient pas à se rendre compte que le statut ontique d'une œuvre musicale est variable. » Adam CZERNIAWSKI, in Roman INGARDEN, *The Work of Music and the Problem of its Identity* (preface), édition établie par Jean G. Harrel, trad. Adam Czerniawski, Berkeley, University of California Press, 1986, p. XIV-XV. Cité et traduit par Lydia GOEHR, in *Le Musée...*, *op. cit.*, p. 219.

¹³¹ Roman INGARDEN, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, trad. fr. Dujka Smoje, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 148.

savante occidentale, qui apparaît dans sa réflexion comme un modèle canonique pour penser l'œuvre musicale en général.

Dans ces conditions, comment comprendre que Laurent Cugny continue à défendre la nécessité d'un détour phénoménologique comme préalable nécessaire à une analyse musicologique du jazz ? Qu'est-ce qui motive ce détour ? Notre hypothèse de lecture est la suivante : nous pensons que la phénoménologie intervient dans ses travaux dans un but spécifique, qui consiste à interroger la possibilité d'une détermination de l'*essence* du jazz. Il s'agit pour lui de revenir sur la difficile question des conditions de possibilité d'une définition du jazz, en tentant de concilier deux exigences apparemment contradictoires : d'un côté, prendre en compte le fait que la détermination d'une essence absolue du jazz n'est pas toujours possible ; de l'autre, la nécessité de ne pas renoncer à cet effort définitionnel. En effet, dès l'introduction d'*Analyser le jazz*, Laurent Cugny fait preuve d'une grande prudence à l'égard de la possibilité de se saisir de l'essence du jazz et concède que l'existence de cette dernière ne saurait aller de soi :

La première tâche consistera donc à s'interroger sur la nature de cette œuvre de jazz, sur certaines particularités de sa pratique, sur ses régimes, mais pas directement sur l'essence même du jazz, à supposer qu'il en existe une¹³².

Conscient des difficultés présupposées par la détermination d'une essence définitionnelle du jazz, Laurent Cugny ne souhaite pas pour autant renoncer à une autre exigence exprimée avec force et conviction dans *Analyser le jazz* : poursuivre cet effort définitionnel, qui lui apparaît comme le seul gage d'une approche véritablement rigoureuse de son objet.

Prenant acte de cet écueil¹³³, la tentation est grande alors d'affirmer que l'intention même de circonvenir l'objet en lui donnant une définition est, non seulement vaine, mais de surcroît suspecte, puisqu'elle revient à le cantonner dans certaines limites esthétiques, voire à refuser d'admettre sa vocation à évoluer, laquelle repousse précisément ces limites supposées. [...] Mais ce refus de la définition même, au nom de la légitimité de l'évolution et de l'impératif de ne pas l'entraver, s'est répandu de manière si large qu'il devait appeler à son tour à une réaction qu'Alain Gerber par exemple a pu exprimer ainsi : « Tout porte à croire, j'en ai peur, qu'intolérance et

¹³² *Ibid.*, p. 13.

¹³³ L'écueil dont il est question ici fait référence à la difficulté de définir le jazz telle qu'elle a été mise en évidence par Pierre SAUVANET et Colas DUFLO dans *Jazzs*, Paris, Éditions Musica Falsa, « Paroles », 2008, p. 25-26.

frilosité restent en matière d'identification des attitudes fort répandues. C'est que les définitions rendent le réel plus lisible à mesure qu'elles sont plus rigoureuses¹³⁴ ».¹³⁵

Cette tension entre deux exigences contradictoires (ne pas proposer une définition essentialiste du jazz / ne pas non plus renoncer à le définir) est ce qui va conduire Laurent Cugny à faire appel à la perspective phénoménologique, afin de pouvoir poser une distinction entre essence et phénomène, et par voie de conséquence, revendiquer une recherche qui ne consiste pas à saisir l'essence du jazz, mais à l'appréhender dans sa phénoménalité (son apparaître) :

S'il existe un « parapluie jazz », c'est bien qu'un lien est reconnu entre ses différentes périodes, ses différents styles, ses différentes pratiques. Mais ce lien n'est pas nécessairement le produit ou le symptôme d'une essence qui se conserve d'une période à l'autre, d'un style à l'autre. Au contraire, on peut supposer que chaque nouvelle période, chaque nouveau style, chaque nouvelle pratique redéfinit ce lien dans son entier. *On se place alors dans une vision du phénomène plutôt que dans celle d'une essence*¹³⁶.

Dès lors, on constate que la référence de Laurent Cugny à la phénoménologie relève d'un enjeu polémique implicite. Le geste du musicologue consiste en effet à opposer à une appréhension du jazz comme « essence » sa compréhension en tant que « phénomène », afin de prémunir son approche d'être taxée d'« essentialiste ». Pour le dire autrement, le recours à la phénoménologie proposé par Laurent Cugny semble lui permettre de défendre une approche formaliste du jazz, sans que cette dernière n'ait à s'embarrasser de toute référence à l'essence. Ce serait donc pour éviter les difficultés d'une approche « essentialiste » du jazz qu'il s'agirait, dans sa perspective, d'élaborer une étude « phénoménologique » du jazz.

¹³⁴ Alain GERBER, « De l'indignité d'appeler les choses par leur nom », in *Les Cahiers du jazz* n° 5, 1995, p. 4.

¹³⁵ Laurent CUGNY, *Analyser le jazz, op. cit.*, p. 34.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 23, nous soulignons.

Mais pourquoi Laurent Cugny a-t-il besoin de la perspective phénoménologique comme « garde-fou » contre l'accusation d'essentialisme ? Pour mieux comprendre les enjeux implicites revêtus par cette question, il nous faut confronter le début d'*Analyser le jazz* à un article que Laurent Cugny a publié à peu près à la même époque, intitulé « À propos d'une dérive culturaliste dans les études jazzistiques¹³⁷ ». Dans ce texte, Laurent Cugny se défend de l'accusation d'« essentialisme », un terme qu'il emploie dans ce contexte précis pour désigner la manière dont l'analyse musicologique est décrite par ses détracteurs :

L'argument-choc, clé de voute de ce culturalisme, est asséné à propos de la musique : l'essentialisme, véritable concept-couperet. La musique n'existerait pas en soi mais serait multiple, complexe, historicisée, culturelle, etc. Elle n'arrive pas de nulle part, ne se donne pas à entendre ici et là, simplement, de façon immédiate. Comme tout objet de production symbolique, celui-ci est socialement construit. Si l'on comprend l'argument – et si l'on peut légitimement l'accepter, mais aussi le discuter – force est de constater qu'il s'est transformé en arme absolue contre l'analyse d'abord, puis la musicologie elle-même, accusée de ne voir dans la musique que les notes, que les aspects syntaxiques et d'être incapable d'aller au-delà. Cette insistance farouche à vouloir rayer le niveau musical de la carte, à en faire disparaître les traces autant que faire se peut, ne laisse pas de surprendre (et d'inquiéter)¹³⁸.

On comprend ici que le terme d'« essentialisme » se trouve mis en opposition avec le « culturalisme », qui, contrairement à l'analyse musicologique, appréhende la musique à partir de son contexte social, culturel et historique. La musicologie, en étudiant la musique *pour* la musique (le « musical *tout court* », comme le rappelle le titre du manuscrit de Laurent Cugny), serait donc taxée d'« essentialiste » par les tenants du culturalisme. L'usage que le musicologue fait de ce terme nous semble pour le moins étonnant, en tant qu'il est appelé à décrire le procédé de l'analyse musicale faisant *abstraction* de ses dimensions « extra-musicales » (à savoir, ses conditions historiques, culturelles, affectives etc.). Or, cette référence à l'« essentialisme » oblitère la façon dont le terme est souvent utilisé, à l'inverse, pour critiquer la manière dont les thèses « culturalistes » (attribuées aux *popular music studies*) *essentialisent* la musique africaine-américaine lorsqu'elles réduisent la musique à des considérations sur la couleur de peau des

¹³⁷ Laurent CUGNY, « À propos d'une dérive culturaliste dans les études jazzistiques », in *Les Cahiers du jazz*, nouvelle série, n° 7, 2010, p. 93-117.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 100.

musiciens. Laurent Cugny n'ignore pas cet autre usage du terme, qu'il utilise d'ailleurs lui-même dans son ouvrage consacré à Panassié :

On peut considérer que [Panassié] est à l'origine de ce que l'on peut appeler la conception *essentialiste* afro-américaine du jazz – qui voit celui-ci comme une émanation exclusive de la communauté et de la culture afro-américaines¹³⁹.

Dès lors, les deux camps qui s'affrontent (le formalisme des musicologues et les tenants d'une approche contextualiste) semblent chacun critiquer l'« essentialisme » de son adversaire – même si bien sûr, dans les deux cas, le terme ne désigne pas la même chose. On voit donc à quel point la question de « l'essentialisme » (du musicologue ou du culturaliste) trouve des enjeux polémiques et politiques qui dépassent très largement le cadre épistémologique de la phénoménologie. Ainsi, force est de constater que la phénoménologie, censée prémunir la réduction de l'approche musicologique à l'essentialisme, se trouve en réalité largement déplacée de ses fonctions initiales et engagée dans un débat qui, au fond, ne la concerne pas vraiment.

Une fois relevés les enjeux polémiques du recours à la terminologie phénoménologique amorcé par Laurent Cugny, on ne peut qu'en conclure que la phénoménologie ne permet pas, en tous cas *à l'heure actuelle*, de rendre compte d'une réflexion sur la spécificité du jazz. Néanmoins, le grand mérite des travaux menés par Laurent Cugny sur cette question réside en premier lieu dans l'invitation qu'ils lancent à la philosophie et aux philosophes à se saisir de la question du jazz, et réciproquement aux études de jazz à réinvestir le champ philosophique. Ce trajet entre phénoménologie et jazz, s'il a bien été amorcé par le musicologue, reste pour l'instant un chemin à sens unique : à notre connaissance, aucun phénoménologue n'a tenté de traverser le pont pour explorer les rives de la musicologie du jazz.

¹³⁹ Laurent CUGNY, *Hugues Panassié. L'œuvre panassiéenne et sa réception*, Paris, Outre Mesure, coll. « Jazz en France », 2017, p. 46, nous soulignons.

1.2.2. Jankélévitch, ou de l'improvisation exclusivement savante

Mais la tradition phénoménologique n'est pas la seule à ne pas avoir fait grand cas de la question du jazz. De manière sans doute encore plus criante, les travaux de Vladimir Jankélévitch, qui a consacré un grand nombre d'ouvrages à la musique, laissent eux fort peu de place à une réflexion sur le jazz – ce qui semble d'autant plus étonnant que le philosophe s'est intéressé de très près à la notion d'improvisation musicale. En effet, dans un texte de 1955 intitulé *La Rhapsodie. Verve et improvisation musicale*¹⁴⁰, Jankélévitch présente plusieurs développements sur la question de l'improvisation, qui se concentrent exclusivement sur les formes improvisées de la musique savante, telles qu'on les trouve chez certains musiciens de la seconde moitié du XIX^e siècle (Strauss, Ravel, Liszt, Albeniz et Rimski-Korsakov). Si la notion d'improvisation n'est pas une question spécifiquement réservée au jazz, il peut néanmoins paraître curieux que le jazz ne soit jamais évoqué, au moins à titre de comparaison, dans un ouvrage prétendument généraliste sur la question de l'improvisation musicale.

Tentons de justifier notre étonnement en commençant par un bref éclairage du contexte historique dans lequel s'inscrit ce silence philosophique : l'année 1955 signe la mort de Charlie Parker, ainsi que l'entrée du jazz dans le *hard bop*¹⁴¹. En France, le jazz est enfin parvenu à faire son apparition dans des chroniques du journal *Le Monde* et depuis les années 1948-1949, il s'est fait une place à l'antenne des radios, par le biais de programmes dirigés par Hugues Panassié, Claude Delaunay ou enfin André Francis¹⁴². Autrement dit, il semble impossible de supposer que Jankélévitch n'ait pas eu connaissance, à cette époque, des différentes évolutions du jazz et de ses multiples implications lorsqu'il engage une réflexion esthétique sur la notion d'improvisation musicale. Or, comme nous le verrons par la suite¹⁴³, il va de soi que l'improvisation jazzistique a profondément renouvelé notre perception de l'improvisation musicale, de

¹⁴⁰ Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La Rhapsodie. Verve et improvisation musicale*, Paris, Flammarion, 1955.

¹⁴¹ Le *hard bop* désigne la phase postérieure au bebop, durant laquelle les musiciens Africains-américains cherchent à revenir aux racines du jazz, afin de rompre avec l'ère du cool. Ce que nous voulons dire par là, c'est que le jazz, en 1955, a déjà connu un certain nombre de transformations importantes largement débattues en France.

¹⁴² Voir Ludovic TOURNÈS, *New Orleans sur Seine*, op. cit., p. 389 sq.

¹⁴³ Voir infra, chapitre 1, 1.4.2., « Deuxième inconfort : entre improvisation et interprétation », p. 96 sq.

par les rapports complexes qu'il entretient avec l'interprétation et la composition auxquelles on a trop souvent tendance à l'opposer. Pourtant, dans cet essai de 1955, Jankélévitch se contente de mentionner *une seule et unique fois* le jazz. Plus intéressant encore, cette mention n'est pas faite en son nom propre, puisque Jankélévitch choisit de se référer à un article de Blaise Pesquinne daté de 1934 (soit près de vingt années antérieures à la rédaction de son essai sur l'improvisation) :

Avec beaucoup de pénétration, M. Blaise Pesquinne définit l'improvisation dans le jazz par l'approximation, c'est-à-dire l'équivoque des sonorités, des rythmes et des timbres. La même remarque vaudrait sans doute pour la rhapsodie en général¹⁴⁴.

Qui est Blaise Pesquinne, cet auteur peu connu à qui Jankélévitch confie la lourde tâche de rendre compte – en une seule phrase – du rapport du jazz à l'improvisation ? D'après les recherches entreprises par Nicole Fouché¹⁴⁵, nous disposons de très peu d'éléments le concernant : nous savons qu'il a été un collaborateur occasionnel de *La Revue musicale*, dans laquelle il a signé quelques articles sur le jazz dans les années 1930. Le fait que Jankélévitch se réfère à un auteur de *La Revue musicale* pour évoquer le jazz n'a rien d'anodin, puisque celle-ci a longtemps abrité, durant les années 1920, des débats sur le statut du jazz et sur ses rapports avec la musique savante. Comme le montre Laurent Cugny, « Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Darius Milhaud, Georges Auric, Francis Poulenc, Pierre-Octave Ferroud, toute une avant-garde compositionnelle parisienne de l'époque débat ardemment de cette question dans la première moitié de la décennie 1920. *La Revue musicale*, fondée par Henry Prunières et André Cœuroy, qui se veut le pendant critique et musicologique de cette avant-garde, fournit le siège principal à cette discussion¹⁴⁶ ». Si donc cette revue apparaît dès les années 1920 comme le lieu privilégié d'une discussion sur les liens entre jazz et musique savante, il est d'autant plus troublant de constater que la manière dont Jankélévitch convoque le jazz, par le biais de *La Revue*

¹⁴⁴ Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La Rhapsodie*, op. cit., p. 217.

¹⁴⁵ « Malgré mes recherches dans les dictionnaires biographiques de musique, qui sont nombreux et excellents, je n'ai pas réussi à identifier Blaise Pesquinne. Il ne figure pas comme auteur au catalogue de la BNF et *La Revue musicale* ne donne aucune information sur le personnage. Au point que je me suis posé la question : ne s'agirait-il pas d'un pseudonyme ? » Nicole FOUCHÉ, « Les limites de la réception savante du jazz en France : *La Revue musicale*, 1920-1939 », *Revue française d'études américaines*, vol. hors-série, n° 5, 2001, p. 38-52, en note.

¹⁴⁶ Laurent CUGNY, « Sur une réception du jazz en France », *RJMA – Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles*, n° 1, CRIJMA / IReMus / Sorbonne Université, Avril 2018, p. 5. En ligne : <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/a28df77c>, consulté le 23/11/2018.

musicale, soit aussi brève et allusive, et qu'il ne propose aucune véritable réflexion sur la spécificité jazzistique de l'improvisation.

Voyons maintenant plus en détails le contenu de cet article de Pesquinne¹⁴⁷ auquel se réfère Jankélévitch. Celui-ci s'intitule « De l'improvisation dans le jazz » et vise principalement à minorer la part improvisée du jazz, en insistant sur le travail répétitif et la technique des musiciens, qui fait passer les phrases et variations du jazz pour créatives alors qu'elles ont été préparées et assimilées en amont. Pour résumer, le propos de Pesquinne témoigne d'une vulgate spécifique à la réception critique européenne du jazz des années 1930, dont on retrouve des formules similaires – malgré quelques variantes – des deux côtés du Rhin¹⁴⁸. Si l'article de Pesquinne ne témoigne pas d'arguments originaux mais plutôt conformes à la réception du jazz dans les années 1930, il est pour le moins frappant que Jankélévitch fasse usage d'une référence à cet article vingt années plus tard, tout en simplifiant encore davantage le propos de son auteur. Car en y regardant de plus près, la phrase de Jankélévitch témoigne d'un contresens sur le propos de Pesquinne : Jankélévitch en retient la référence à l'« approximation », une notion cruciale dans sa propre réflexion en tant qu'elle relève selon lui du « régime naturel de la musique¹⁴⁹ ». Il est vrai que l'article de Pesquinne comporte bien une référence à l'approximation, néanmoins, Jankélévitch se trompe lorsqu'il prétend que ce sont les improvisations jazzistiques qui sont dites « approximatives ». En réalité, Pesquinne défend l'idée contraire, puisque selon lui c'est justement la précision et la maîtrise des improvisations qui conduisent les auditeurs à croire qu'il s'agit de phrases musicales improvisées sur l'instant, alors qu'elles sont préparées à l'avance. La dimension « approximative » du jazz que relève Pesquinne ne concerne donc pas son caractère improvisé, mais ses sonorités et ses rythmes : l'auteur considère que les jazzmen jouent d'une *justesse approximative des sons* pour exprimer la plainte de leur passé d'esclaves. En affirmant que Pesquinne considère les improvisations comme approximatives, Jankélévitch déforme le propos de ce dernier. Mais dans quelle intention ? Sans doute le philosophe tente-t-il de trouver, dans la manière dont Pesquinne rend compte du jazz, une

¹⁴⁷ Blaise PESQUINNE, « De l'improvisation dans le jazz », in *La Revue musicale*, septembre-octobre 1934, n° 149, p. 177-188.

¹⁴⁸ En effet, les arguments déployés par Pesquinne trouvent quelques similitudes avec les textes qu'Adorno a rédigés durant les mêmes années (1933-1934).

¹⁴⁹ « L'équivoque infinie n'est-elle pas le régime naturel de la musique ? » Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 83.

confirmation de ce qui caractérise selon lui toute forme d'improvisation, à savoir le dévoilement de la genèse de l'œuvre, l'élément d'opération devenant lui-même *opus*, le fait de « travailler en quelque sorte devant témoins : nous entrons dans la forge même où travaille le feu forgeron, dans le laboratoire même où l'œuvre s'élabore¹⁵⁰ ». L'improvisation du jazz devrait, selon lui, rendre compte de cette « approximation », de cette « hésitation » qui caractérise l'équivocité de la musique, qui n'est jamais « l'expression univoque et inambiguë d'un sens¹⁵¹ » :

L'improvisation, c'est l'approximation professée ; l'hésitation elle-même engendre chez l'auditeur une sympathie reconnaissante pour cette démarche imparfaite, errante, approximative et toute jalonnée d'échecs qui est censée être celle de la vie¹⁵².

Son très bref détour par le jazz lui sert donc à valider sa réflexion sur « l'approximation professée » de la musique – quitte à devoir forcer à cette occasion l'analyse de Pesquinne, qui voyait dans l'improvisation jazzistique l'application stricte et non approximative d'une maîtrise technique. En dépit du manque de sérieux manifeste avec lequel Jankélévitch s'est emparé de la question de l'improvisation jazzistique, le chercheur Olivier Soubeyran exprime avec enthousiasme la possibilité de penser le jazz à partir de la réflexion de Jankélévitch sur l'improvisation musicale :

Jankélévitch consacre un chapitre à l'improvisation en tant que telle. Ce qui frappe c'est la richesse, l'apport, mais aussi la compatibilité de ces réflexions, tirées d'exemples musicaux chez Liszt, Albeniz, Rimski-Korsakov, avec ce qui *peut être dit* de l'improvisation en jazz¹⁵³.

Pourtant, cette perspective nous semble peu satisfaisante, en tant qu'elle suppose d'appréhender le jazz non pas dans sa particularité, mais à la lumière du schème porté par la musique savante. Le jazz, au sein de la philosophie de Jankélévitch, nous apparaît jouer le rôle de variable d'ajustement, permettant de confirmer ou d'infirmer une philosophie esthétique de l'improvisation musicale ayant été élaborée *par devers lui*. Et dans ces conditions, une véritable rencontre de la philosophie avec le jazz ne semble pas pouvoir avoir lieu – comme en témoigne la manière dont Jankélévitch confie à Pesquinne (et par

¹⁵⁰ Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La Rhapsodie*, *op. cit.*, p. 210.

¹⁵¹ Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La Musique et l'ineffable*, *op. cit.*, p. 82.

¹⁵² *Ibid.*, p. 211.

¹⁵³ Olivier SOUBEYRAN, *Pensée aménagiste et improvisation. L'improvisation en jazz et l'écologisation de la pensée aménagiste*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2014, p. 151, nous soulignons.

conséquent à un article vieux de vingt ans) la tâche de penser ce que le jazz pourrait apporter à la philosophie de la musique.

1.2.3. Connivence de la figure de l'intellectuel avec la musique d'écriture

Comment expliquer que la philosophie esthétique se soit presque exclusivement consacrée à l'étude de la musique savante occidentale ? Et en quoi ce prisme particulier de l'esthétique a-t-il tenu le jazz à l'écart de la réflexion philosophique ? Il y a peut-être une raison évidente à ce simple constat : d'une manière générale, il semble que la question de l'écriture, en tant qu'elle constitue une caractéristique essentielle de la musique savante occidentale, trouve une connivence particulière avec le primat accordé par la tradition philosophique aux « choses de l'intellect ». En d'autres termes, la figure du savant semble – consciemment et inconsciemment – avoir plébiscité la musique d'écriture. Néanmoins, comme nous allons à présent tenter de l'établir, cette valorisation de la notation repose manifestement sur un malentendu sur l'histoire de la philosophie, qui ne semble pas résister à un examen approfondi.

Comme nous le savons, la partition constitue l'une des caractéristiques musicologiques de la musique savante européenne. Or, cette spécificité l'oppose à la musique populaire au sens de *folk music*, quant à elle traditionnellement renvoyée au régime de l'oralité (son savoir se transmet d'une génération à l'autre par transmission orale, sans avoir recours à la partition). Or, comme nous le montrerons par la suite, cette opposition binaire et schématique entre musique orale et musique d'écriture est largement remise en cause aujourd'hui, en particulier par la musicologie du jazz¹⁵⁴. Mais avant de nous interroger la manière dont le jazz permet de reconsidérer ces oppositions

¹⁵⁴ Sur ce point, voir les travaux de Laurent Cugny, qui proposent une classification non binaire des différentes « formativités » de la musique à partir de quatre catégories distinctes : régime d'écriture / régime d'oralité / régime audio-tactile / régime d'improvisation. Voir son manuscrit inédit intitulé *Le musical « tout court »*, *op. cit.*, p. 161 sq., et voir aussi nos développements infra, chapitre 1, 1.4., « Les “inconforts théoriques” du jazz », p. 88 sq.

traditionnelles, arrêtons-nous sur le rôle de la partition dans l'histoire de la musique savante occidentale. Comme le montre Laurent Cugny dans son ouvrage *Le Musical « tout court »*, notre représentation commune de la musique dite d'écriture (et par extension notre représentation générale de la musique savante occidentale) repose sur une fonctionnalité toute particulière de la partition, correspondant à celle du régime d'écriture « hautement prescriptive », datant d'une époque très spécifique de l'histoire du système notationnel. Laurent Cugny livre une description détaillée des différentes évolutions de l'histoire de la musique d'écriture : il identifie les débuts de l'écriture musicale occidentale au XII^e siècle, qui connaîtra de multiples évolutions jusqu'à la forme que nous lui connaissons au milieu du XVII^e siècle. Ainsi, précise-t-il, la fonction de la partition jusqu'au XVII^e siècle consiste principalement en un « aide-mémoire », permettant de conserver une trace des pratiques musicales, qui restent malgré tout principalement transmises de manière orale. Ce constat conduit le musicologue à décrire la fonctionnalité du système notationnel de cette période comme étant essentiellement « descriptive », ou encore « faiblement prescriptive ». À ce titre, le XVII^e siècle et plus précisément encore le moment d'articulation entre premier baroque et baroque tardif, apparaît comme un premier moment de bascule important concernant la fonctionnalité de la partition : celle-ci se précise peu à peu et laisse de moins en moins de place à l'indétermination – même si, comme le montre Laurent Cugny, la notation continue à conserver un certain degré d'imprécision en ce qui concerne l'ornementation, le tempo et les dynamiques. C'est l'arrivée de la période classique, à la fin du XVIII^e siècle-début du XIX^e, qui fait émerger un type de notation qu'il qualifie de « hautement prescriptive » et qui décrit une partition surdéterminant les indications de jeu codifiables à l'écrit. Enfin, c'est seulement dans l'après-1945 que vont se déployer de nouvelles réflexions sur l'« œuvre ouverte » et qu'une écriture nettement moins prescriptive sera de nouveau envisagée – sans pour autant remettre en cause le régime d'écriture précédent qui va continuer à perdurer, jusqu'à constituer aujourd'hui encore un modèle pour penser la musique savante :

C'est cette période (dont on peut fixer les bornes grossièrement à 1800 et 1945) que l'on qualifiera par convention d'« écriture très prescriptive » par différence avec une écriture moins prescriptive des époques de la musique savante la précédant. Or, cette période de très grande prescriptivité sert

de référence unique à la très grande majorité des auteurs – philosophes, musiciens, musicographes, musicologues – écrivant sur *la* musique au cours de la même période¹⁵⁵.

Voilà qui intéresse au plus haut point notre réflexion : la majorité des intellectuels, qu'ils soient philosophes, musicographes ou musicologues, ont pris pour référence unique non seulement la musique du régime d'écriture, mais plus précisément encore la musique de régime d'écriture *hautement prescriptive* spécifique au système notationnel de la musique occidentale des années 1800-1945. Si l'on peut attendre des musicologues une certaine clairvoyance quant à l'usage qu'ils font du terme de « musique savante » et sa concordance avec le régime d'écriture hautement prescriptive, il est en revanche beaucoup plus douteux que les philosophes aient conscience que le canon auquel renvoie le syntagme « musique savante » corresponde à un régime très spécifique de la musique d'écriture, datant d'une époque spécifique elle aussi.

En quoi cette mise au point sur la musique d'écriture de « haute prescriptivité » peut-elle nous donner un éclairage sur l'affinité de la philosophie avec la musique savante ? Le modèle théorique porté par la notation musicale hautement prescriptive, en tant qu'elle élabore un système de notation cherchant à éliminer toute trace d'indétermination, semble correspondre à l'idéal théorique que l'on trouve au cœur de la tradition philosophique occidentale. C'est en tous cas la thèse que soutient Christian Béthune dans *Le Jazz et l'Occident*, lorsqu'il affirme que « la culture de l'Occident s'est constituée dans son ensemble sous l'emprise de l'écriture et que l'esthétique y confirme, à sa manière, la hiérarchie ontologique de l'oral et de l'écrit¹⁵⁶ ». Ce que l'auteur veut dire ici, c'est que l'ascendant de la musique savante sur la musique populaire (au sens de *folk music*) coïncide avec le rapport de hiérarchie entre l'intelligible et le sensible qui traverse l'histoire de la philosophie. En d'autres termes, la notation musicale permettrait d'accomplir l'idéal théorique de la philosophie : celle-ci nous élève de la dimension purement sensible du son pour nous faire accéder à un système de signes qui peut être directement appréhendé par l'intellect. Cette élévation ontologique rendue possible par l'écriture semble trouver une confirmation dans le paragraphe 459 du *Précis de*

¹⁵⁵ Laurent CUGNY, *Le Musical « tout court »*, op. cit., p. 58.

¹⁵⁶ Christian BÉTHUNE, *Le Jazz et l'Occident, culture afro-américaine et philosophie*, Paris, Klincksieck, 2008, p. 199.

l'encyclopédie des sciences philosophiques de Hegel, lorsque le philosophe présente l'écriture alphabétique comme l'accomplissement ultime de la culture :

Il s'ensuit qu'apprendre à lire une écriture alphabétique doit être regardé comme un moyen de culture infini, que l'on n'apprécie pas assez ; parce qu'ainsi l'esprit s'éloignant du concret sensible, dirige son attention sur le moment plus formel, le mot sonore et ses éléments abstraits, et contribue essentiellement à fonder dans le sujet le terrain propre et à le purifier¹⁵⁷.

Cette conception intellectualiste de la musique, déjà présente dans les philosophies de Platon¹⁵⁸ et de Leibniz¹⁵⁹, trouverait donc une mise en application parfaite par la musique d'écriture hautement prescriptive. En effet, l'existence d'une partition hautement déterminée, en rendant possible une écoute purement intellectuelle de l'œuvre musicale, peut être conçue de façon indépendante à son incarnation dans le sonore : une simple lecture intérieure et silencieuse de la partition permet ainsi de saisir l'œuvre, de manière sans doute encore plus précise que ne le permet l'écoute de sa concrétisation sonore. Un constat qui va conduire André Pirro, titulaire de la chaire de musicologie à la Sorbonne, à partager avec son collègue Jacques Chailley la réflexion suivante :

« Je ne vais plus jamais au concert », me dit un jour mon maître et éminent prédécesseur à la Sorbonne, André Pirro. « À quoi bon entendre de la musique ? Il suffit d'en lire »¹⁶⁰.

Partant du présupposé selon lequel il y aurait une affinité forte entre l'écriture musicale et l'intelligibilité, les travaux de Christian Béthune s'efforcent de renverser ce rapport de hiérarchie en proposant une revalorisation ontologique de la tradition orale afin de faire accéder le jazz à une certaine reconnaissance philosophique. Mais à ce titre, la perspective de Christian Béthune nous semble poser deux problèmes : tout d'abord, comme nous le verrons dans nos développements ultérieurs¹⁶¹, il semble très contestable de considérer

¹⁵⁷ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Précis de l'encyclopédie des sciences philosophiques*, trad. fr. de J. Gibelin, Paris, Vrin, 1952, p. 257.

¹⁵⁸ « Je veux parler [...] de ceux que nous nous proposons tout à l'heure d'interroger sur l'harmonie ; car ils sont la même chose que les astronomes : ils cherchent des nombres dans les accords qui frappent l'oreille. » PLATON, *République*, VII, 531 a-d, trad. fr. d'Emile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 171.

¹⁵⁹ « La musique est une pratique occulte de l'arithmétique dans laquelle l'esprit ignore qu'il compte ». LEIBNIZ, Lettre à Goldbach, 17 avril 1712, trad. fr. de Patrice BAILHACHE, in *Leibniz et la théorie de la musique*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 151.

¹⁶⁰ Jacques CHAILLEY, *40 000 ans de musique*, Plan de la Tour, Éditions d'aujourd'hui, « Les Introuvables », 1985, p. 134. Cité par Laurent CUGNY, in *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, « Contrepoints », 2009, p. 63.

¹⁶¹ Voir nos développements infra, chapitre 1, 1.4.1., « Premier inconfort : entre oralité et écriture »,

que le jazz appartienne au régime de l'oralité, tant ce dernier témoigne d'un rapport complexe aux partitions d'une part, et aux enregistrements de l'autre. Deuxièmement, en valorisant le régime de l'oralité contre celui de l'écriture, Christian Béthune renverse le rapport de hiérarchie entre les deux régimes, mais, ce faisant, il *fait perdurer son principe même*.

Or, on peut s'interroger sur la pertinence de cette opposition traditionnelle entre écriture et oralité, largement remise en cause par les travaux de Jacques Derrida. Contrairement à l'hypothèse de Christian Béthune, l'analyse derridienne met en évidence que la métaphysique post-platonicienne a contribué à défendre une valorisation logocentrique de l'oralité (la *phonè*). En d'autres termes, selon Derrida, l'oralité ne s'oppose aucunement à la sphère de l'intelligibilité, mais elle s'est au contraire imposée comme donnant une voix au *logos* au détriment de l'écriture, quant à elle largement déconsidérée par l'histoire de la philosophie. Dans « La pharmacie de Platon¹⁶² », Derrida propose une analyse détaillée du mythe de Theuth, ce mythe rendu célèbre en tant qu'il témoigne de toute l'ambivalence de l'écriture au sein de la philosophie platonicienne. L'écriture apparaît, dans la philosophie de Platon, comme un « pharmakon » : si elle est décrite comme un remède supplétif à la mémoire, elle recèle aussi, comme tout remède, l'effet du poison, en tant qu'elle mortifie le savoir vivant de la *phonè*¹⁶³.

Car, à mon avis, ce qu'il y a de terrible, Phèdre, c'est la ressemblance qu'entretient l'écriture avec la peinture. De fait, les êtres qu'engendre la peinture se tiennent debout comme s'ils étaient vivants ; ils restent figés dans une pose solennelle et gardent le silence. Et il en va de même pour les discours¹⁶⁴.

Cet extrait du *Phèdre* de Platon va conduire Derrida à caractériser comme « phonocentrisme philosophique » le privilège accordé par la tradition philosophique à la parole présente, au nom du principe selon lequel seule la *phonè* rendrait possible la manifestation *immédiate* du savoir, c'est-à-dire non médiatisée (et non corrompue) par le

p. 90 sq.

¹⁶² Jacques DERRIDA, « La pharmacie de Platon », in *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 71-197.

¹⁶³ « Le livre, le savoir mort et rigide enfermé dans les *biblia*, les histoires accumulées, les nomenclatures, les recettes et les formules apprises par cœur, tout cela est aussi étranger au savoir vivant et à la dialectique que le *pharmakon* est étranger à la science médicale. » Jacques DERRIDA, « La pharmacie de Platon », *op. cit.*, p. 81.

¹⁶⁴ PLATON, *Phèdre*, 275d, trad. fr. Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1989, p. 180.

pharmakon de l'écriture. Par voie de conséquence, cette valorisation de la *phoné* a conduit l'ensemble de la philosophie post-platonicienne à développer une conception très réductrice de l'écriture, qui ne cessera d'être reléguée au rang inférieur d'« aide-mémoire », ou encore de « technique au service du langage¹⁶⁵ ». Dans la perspective de Derrida, il n'y a donc plus à opposer oralité et principe d'intelligibilité, puisque comme le précise Marie-Louise Mallet, « la voix, la *phoné*, n'intéresse la philosophie qu'en tant que voix qui parle, qui énonce une proposition, un sens intelligible : seul importe ce qu'elle dit, le “dit” et non le “dire”, le “quoi” et non le “comment”¹⁶⁶ ». Le phonocentrisme philosophique se double donc toujours d'un logocentrisme : l'importance de la parole se mesure à son intelligibilité, à *ce* qu'elle a à dire. Dès lors, cette analyse montre qu'il n'y a peut-être pas lieu de rapprocher l'écriture de l'intelligibilité (puisqu'elle médiatise et perd ainsi la spontanéité et l'authenticité du *logos*), ni de considérer à l'inverse que l'oralité nous en éloignerait. De telle sorte que le simple fait de supposer que la musique savante occidentale pourrait tirer de sa forme écrite un primat philosophique ne va plus de soi, et ce pour deux raisons :

1/ Premièrement, une telle perspective implique de considérer l'écriture comme la voie d'accès privilégiée à l'intelligible, ce qui constitue un présupposé largement remis en cause par l'analyse derridienne. En effet, même dans la philosophie de Hegel, les choses sont plus compliquées : une analyse plus détaillée de ses textes met en évidence que son étude comparative des différentes formes d'écriture suppose en réalité une valorisation de la *phoné*. Comme le montre Derrida, Hegel élabore une hiérarchie entre différents types d'écriture (l'écriture phonétique de type alphabétique, l'écriture hiéroglyphique et l'écriture purement formelle des mathématiques). Or, si l'écriture alphabétique se situe au sommet de sa pyramide des écritures, c'est justement en tant qu'elle est capable de reproduire des sons, ce qui la rapproche au plus près de la *phonè*. L'écriture alphabétique apparaît donc, dans la perspective hégélienne, comme le meilleur compromis possible entre le formalisme des signes et la fidélité à la naturalité de la voix. Autrement dit, contrairement à l'hypothèse de Christian Béthune, Hegel prend des distances avec l'idéalisation mathématique du signe telle qu'elle apparaît chez Leibniz :

¹⁶⁵ Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 18.

¹⁶⁶ Marie-Louise MALLET, « Comment ne pas parler de musique ? », in *Derrida et la question de l'art. Déconstructions de l'esthétique*, Adnen JDEY (dir.), Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2011, p. 187.

Le fond de la thèse [hégélienne] s'énonce très vite : c'est le privilège ou l'excellence du système linguistique – c'est-à-dire phonique – au regard de tout autre système sémiotique. Privilège donc de la parole sur l'écriture et de l'écriture phonétique sur tout autre système d'inscription, en particulier sur l'écriture hiéroglyphique ou idéographique, mais aussi bien sur l'écriture mathématique, sur tous les symboles formels, les algèbres, les pasigraphies et autres projets de type leibnizien, sur tout ce qui n'a pas besoin, comme disait Leibniz, « de se référer à la voix » ou au mot (*vox*)¹⁶⁷.

En ce sens, l'écriture accomplissant le devenir culturel de l'humanité n'est pas une écriture muette, abstraite. Cette précision complexifie dès lors la question de la *notation* musicale, qui ne doit peut-être pas être comprise de manière purement formaliste puisqu'elle est directement mise en rapport avec le sonore. Ce qui pose alors un nouveau problème : faut-il restreindre la question de l'écriture musicale à sa notation graphique, à sa figuration sur une partition ?

2/ La perspective derridienne permet dès lors de nous interroger sur cette tendance à réduire la question de l'écriture musicale à la partition. En effet, Derrida conçoit l'écriture comme excédant le champ du *logos* (et donc du phonocentrisme) :

Si l'on était en effet justifié à le faire, il faudrait, dès maintenant, avancer que l'une des thèses – il y en a plus d'une – inscrites dans la dissémination, c'est justement l'impossibilité de réduire un texte comme tel à ses effets de sens, de contenu, de thèse ou de thème. Non pas l'impossibilité, peut-être, puisque *cela se fait* couramment, mais la résistance – nous dirons la *restance* – d'une écriture qui ne s'y fait pas plus qu'elle ne se laisse faire¹⁶⁸.

Selon Derrida, le propre de l'écriture réside d'une part dans le fait qu'elle ne s'adresse à aucun destinataire déterminé, et d'autre part dans le fait de perdurer par-delà la mort de l'auteur et du destinataire. Autrement dit, un signe écrit ne s'épuise pas « dans le présent de son inscription », et peut « donner lieu à une itération en l'absence et au-delà de la présence du sujet empiriquement déterminé qui l'a, dans un contexte donné, émise ou produite¹⁶⁹ ». L'itérabilité apparaît donc comme une caractéristique essentielle de l'écriture, puisqu'elle lui permet d'exister « hors contexte » et de venir se greffer dans

¹⁶⁷ Jacques DERRIDA, « Le puits et la pyramide », in *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 102.

¹⁶⁸ Jacques DERRIDA, *La Dissémination*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶⁹ Jacques DERRIDA, « Signature, événement, contexte », in *Marges de la philosophie*, *op. cit.*, p. 377.

d'autres chaînes significatives. C'est pourquoi, l'écriture donne lieu à la « possibilité toujours ouverte de son prélèvement et de sa greffe¹⁷⁰ » :

Tout signe, linguistique ou non linguistique, parlé ou écrit (au sens courant de cette opposition), en petite ou en grande unité, peut être *cité* , mis entre guillemets ; par là il peut rompre avec tout contexte donné, engendrer à l'infini de nouveaux contextes, de façon absolument non saturable¹⁷¹.

L'analyse derridienne, à ce titre, intéresse de près la question du jazz, qui pourrait dès lors être pensé comme une musique d'écriture indépendamment du rapport qu'il entretient à la partition. En effet, bien que Derrida n'ait jamais produit de théorie sur la musique, il a pourtant saisi que *l'improvisation ne s'oppose pas à l'écriture* . C'est d'ailleurs ce qu'il indique à Ornette Coleman dans un entretien :

Je ne suis pas un « expert en Ornette Coleman », mais si je traduis ce que vous faites dans un domaine que je connais mieux, celui de la langue écrite, l'événement unique, qui ne se produit qu'une seule fois, est néanmoins répété dans sa structure même. Il y a donc une répétition, dans le travail, intrinsèque à la création initiale – ce qui compromet ou complique le concept d'improvisation. La répétition est déjà dans l'improvisation : donc quand les gens veulent vous piéger entre l'improvisation et le préécrit, ils ont tort¹⁷².

L'écriture dont il est question ici n'a aucun rapport avec la notation musicale, mais elle concerne en premier lieu la répétition, l'itérabilité de l'événement absolument singulier que constitue l'improvisation musicale. Cherchant à saisir cette singularité, il n'est guère étonnant de constater que Derrida, en dépit de ses réticences à appréhender la musique sous un angle théorique, ait accepté (à ses risques et périls) de se confronter *concrètement et physiquement* au jazz sur la scène d'Ornette Coleman.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 381.

¹⁷² Ornette COLEMAN et Jacques DERRIDA, « La langue de l'autre », entretien par Thierry Jousse et Geneviève Peyrègne, *Les Inrockuptibles* , n° 115, Paris, 20 août-2 septembre 1997, p. 38.

1.2.4. Un philosophe sur la scène du jazz

Un des traits de l'événement, ce n'est pas seulement qu'il vienne comme ce qui est imprévisible, ce qui vient déchirer le cours ordinaire de l'histoire, mais c'est aussi qu'il est absolument singulier¹⁷³.

Jacques Derrida

L'anecdote est connue : à la suite d'un entretien entre Jacques Derrida et Ornette Coleman orchestré par le magazine *Les Inrockuptibles* en juin 1997¹⁷⁴, Coleman invite Derrida à venir participer à son concert programmé quelques jours plus tard au festival de jazz de la Villette. Derrida accepte l'invitation, bien qu'il ne se considère pas comme un connaisseur de jazz ou de free jazz, comme il admet dans le texte qu'il lira lors du fameux concert :

Je ne sais pas parler de Coleman, *I'm not a Coleman scholar*, je ne peux pas parler de lui, seulement tenter de lui parler, à lui, seulement l'écouter jouer ou parler, lui, comme j'écoute depuis longtemps me parler de lui, et si bien, certains amis experts, eux, de Coleman et du *free jazz*, et qui ne sont donc pas mes amis par hasard, Jean-Pierre Moussaron ou Rodolphe Burger¹⁷⁵.

Comme le souligne Pierre Sauvanet dans son article « “Qu'est-ce qui arrive ? *What's happening* ?”. Retour sur le malentendu entre Ornette Coleman et Jacques Derrida¹⁷⁶ », malgré l'échec de cette rencontre, on peut considérer qu'elle constitue un « événement », voire même qu'elle révèle « l'événement par excellence », tant elle est marquée par un choc, imprévisible, qui « résiste après-coup à l'analyse¹⁷⁷ ». La violence de la scène, qui a conduit Derrida à interrompre sa lecture et à sortir de scène sous les cris, les sifflets et les injures du public, a en effet de quoi nous interpeller. L'événement marquant cette

¹⁷³ Jacques DERRIDA, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », in *Dire l'événement, est-ce possible ?*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 89.

¹⁷⁴ Ornette COLEMAN et Jacques DERRIDA, « La langue de l'autre », art. cit., p. 37-40.

¹⁷⁵ Jacques DERRIDA, « Joue – Le prénom », *Les Inrockuptibles*, n° 115, Paris, 20 août–2 septembre 1997, p. 41-42.

¹⁷⁶ Pierre SAUVANET, « “Qu'est-ce qui arrive ? *What's happening* ?”. Retour sur le malentendu entre Ornette Coleman et Jacques Derrida », in *Epistrophy*, n° 4, 2019, en ligne : <https://www.epistrophy.fr/qu-est-ce-qui-arrive-what-s.html>, consulté le 20 février 2020.

¹⁷⁷ Jacques DERRIDA et Bernard STIEGLER, *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1996, p. 28.

rencontre trouve une résonance d'autant plus particulière, qu'il advient quelques mois après que Derrida se soit exprimé sur la « verticalité de l'événement » lors de sa participation à un séminaire philosophique à Montréal¹⁷⁸ :

L'événement, comme l'arrivant, c'est ce qui verticalement me tombe dessus, sans que je puisse le voir venir : l'événement ne peut m'apparaître avant d'arriver que comme impossible¹⁷⁹.

Dans sa conférence, Derrida décrit l'événement à partir de la question de l'hospitalité : accueillir « l'arrivant », selon le philosophe, nécessite de laisser autrui « crever notre horizon d'attente », ou encore être parfaitement impréparé à l'événement qui se dessine. En un sens, l'accueil que lui a réservé le public d'Ornette Coleman relève bien de cette exigence de l'événement – même si l'expérience de l'« hostile hospitalité » n'aura pas été sans douleur pour le philosophe.

Mais au-delà du caractère anecdotique des quolibets et du comportement visiblement « anti-intellectualiste » et « anti-théoriciste¹⁸⁰ » du public de la Vilette, l'échec de la rencontre dit très certainement quelque chose du rapport qui se joue entre le jazz et l'intellectualisme philosophique. Comme le souligne Pierre Sauvanet :

Une certaine « histoire » s'est aussi écrite ce soir-là, non pas seulement celle d'une simple anecdote touchant un philosophe, un musicien et leur public, mais bel et bien celle d'un événement à part entière impliquant une vision des relations entre jazz et philosophie. Quelque chose est mort, ce soir-là, de leurs rapports possibles¹⁸¹.

Et en effet, si Derrida a été hué, c'est sans doute parce qu'il représentait à ce moment précis la figure de l'intellectuel venant contaminer la musique par un discours théorique. Cette situation relève d'un paradoxe, car la posture du philosophe lors de ce concert ne correspond aucunement à celle de l'intellectuel travaillant à subsumer la singularité de l'expérience musicale sous des concepts théoriques déjà déterminés à l'avance. En premier lieu, parce que sa seule participation au concert de Coleman témoigne d'une expérience véritablement *concrète* qui aura marqué autant les esprits que les corps – et non de celle de l'intellectuel analysant du haut de sa tour d'ivoire l'intelligibilité d'une

¹⁷⁸ Ce séminaire, intitulé *Dire l'événement, est-ce possible ?*, a été publié aux éditions L'Harmattan en 2001 (*op. cit.*).

¹⁷⁹ Jacques DERRIDA, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », art. cit., p. 96-97.

¹⁸⁰ Ornette COLEMAN et Jacques DERRIDA, « Le musicien, le philosophe et les fanatiques », art. cit., p. 28.

¹⁸¹ Pierre SAUVANET, « “Qu'est-ce qui arrive ? *What's happening ?*”... », art. cit., en ligne.

partition. Ensuite, parce que la philosophie de Derrida ne cesse de dénoncer la tendance à l'appropriation de l'art par la conceptualisation philosophique de tradition post-platonicienne. À ce titre, le malentendu que constitue son intervention durant le concert de Coleman est saisissant : c'est pour renverser le primat du savoir philosophique sur l'expérience musicale que Derrida a tenté de communier avec la musique improvisée par « l'écriture », une pratique lui permettant de décrire le débord du régime du sens et de la conceptualité. En d'autres termes, c'est en explorant par l'écriture les débords de l'intelligibilité qu'il a, malgré lui, représenté ce soir-là la posture du savant – une posture qui a copieusement été huée par le public habitué à la musique de Coleman.

Pour mieux comprendre ce qui se joue lors de ce concert du 1^{er} juillet 1997, portons un regard attentif sur le texte intitulé « Joue – le prénom », que Derrida avait conçu spécialement pour être lu le soir du concert (ce qu'il n'a pu faire qu'en partie seulement, puisqu'il a été interrompu). Ce texte nous laisse sur une impression fort étrange, car au lieu de parler de musique, d'improvisation, ou encore de l'expérience musicale, Derrida s'attache à broder autour du prénom de la mère d'Ornette :

I'm going to rephrase this lesson. Je vais la traduire, cette leçon, à ma manière, dans une phrase que je voudrais mettre en musique. En musique mais sans lyrisme et sans faire chanter personne, une phrase qui est de moi sans être de moi, une phrase que j'ai faite, si je puis dire, et je vous raconterai cette histoire, avec la mère d'Ornette, *yes, with your own mother.* Je voudrais vous faire entendre la voix de la mère d'Ornette en lui donnant la parole ou en la lui rendant. [...] Comment improviser une phrase avec la mère d'Ornette dont je ne connais même pas le prénom, puis la lui dédier comme une déclaration d'amour, voilà le pari, la partie ou le morceau que je m'en vais jouer pour vous – parfois sans instrument et sans accompagnement, parfois, quand il en décidera ainsi, en compagnie d'Ornette Coleman, en surimpression¹⁸²...

Aussi curieux que paraisse cet extrait, on constate que cette focalisation sur le prénom et les origines familiales d'Ornette trouve un écho avec la manière dont Derrida conçoit le rapport entre philosophie et musique. Comme en témoigne Jean-Luc Nancy dans son ouverture à l'ouvrage *Derrida et la question de l'art*, Derrida ne parle jamais de musique, mais il l'aborde toujours de biais : « Non, [Derrida] ne parlera pas de ou sur l'art, et non, il ne le fera pas parler. Il se détournera, il tournera autour¹⁸³ ». Tourner autour de la

¹⁸² Jacques DERRIDA, « Joue – Le prénom », art. cit., p. 41.

¹⁸³ Jean-Luc NANCY, « Ouverture. Éloquentes rayures. », in *Derrida et la question de l'art*, op. cit., p. 17.

musique de Coleman : cette approche semble pouvoir résumer l'attitude de Derrida lors du concert, qui évite à *tout prix* de parler de musique, en se déportant sur la question du nom propre. Mais là aussi, le choix du nom propre n'est pas un hasard : comme il en témoigne dans « Cette nuit dans la nuit de la nuit... », un texte qu'il consacre au livre tout juste paru de Marie-Louise Mallet, parler de musique requiert, selon lui, de substituer le « qui » au « quoi ». Selon Derrida, un discours théorique ne peut s'adresser à la musique *que* par le *nom propre*, car « la musique, c'est Marie-Louise Mallet elle-même, en personne, ce qu'elle en fait et ce qu'elle en dit, ce qu'elle en écrit [...] ». Cette substitution apparaît pour Derrida comme une manière de préserver la musique de sa récupération par le champ du théorique :

Il est vrai que rares sont ici ceux qui autant que moi peuvent se vanter ou se blâmer, comme on voudra, de tenir la musique en respect, à savoir de ne jamais oser en parler directement, de se tenir murés et muets dans leur incompetence, d'aimer la musique en silence religieux sans jamais l'honorer ou la menacer d'un discours théorique ou philosophique¹⁸⁴.

Tenir la musique en respect, ne pas la *menacer* de l'emprise du théorique, requiert donc pour Derrida de se consacrer à la biographie de celui ou de celle qui en joue (ou qui en parle, dans le cas de Marie-Louise Mallet). Ce que Derrida met en acte le soir du concert de Coleman correspond finalement aux derniers mots de l'un de ses rares textes qu'il a consacré à la musique : « Ce qui reste à force de musique ». Dans ce texte, Derrida conclut par une citation qu'il emprunte à Roger Laporte, témoignant de la possibilité d'atteindre le « hors-sens » par l'écriture biographique :

Écrire ne conduit pas à un pur signifié, et il se pourrait que la Biographie se différencie de la philosophie et au contraire se rapproche de la peinture et surtout de la musique, pour autant qu'elle ne comporte sans doute jamais un véritable contenu...¹⁸⁵

Cet éclairage nous permet de mieux comprendre le sens du texte écrit par Derrida ce soir-là : refusant d'interroger le « contenu » de la musique de Coleman, le philosophe a déployé une écriture de type biographique – une manière pour lui de tenir la musique de Coleman en respect. Mais ici se dessine aussi sans doute le malentendu fondamental sur

¹⁸⁴ Jacques DERRIDA, « Cette nuit dans la nuit de la nuit... », in *Rue Descartes*, n° 42, novembre 2003, p. 115.

¹⁸⁵ Roger LAPORTE, *Fugue. Supplément*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1973, p. 64. Cité par Jacques DERRIDA in « Ce qui reste à force de musique », *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 103.

lequel repose cette rencontre : ce texte écrit, *il l'a lu*. D'apparence, il ne s'agit donc pas d'un texte improvisé – ce qui n'a pu que contraster avec les improvisations du free jazz d'Ornette Coleman. Pourtant, l'écriture déployée par Derrida lors de ce fameux concert ne cherchait donc aucunement à intellectualiser la musique d'Ornette, mais à *l'écrire* – c'est-à-dire à produire une itération, une « greffe » de l'écriture musicale de Coleman. Itérer l'événement musical pur, comme c'est le propre de toute écriture : en termes derridiens, cela revient aussi à *itérer la signature* de Coleman. C'est donc en cherchant à donner, par l'écriture, une signature à l'événement musical en train de se produire, que Derrida a représenté, à son corps défendant, le savoir philosophique logé sur une estrade.

L'échec de l'intervention de Derrida nous semble tout sauf anecdotique : le philosophe semble avoir *incarné* la résistance philosophique du jazz, ou encore l'événement durant lequel la philosophie a réellement tenté de délaisser sa posture intellectuelle pour se confronter concrètement (et non plus abstraitement) à la musique. La mésaventure derridienne en dit long sur le lourd tribut que devrait payer la réflexion philosophique si elle acceptait de véritablement rencontrer le jazz : poussée dans ses propres retranchements, portée à imiter (ou à « itérer ») la musique de Coleman, celle-ci, tout comme Derrida, ne semble pas pouvoir sortir indemne de cette rencontre.

1.3. *La musique pop aussi est « art distinct »*

Pour que la musique « non savante » puisse exister au sein du champ philosophique, il a fallu qu'elle prenne le contre-pied des critères esthétiques réservés à la musique savante et s'affirme comme une musique procurant « un plaisir immédiat éprouvé sans effort préalable, sans initiation ni réflexion¹⁸⁶ », ou encore une « culture de la sensation¹⁸⁷ » méritant un traitement spécifique. À cet égard, les dix dernières années ont

¹⁸⁶ Agnès GAYRAUD, *Dialectique de la pop*, Paris, La Découverte, Cité de la musique/Philharmonie de Paris, 2018, p. 12.

¹⁸⁷ Frédéric BISSON, *La Pensée rock. Essai d'ontologie phonographique*, Paris, Questions théoriques, 2016, p. 188.

vu fleurir une large production d'œuvres philosophiques françaises spécifiquement consacrées à la musique populaire (Peter Szendy, *Tubes. La philosophie dans le juke-box*, Minit, 2008 ; Roger Pouivet, *Philosophie du rock*, PUF, 2010 ; Frédéric Bisson, *La Pensée rock. Essai d'ontologie phonographique*, Questions théoriques, 2016 ; Agnès Gayraud, *Dialectique de la pop*, La Découverte/Cité de la musique-Philharmonie de Paris, 2018 ; Catherine Guesde et Pauline Nadrigny, *The Most Beautiful Ugly Sound in the World : à l'écoute de la noise* aux éditions MF, 2018, etc.) Ces diverses perspectives sur la musique populaire témoignent de nombreuses différences, que nous ne pourrions travailler en détails sans prendre le risque de nous éloigner considérablement du sujet qui nous occupe. Mais nous pouvons cependant énoncer ce qui paraît constituer leur point commun : rendre une dignité philosophique à un objet « que tant de discours considèrent comme indigne¹⁸⁸ ». À ce titre, la démarche adoptée par Agnès Gayraud dans *Dialectique de la pop* est éloquente : il s'agit en effet pour elle de revendiquer haut et fort la possibilité d'élaborer une étude sérieuse de la pop, qui la tiendrait « à sa juste hauteur d'art¹⁸⁹ ». Mais qu'entend-elle par « musique pop » ? Ce terme ne se restreint pas à ce que l'on appelle communément le genre *pop* (acception qu'Agnès Gayraud met en italique afin d'éviter toute confusion) : le terme de « pop » a en réalité une vocation beaucoup plus large, qui consiste à définir un « *art musical distinct* qui comprend et transcende plusieurs genres en tant que *forme*¹⁹⁰ ». La formule « art musical distinct » est assez curieuse en ce qu'elle ne précise pas – du moins pas explicitement – de quoi se distingue la pop, même si l'on devine assez facilement qu'il s'agit de l'art savant (cet art qui, selon les termes de Bourdieu, apparaît comme un art distinct et distingué¹⁹¹). La pop est donc appelée dans l'ouvrage d'Agnès Gayraud à rendre compte de l'ensemble du champ de la musique « non savante » : on comprend alors pourquoi celle-ci use de tant de précautions dans son introduction pour convaincre de la légitimité de son objet, puisque ce dernier correspond justement à ce qui n'est pas considéré comme légitime par la culture savante. Ainsi la

¹⁸⁸ Peter SZENDY, *Tubes. La philosophie dans le juke-box*, Paris, Les Editions de Minit, 2008, p. 12.

¹⁸⁹ Agnès GAYRAUD, *Dialectique...*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 10.

¹⁹¹ « La disposition esthétique [...] est aussi une *expression distinctive* d'une position privilégiée dans l'espace social dont la valeur distinctive se détermine *objectivement* dans la relation à des expressions engendrées à partir de conditions différentes. » Pierre BOURDIEU, *La Distinction*, *op. cit.*, p. 59. On retrouve la même idée chez Rancière : « La distinction des concepts n'est pas pour rien homonyme de la *distinction* sociale. À la confusion ou à la distinction esthétique s'attachent clairement des enjeux qui touchent à l'ordre social et à ses transformations. » Jacques RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 12.

pop, revendiquée comme art musical distinct (de l'art musical savant et distingué), comporte en son sein plusieurs genres musicaux différents (dont la *pop*), tels que : « la vague de charleston qui succède à la première Guerre mondiale, le hillbilly boogie popularisé au milieu des années 1920 en Amérique, le swing et les chansons de crooner des années 1930, le rock'n'roll, le blues-rock et le folk-rock, le ska et le reggae jamaïcains, le punk, *la new wave* et l'indie, l'electronic dance music, la techno ou enfin le hip-hop¹⁹² ». À la lecture de cette description du champ de la pop proposée par Agnès Gayraud, une chose nous a immédiatement interpellée : si le jazz n'est pas complètement absent de cette liste, puisqu'il est précisément évoqué sous deux de ses formes originaires (le charleston et le swing), on suppose cependant qu'il est sorti du champ de la pop comme « art musical distinct » dès la fin des années 1930. De manière tout à fait implicite, cette énumération fait donc état d'une rupture au sein de l'histoire du jazz, qui correspond historiquement à l'avènement du be-bop dans les années 1944-1945 – souvent considéré par la critique musicale comme constitutif d'un certain « devenir-savant¹⁹³ » du jazz. Ainsi Agnès Gayraud est tout à fait consciente que le « jazz » en tant que tel ne peut figurer ni dans la catégorie de la musique savante, ni dans celle de la musique pop : si ses origines populaires sont incontestables (le charleston, le swing), ses formes nouvelles lui auraient permis de rejoindre les rives de la culture savante et cette traversée l'aurait définitivement fait rompre avec ses origines populaires. La manière dont Agnès Gayraud prend soin de diviser les courants au sein du jazz a le mérite d'éviter le travers dans lequel tombent certains commentateurs, quand ils renvoient à la hâte l'entité « jazz » dans l'une ou l'autre des deux catégories (musique savante / musique populaire). Néanmoins, sa position implique aussi de scinder le jazz en deux, ce qui ne va pas sans poser nombre de difficultés.

Tout d'abord, précisons d'emblée que le passage d'une rive à l'autre n'a pas été si facile, ni la manœuvre si soudaine. En effet, le phénomène de légitimation et d'acculturation du jazz, amorcé en France à la fin de la Seconde Guerre mondiale, ne s'est pas fait en un jour. Ensuite, si l'on peut en effet considérer que le be-bop a introduit une

¹⁹² Agnès GAYRAUD, *Dialectique...*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁹³ « Avec le be-bop, le jazz poursuit son parcours musical et emprunte aux derniers développements de l'harmonie tonale occidentale introduits par des compositeurs comme Stravinsky, Milhaud ou Bartok, élargissement de son horizon esthétique qui s'accompagne d'une complexification de ses structures musicales. » Ludovic TOURNÈS, *New Orleans sur Seine, Histoire du jazz en France*, *op. cit.*, p. 115-116.

rupture au sein de l'histoire du jazz, il semble en revanche extrêmement problématique de penser cette rupture sous la forme d'une scission écartelant le jazz entre deux pôles antithétiques (musique non savante / musique savante), alors que ce dernier n'a jamais renoncé à son héritage – même si le rapport qui le lie à la tradition s'est souvent exprimé par une voix explicitement contestataire. Comme le souligne Michel-Claude Jalard, les *boppers* ont certes rompu avec la manière dont jouaient leurs aînés, mais c'est aussi le geste de cette rupture qui a fait de ce passé un véritable héritage culturel :

De ce point de vue, il est indiscutable que les années 1944-1945 constituent le moment charnière de l'histoire globale du jazz. Ces années, comme on le sait, marquent l'avènement du be-bop, lequel correspond à un changement de mentalité plus encore qu'à un renouvellement musical. Les *boppers* sont, en effet, les premiers jazzmen à revendiquer pour leur pratique spécificité et dignité. Ce faisant, ils instituent une rupture complète avec l'art de leurs aînés, non pas en le rejetant, comme certains, à l'époque, l'ont écrit, mais en le constituant en passé culturel. C'est donc, d'une certaine façon, avec ces *boppers* que le sentiment historique vient au jazz (mais cette émergence, cela est frappant, ne s'accompagne d'aucune rupture artistique : de Coleman Hawkins à Charlie Parker, de Roy Eldridge à Dizzy Gillespie, d'Art Tatum à Bud Powell, c'est une même démarche qui, simplement, étend ses moyens)¹⁹⁴.

On retrouve d'ailleurs cette même analyse de la rupture constituée par le be-bop dans les propos de Dizzy Gillespie, qui attestent avec une simplicité désarmante de ce sentiment de continuité dans laquelle il s'inscrit :

À un journaliste qui lui demandait : « qu'est-ce que le bop ? », Dizzy Gillespie répondait : « C'est notre façon dont mes amis et moi sentons le jazz¹⁹⁵. »

Dès lors, penser la rupture constitutive du be-bop au sein de l'histoire du jazz nous invite à réfléchir sur la manière complexe dont les musiciens se réfèrent à leur propre tradition musicale tout en la contestant¹⁹⁶ – une réflexion qui est tout simplement impossible si l'on part du principe que le jazz se divise en deux « sous-parties »

¹⁹⁴ Michel-Claude JALARD, *Le Jazz est-il encore possible ?*, Marseille, Parenthèses, 1986, p. 156. On retrouve la même idée ainsi formulée chez André Hodeir : « On a dit de Parker qu'il échappait au jazz ; on a prétendu que l'école bop, dont il est le principal représentant, tournait le dos à la tradition nègre. C'est se faire une idée bien étroite de celle-ci, et lui refuser toute chance d'évolution. » André HODEIR, *Hommes et problèmes du jazz*, Paris, Parenthèses, 1981, p. 98.

¹⁹⁵ Cité par André HODEIR, in *Hommes et problèmes du jazz*, *ibid.*, p. 87.

¹⁹⁶ Nous reviendrons longuement sur ce point crucial dans notre troisième partie, voir *infra*, chapitre 3, 4.1.1. et 4.1.2, p. 336 sq.

directement opposables, dont l'une appartiendrait à l'art musical *distinct* et l'autre à l'art savant *distingué*...

Revenons à la *Dialectique de la pop* d'Agnès Gayraud pour clarifier le sens de notre démarche : il ne s'agit en aucun cas pour nous de chercher à « corriger » les contours de la musique populaire tels qu'ils ont été tracés par la philosophe, qui lui permettent de répondre au problème qu'elle s'est posée (à savoir : faire de la pop un objet philosophique digne). Nous souhaitons, en revanche, mettre en évidence que la perspective qui est la nôtre (donner une voix philosophique au jazz, en tant qu'objet digne ou indigne – l'essentiel étant déjà qu'il puisse trouver une place) ne pourra en aucun cas se satisfaire de la distinction entre musique savante occidentale et art musical distinct que constitue la pop, sur laquelle est bâtie l'architecture de la *Dialectique de la pop*. Car, comme l'annonce de manière très claire Agnès Gayraud dans son introduction, le but de son ouvrage consiste avant tout à repenser cette distinction de manière à ce qu'elle soit « suffisamment consistante pour la saisir dans ce qu'elle a d'incommensurable » :

Comme le remarque Esteban Buch, nous vivons à une époque où reconduire les hiérarchies entre le savant et le populaire « en les reformulant comme un clivage entre l'art et le commerce est devenu idéologiquement inaudible et méthodologiquement irrecevable¹⁹⁷ ». S'il s'agit bien pour nous de distinguer la pop comme art musical, en contre-point de la conception moderniste de l'art musical savant formalisée par Adorno, ce n'est pas pour produire une énième hiérarchie désuète des arts. Bien au contraire, nous voudrions *produire une distinction assez consistante pour la saisir dans ce qu'elle a d'incommensurable*, nous pour qui la pop est plus qu'un bien de consommation, une des formes majeures de l'expression humaine moderne¹⁹⁸.

Il est évident, à la lecture de ce passage, que les intentions d'Agnès Gayraud sont d'autant plus fondées qu'elles consistent à travailler à reconstruire les fondations de la distinction musique pop / musique savante pour la vider de toutes ses connotations hiérarchisantes¹⁹⁹. Néanmoins, le fait est que le cas du jazz nous conduit à devoir adopter une perspective différente, puisqu'il s'agit pour nous non pas de creuser la distinction

¹⁹⁷ Esteban BUCH, « Peter Szendy, *Tubes. La philosophie dans le juke-box* », *Volume !*, vol. 7, n° 1, 2010, en ligne : <http://journals.openedition.org/volume/1109>, consulté le 07 avril 2019.

¹⁹⁸ Agnès GAYRAUD, *Dialectique...*, *op. cit.*, p. 33-34, nous soulignons.

¹⁹⁹ On pourrait dire à peu près la même chose de l'ouvrage *Une Philosophie du rock* de Roger Pouivet, qui défend le rock contre le mépris de l'esthétique élitiste en reconduisant et en confortant encore davantage le clivage entre art supérieur et art inférieur. Il semble donc que les penseurs de la musique populaire, pour défendre son existence face à l'hégémonie de la musique savante occidentale, soient généralement conduits à réaffirmer la différence substantielle de l'art populaire par opposition à l'art savant.

entre les deux, mais de remettre en cause le fondement même de cette distinction, qui décidément ne laisse pas de place au jazz – à moins que l'on accepte de le couper en deux, ou bien que l'on puisse se satisfaire du silence assourdissant de l'esthétique sur le jazz...

1.4. Les « inconforts théoriques » du jazz (une musique ni savante, ni populaire...)

Comme nous l'avons annoncé au préalable, les évolutions historiques du jazz viennent porter un coup sévère à la pertinence de la distinction musique savante / musique populaire toujours en usage aujourd'hui. Pour s'en convaincre, il suffit de rappeler brièvement l'histoire française²⁰⁰ de la réception du jazz : alors que les premiers orchestres de jazz des années 1920 jouaient dans les music-halls parisiens, le jazz apparaissant alors comme une musique populaire de *dancing* et de pur divertissement, à partir des années 1945, le phénomène d'acculturation du jazz a rendu possible son implantation progressive au sein des différentes institutions françaises, avec pour parachèvement la création d'un orchestre national de jazz en 1986 et enfin la création d'un département de jazz au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris en 1992. Dès lors, l'intégration progressive du jazz dans les institutions et dans la société française lui a permis de gagner en légitimité, en s'affirmant de plus en plus comme une musique savante. Voici par exemple comment Martin Guerpin présente le jazz en 2001 dans l'ouvrage collectif *Éléments d'esthétique musicale* :

Avec le be-bop, les notions d'avant-garde, de forme, de complexité, de recherche harmonique, toutes empruntées à la musique savante, font leur apparition dans le jazz. Cette tendance s'est poursuivie jusqu'à aujourd'hui dans toutes les institutions musicales, il a sa place au théâtre du Châtelet au moins une fois par an, et de grands festivals lui sont consacrés, dans lesquels on écoute la musique en silence. [...] Sans renier ses différences fondamentales avec la musique savante, et sans doute dans le but de se légitimer en tant qu'art à part entière, le jazz semble s'être approprié

²⁰⁰ L'histoire de réception du jazz en France, aux États-Unis ou en Allemagne procède de différences fondamentales, comme nous le verrons dans la suite de ce travail. Pour autant, comme ces différences de réception ne changent pas la nature de notre propos ici, nous avons choisi de nous concentrer sur sa réception française.

nombre de caractéristiques de la musique savante, jusqu'à être considéré aujourd'hui comme une musique intellectuelle inaccessible au profane (bien moins accessible en tous cas qu'un opéra de Mozart)²⁰¹.

Comme le montre Martin Guerpin, penser la spécificité du jazz aujourd'hui nous impose de prendre en considération la rupture engendrée par l'avènement du be-bop, le phénomène de légitimation progressive du jazz par les différentes institutions, ainsi que les nouveaux comportements du public lorsqu'il écoute un concert de jazz. Si tous ces éléments peuvent nous conduire à faire émerger des caractéristiques communes avec la musique savante, il semble pourtant nécessaire de ne pas *couper* le jazz de ses origines populaires, qui sont sans cesse réinvesties (et remises en question) par la pratique des musiciens de jazz, dans un subtil et complexe rapport à la tradition. Le jazz, en se situant dans une position relativement inconfortable « d'entre-deux » (ni musique populaire, ni musique savante), produit ce que Laurent Cugny appelle des « inconforts théoriques²⁰² » : ces inconforts désignent des oppositions binaires récurrentes, qui encombrant et enlisent les études de jazz dans de faux problèmes et des disputes incessantes qui ne parviennent finalement jamais à rendre compte de la spécificité de son histoire. Parcourons maintenant ces différents inconforts produits par la question du jazz, afin de saisir quelles pourraient être leurs ondes de choc philosophiques.

²⁰¹ Martin GUERPIN, « Jazz et musique savante », in *Éléments d'esthétique musicale : notions, formes et styles en musique*, Christian ACCAOUI (dir.), Actes Sud / Cité de la musique, 2001, p. 292.

²⁰² « [Les questions de la musicologie du jazz] reviennent toujours et toujours, suscitent encore et encore les mêmes types d'affrontement pour laisser finalement un sentiment, non seulement de lassitude face à la répétition, mais aussi d'inconfort par la sensation que ces questions récurrentes sont peut-être mal posées, peut-être non pertinentes, peut-être d'un intérêt marginal. » Laurent CUGNY, « La théorie des musiques audiotactiles et les études sur le jazz », in *Improvisation, culture, audiotactilité*, Vincenzo CAPORALETTI, Laurent CUGNY et Benjamin GIVAN (dir.), Paris, Outre Mesure, coll. « Jazz en France », 2016, p. 15.

1.4.1. Premier inconfort²⁰³ : entre oralité et écriture

Ce premier inconfort nous conduit à revenir sur le rapport complexe que le jazz entretient avec l'écriture – qu'il nous faut cette fois considérer du point de vue de la partition musicale. La manière dont le jazz se rapporte à la partition apparaît comme une question cruciale, car celle-ci participe du fait qu'il soit, dans la plupart des ouvrages généraux sur la musique, *de facto* renvoyé à la musique d'oralité – censée caractériser l'ensemble de la musique populaire :

Si le jazz est populaire, c'est peut-être parce qu'il relève, par sa pratique, de l'oralité. Ici c'est le mouvement global du savoir musicologique menant à l'émergence de la musicologie comparée vers la fin du XIX^e siècle et plus tard de l'ethnomusicologie, qui a précédé celui de la réflexion sur le jazz. Le chemin était alors tout tracé. Si le jazz n'est pas savant, c'est parce qu'il lui manque le déterminant principal : l'écriture. S'il se passe de l'écriture, c'est donc qu'il relève de l'oralité. La solution était toute trouvée²⁰⁴.

Considérer le jazz comme une musique de pure oralité semble à ce titre constituer un préjugé commun qui laisserait entendre qu'il n'entreprendrait *aucun* rapport avec la partition. Cette position est pourtant indéfendable puisque l'on peut facilement attester de l'existence d'un certain nombre d'œuvres de jazz ayant été intégralement écrites, composées et arrangées. Notons par exemple les compositions et arrangements de Duke Ellington, dont certains manuscrits se trouvent à la *Library of Congress* à Washington ; ou, de manière encore plus flagrante, l'œuvre « Anna Livia Plurabelle » d'André Hodeir, qui apparaît comme « la composition la plus écrite de l'histoire du jazz²⁰⁵ ». Néanmoins, on doit également admettre que la partition est nettement moins centrale dans le jazz que

²⁰³ Si nous reprenons à Laurent Cugny cette idée d'« inconforts » produits par les questions difficiles suscitées par le jazz, nous avons pris en revanche la liberté de ne pas suivre l'ordre d'exposition choisi par ce dernier (même si nous retrouverons, par moments, certaines de ses conclusions). En effet, Laurent Cugny présente les quatre inconforts de la manière suivante : « Quatre questions, occasionnant quatre inconforts. Elles se présentent chacune sous la forme d'une opposition binaire débouchant *de facto* sur une position ontologique, en l'espèce une caractérisation du jazz : populaire / savant ; oralité / écriture ; improvisation / écriture ; Noir / Blanc. » *Ibid.*, p. 16. En ce qui nous concerne, nous considérons que les deux inconforts oralité / écriture et improvisation / écriture découlent directement de l'opposition plus générale entre savant et populaire. Enfin, nous pensons que l'opposition Noir / Blanc ne pose pas du tout le même type de problèmes, c'est pourquoi nous reviendrons sur ce point lors de la section consacrée aux « Politiques du jazz » (Voir infra, chapitre 1, 2., p. 112 sq.)

²⁰⁴ Laurent CUGNY, « La théorie des musiques audiotactiles... », art. cit., p. 17.

²⁰⁵ Laurent CUGNY, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, coll. « Contrepoints », 2009, p. 104.

dans la musique savante occidentale, et surtout que son rôle est fondamentalement différent. En effet, la partition ne constitue pas le principal « support » des œuvres jazzistiques, puisque les partitions contenues dans le *Real Book* ne décrivent qu'une trame mélodique, rythmique et harmonique minimale, tout à fait insuffisante pour rendre compte de ce que deviendront les accompagnements et les improvisations des musiciens. Bien sûr, les partitions de musique savantes occidentales, même lorsqu'elles dépendent d'un régime hautement prescriptif, n'échappent pas à une certaine indétermination de nuances et de tempo²⁰⁶. Mais les partitions de jazz *revendiquent* quant à elles explicitement ce caractère d'indétermination, conformément au principe selon lequel la plupart des composantes essentielles du jazz ne sont pas transposables à l'écrit. Par exemple, l'élément « swing » qui apparaît, de manière plutôt consensuelle, comme l'une des caractéristiques idiomatiques essentielles du jazz²⁰⁷, résiste à s'inscrire dans un système notationnel. La spécificité du swing est qu'il décrit une *manière* de jouer, une manière de se positionner au sein d'un jeu collectif et d'un tempo donné qu'on ne peut saisir autrement que dans une pratique :

Et plus spécifiquement dans le jazz, l'élément fondamental qui permet le jeu de l'improvisation, c'est le swing. Le swing décrit justement cette chose totalement inquantifiable, indéfinissable, mais qui réunit les gens autour d'un jeu, ou d'une règle du jeu. Pour moi, le swing va bien au-delà de l'aspect rythmique : il ne s'agit pas seulement de jouer ternaire, de mettre des accents, etc. Le swing décrit la manière dont chacun se situe par rapport à un tempo donné, comment chacun s'approprie le défilement du temps, et comment chacun joue en tension permanente avec cette donnée commune. On anticipe, on retarde, on accentue des endroits de manière imprévue, ce qui permet de complètement déstabiliser l'aspect compositionnel : c'est à ce moment-là qu'éventuellement on en arrive à de l'improvisation²⁰⁸.

Ce témoignage – d'autant plus précieux que Patrick Villanueva est à la fois musicien et théoricien du jazz, mais aussi pédagogue et enseignant au CRD de Pantin – permet de mettre en évidence le fait que la transmission de l'élément « swing » ne peut aucunement se faire par des indications de jeu écrites ou encore par un traité théorique : apprendre à

²⁰⁶ Nous retrouverons cette question lorsque nous aborderons la critique que Paul Ziff adresse à la théorie de Nelson Goodman à partir de son analyse des trilles de la « Sonate des trilles du Diable » de Tartini. Voir *infra*, chapitre 2, 1.1.1., p. 159 sq.

²⁰⁷ Voir Laurent CUGNY, *Analyser...*, *op. cit.*, p. 35.

²⁰⁸ Patrick VILLANUEVA, entretien mené par Joana Desplat-Roger et Thomas Horeau, in *Epistrophy*, n° 2, 2017, en ligne : <http://www.epistrophy.fr/entretien-avec-patrick-villanueva.html>, consulté le 5 octobre 2018.

jouer « swing » nécessite une transmission orale et plus précisément encore une imprégnation du mouvement par le corps qui doit incorporer progressivement cette manière spécifique de se positionner dans le rythme. C'est donc uniquement par l'écoute et par sa pratique expérimentale répétitive que le jeu « swing » peut s'acquérir. C'est pourquoi, selon André Hodeir, le swing résiste à toute forme de rationalisation de la musique et à toute tentative de transcription : « Cette notion [le swing] qu'on ne peut expliquer valablement, qu'on ne peut noter sur le papier, ce phénomène qui ne préexiste en aucune façon à une œuvre dont il arrive cependant qu'il soit la vertu majeure, semble se dérober à toute tentative de rationalisation²⁰⁹ ».

C'est la prise en compte de cette spécificité de l'assimilation de certains éléments du jazz qui va conduire Christian Béthune à le considérer comme une musique « de pure oralité²¹⁰ ». En revendiquant une telle position, Christian Béthune a conscience que sa thèse soulèvera « immanquablement un essaim d'objections, de critiques, voire de sarcasmes²¹¹ » et il sait tout aussi pertinemment que le jazz fait bien un certain usage de la partition. Mais selon lui, la question de l'écriture dans le jazz est totalement biaisée par ce qu'il appelle son « passage tendanciel à l'écriture²¹² » qui apparaît selon lui comme un moyen pour les jazzmen de défendre la légitimité de leur musique en la faisant accéder au statut de musique savante. C'est pourquoi il en conclut que la partition ne constitue en rien une caractéristique esthétique de cette musique :

Le poids de cette incidence fautive a priori le problème : l'ambition remarquée d'un passage à l'écriture – fût-il simplement « tendanciel » – ne serait-elle pas, *in fine*, chez les jazzmen, l'expression d'une volonté chronique de légitimation, la manifestation d'un besoin insistant de reconnaissance et de valorisation, qu'à ce jour seule apporte la trace écrite, qui consacre la personne de l'auteur, permet d'établir sans hésitation la paternité de ses œuvres et garantit leur conservation pour l'éternité ? Adhésion à l'ordre dominant de l'écriture plus stratégique donc, dans ses intentions, que réellement esthétique²¹³.

²⁰⁹ André HODEIR, *Hommes et problèmes du jazz*, Paris, Parenthèses, 1981, p. 180.

²¹⁰ Christian BÉTHUNE, *Le Jazz et l'Occident...*, *op. cit.*, p. 200.

²¹¹ *Ibid.*, p. 195.

²¹² « Il eut toujours chez les plus grands musiciens de jazz l'ambition maintenue d'un passage tendanciel à l'écriture. » François NICOLAS, « Huit thèses sur l'écriture musicale », in *Analyse musicale* n° 23, 1991. Cité par Christian Béthune, in *Le Jazz et l'Occident...*, *op. cit.*, p. 196.

²¹³ Christian BÉTHUNE, *ibid.*, p. 197.

L'argument de Christian Béthune consiste donc à montrer que l'utilisation du support écrit dans le jazz apparaît avant tout comme le résultat de la *mise en conformité* du jazz avec les principes portés par la musique savante occidentale et par extension avec les valeurs dominantes de l'Occident. Si l'on peut considérer que son argument a le mérite de nous rappeler l'inévitable eurocentrisme de notre point de vue sur le jazz, il conduit néanmoins l'auteur à formuler une conclusion fort contestable en réduisant le jazz à une musique proprement orale. Car ici encore, Christian Béthune fait donc perdurer – on pourrait même dire qu'il *conforte* – l'opposition binaire entre musique écrite / musique orale, au risque d'engendrer, là encore, une scission au sein du jazz, qui ne permet pas de rendre compte de la complexité de son histoire, de ses moments de rupture et de la diversité de ses traditions.

Dès lors, essayer de penser le rapport du jazz à l'écriture ne doit pas nous conduire à *plier* le jazz pour qu'il puisse rentrer dans les cadres d'une opposition théorique déjà existante, mais cela doit plutôt nous inviter à déterminer un régime théorique spécifique qui ne répondrait ni du régime oral, ni du régime écrit. C'est la tâche que se donne la musicologie du jazz lorsqu'elle propose de penser le jazz à l'aune du régime « phonographique » (ou encore « audiotactile ») :

Je pense pour ma part que le jazz ne relève ni du régime écrit, ni du régime oral, mais d'un régime qu'on appelle aujourd'hui « phonographique », lequel se place quelque part entre les deux précédents. Comme dans l'oralité, le support écrit n'est pas nécessaire et les choses ne sont pas entièrement fixées avant la performance. En revanche, comme dans l'écriture, la fixation sur un support – l'enregistrement mécanique – est consubstantielle à la musique. C'est par elle en particulier que s'opère la transmission [...]²¹⁴.

Ce troisième régime dit « phonographique » permet de prendre en compte le rôle essentiel de l'enregistrement audio dans la diffusion du jazz et dans son mode de transmission, puisque nombreux sont les musiciens et musiciennes de jazz qui témoignent avoir appris à jouer du jazz en s'entraînant à jouer *sur* un disque. Mais il permet aussi de renoncer à l'alternative stérile entre « musique écrite » et « musique orale », en nous invitant à repenser la notion d'écriture sans avoir à la restreindre au système notationnel spécifique de la partition. Ce qui ouvre la possibilité, en suivant la voie ouverte par

²¹⁴ Laurent CUGNY, « A propos d'une dérive culturaliste dans les études jazzistiques », in *Les Cahiers du jazz*, nouvelle série, n° 7, 2010, p. 93 [en note].

Derrida, de considérer le régime phonographique du jazz comme une forme d'*écriture* en tant qu'il rend possible une conservation de la mémoire de l'œuvre. C'est le cas par exemple de Bernard Stiegler, qui propose une description du jazz comme « déterritorialisation » de la tradition orale via la technologie électronique d'enregistrement, produisant dès lors un « énorme court-circuit » entre musique noire traditionnelle et « une technologie ultra-moderne d'écriture non littérale et de mémorisation » :

Tout enregistrement est une forme d'écriture, et les formes techniques d'enregistrement ouvrent et configurent les champs d'écriture et les surfaces d'inscription – musicales et non musicales – en général²¹⁵.

Cette conservation de la mémoire rendue possible par l'outil phonographique apparaît en réalité plus efficace²¹⁶ que la partition, puisqu'elle permet de garder une trace de détails de jeu non codifiables à l'écrit (texture du son, nuances...). Voilà pourquoi Bernard Stiegler peut affirmer que « ce qui fait de Young sa grandeur (comme c'est le cas de tous les musiciens de jazz) est qu'il écrit en jouant, et ce qu'il écrit ne peut venir s'inscrire que dans la cire d'un disque : une notation musicale traditionnelle ne pourrait en rendre compte²¹⁷ ». Or, une telle compréhension de « l'écriture phonographique » n'est nullement incompatible avec l'usage que font les musiciens de jazz de la partition écrite, puisque, comme le précise Laurent Cugny, l'apprentissage par l'écoute d'un enregistrement nécessite aussi, bien souvent, un moment de retour à la notation par la transcription :

La différence majeure par rapport au régime d'écriture est que cette matière se présente nécessairement sous forme de son, en l'occurrence enregistré, et non de signes consignés sur une partition. Mais il apparaît qu'il est malaisé, voire impossible, de se livrer à un processus d'analyse en travaillant uniquement sur cette manière sonore, sans en passer par une représentation graphique. C'est la question bien connue de la transcription, opération loin d'être transparente et sur laquelle se sont focalisées bon nombre de critiques²¹⁸.

²¹⁵ Bernard STIEGLER, « Programmes de l'improbable, courts-circuits de l'inouï », *Inharmoniques* n°1, Ircam, 1986, p. 126.

²¹⁶ Nous reviendrons par la suite sur les débats concernant la valeur ontologique de l'enregistrement : voir nos développements infra, chapitre 2, 1.2., p. 170 sq.

²¹⁷ Bernard STIEGLER, « Programmes de l'improbable... », art. cit., p. 128.

²¹⁸ Laurent CUGNY, *Le Musical « tout court »*, op. cit., p. 10-11.

Pour toutes ces raisons, Laurent Cugny considère à juste titre qu'une catégorisation non plus bipartite, mais tripartite (qui deviendra quadripartite²¹⁹ dans *Le Musical « tout court »*) entre régime d'écriture / régime d'oralité / régime phonographique paraît mieux adaptée pour appréhender la musique dans sa diversité. Et en effet, l'avantage conséquent à cette tripartition, c'est qu'elle permet cette fois de faire une place au jazz qui n'est plus laissé sur les « bas-côtés » de l'opposition musique orale / musique écrite. Pour autant, suffit-elle à cerner la spécificité du jazz ? Malheureusement non, puisque le régime phonographique apparaît aussi selon Roger Pouivet comme la caractéristique essentielle du rock :

L'irruption du rock au XX^e siècle est celle d'une nouveauté fondamentale dans l'ontologie de la musique : un nouveau type d'œuvres, constituées par des enregistrements²²⁰.

Alors que Roger Pouivet pense pouvoir définir le rock par le régime phonographique, force est de constater que l'on pourrait sans difficulté remplacer le terme de « rock » par celui de « jazz » dans cette citation, et que par conséquent l'enregistrement ne constitue pas une caractéristique suffisante pour déterminer la spécificité du rock, pas plus que celle du jazz. Si la route est encore longue, cette tripartition nous semble déjà mettre en œuvre un progrès, en tant qu'elle nous éloigne d'un pas décisif d'une opposition binaire excluant par avance la question du jazz.

²¹⁹ La pensée de Laurent Cugny va évoluer au fil de ses écrits : alors que dans son article « La théorie des musique audiotactiles et les études de jazz », daté de 2016, il fait état d'une tripartition entre régime écrit / régime oral / régime phonographique (ou audiotactile), *Le Musical « tout court »* – son manuscrit encore inédit à ce jour – prévoit cette fois de penser la musique selon quatre régimes distincts : régime écrit / régime oral / régime audiotactile / régime improvisé.

²²⁰ Roger POUIVET, *Philosophie du rock*, Paris, PUF, coll. « l'interrogation philosophique », 2010, p. 51.

1.4.2. Deuxième inconfort : entre improvisation et interprétation

L'improvisation est un des termes à propos desquels, dans le domaine musical, circulent sans doute le plus de clichés²²¹.

Vincent Cotro

On a l'habitude de décrire le jazz comme une musique improvisée et de l'opposer à ce titre au modèle de musique composée et interprétée porté par la musique savante occidentale. Néanmoins Vincent Cotro, musicologue spécialiste de jazz, nous met en garde contre cette opposition simpliste de l'improvisation à la composition, qui, selon lui, « renvoie à la lente instauration de la suprématie de l'écriture et de son corollaire, l'Œuvre, dans l'évolution de la musique savante occidentale dont on emprunte pour une grande part les outils conceptuels pour aborder le jazz²²² ». Une fois encore, il semble que la position du jazz soit bien plus complexe qu'on aurait pu le croire et que l'opposition binaire improvisation / composition-interprétation témoigne d'un nouvel « inconfort » théorique dont il nous faut prendre la mesure. D'autant que cette position inconfortable du rapport entre jazz et improvisation s'exprime dans le champ des études de jazz comme dans celui de la philosophie esthétique : ainsi par exemple la description du caractère improvisé du jazz proposée par Gérard Genette témoigne d'une instabilité notable, le jazz étant parfois présenté comme une musique très « composée » et parfois comme une musique trop « improvisée²²³ ». Et alors que la réflexion de Genette se met à tanguer, le jazz, décidément, résiste à toute forme d'appréhension qui s'appuierait sur une conceptualité bipolarisée. Mais alors, quelles sont les difficultés posées par l'improvisation jazzistique qui pourraient expliquer cette position inconfortable du jazz ?

Traditionnellement, on oppose l'improvisation jazzistique à deux notions miroirs : la composition et l'interprétation, toutes deux relevant de la musique savante occidentale.

²²¹ Vincent COTRO, « Quelques réflexions sur le couple improvisation – composition dans le jazz : l'exemple de Steve Lacy », in *L'Improvisation du jazz, Actes du 2^e colloque de Monségur du 2 juillet 2004*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 21.

²²² *Ibid.*, p. 22.

²²³ Voir nos développements infra, chapitre 2, 2.1.1., p. 187 sq.

S'agissant de la composition : s'il existe des grands compositeurs de jazz (on peut citer par exemple Jelly-Roll Morton, Duke Ellington, Thelonious Monk, John Lewis, Charlie Mingus, George Russell, Ornette Coleman, Wayne Shorter, Carla Bley, Anthony Braxton, André Hodeir, John Coltrane), à l'inverse il est certain que tous les jazzmen ne sont pas des compositeurs. Autrement dit, le fait d'être ou non un « compositeur » ne constitue pas une condition nécessaire pour être reconnu comme jazzman, puisque l'histoire du jazz se compose tout autant de reprises et de réappropriations des standards emblématiques du patrimoine du jazz. Ainsi par exemple « My Favourite Things » n'est certes pas un thème composé par Coltrane, mais la manière dont il l'a joué a profondément marqué l'histoire du jazz. Et contrairement aux « arrangements » qui désignent dans la musique savante occidentale le fait de produire des « œuvres dérivées » à partir d'une œuvre originale, le « standard » de jazz ne désigne pas tant l'œuvre originelle qu'un répertoire commun auquel l'ensemble de la communauté des jazzmen peut se référer, pour produire une œuvre qui à chaque fois sera considérée comme *originale*.

S'agissant de l'interprétation : on a souvent tendance à opposer le musicien classique comme pur et simple « exécutant » d'une composition écrite au jazzman qui jouirait d'une plus grande liberté en tant qu'improvisateur. Cette opposition repose en réalité sur une vision fautive tant de l'interprétation que de l'improvisation.

Commençons par rappeler, bien que cela soit aujourd'hui évident pour tout le monde, que l'interprétation relève d'une marge de variation et de liberté qui ne saurait se réduire à une pure « exécution mécanique » de l'œuvre. C'est d'ailleurs cette équivoque de l'interprétation que défend Adorno lorsqu'il critique la rigidification de la méthode dodécaphonique érigée en système, prônant une exécution parfaite et marginalisant de ce fait la part de l'interprétation :

Face à des partitions où chaque note, chaque qualité d'une figure a tendance à être désignée sans équivoque possible, le désir d'interpréter devient obsolète. Pour une telle musique, la lecture muette se profile, avec son imagination exacte, comme le véritable idéal interprétatif²²⁴.

²²⁴ Theodor W. ADORNO, *Figures sonores, Écrits musicaux I* (1959), trad. fr. Marianne Rocher-Jacquín avec la collaboration de Claude Maillard, Genève, Contrechamps, 2006, p. 190.

Cette critique, qu'Adorno réserve à l'École de Darmstadt (et plus précisément encore à la musique de Pierre Boulez), met en évidence que, contrairement à ce qui est souvent dit par certains commentateurs, Adorno ne pense pas l'improvisation dans son opposition avec la musique écrite mais dans son opposition avec la pratique de l'interprétation. En effet, Adorno refuse de penser la notation musicale indépendamment de son exécution, car toute pensée abstraite de la notation musicale consisterait selon lui à élaborer une « pensée de l'œuvre d'art réifiée, qui ne serait finalement que pensée pure, supprimerait sa possibilité même, et aboutirait à une scientificité réellement dénuée de finalité, autant dire absurde²²⁵ ». Cette position le conduit dès alors à rendre compte de l'ambiguïté de l'outil phonographique qui, tout en étant un terrible allié de l'industrie culturelle dans la diffusion massive de la *popular music*, trouve néanmoins certains avantages concernant l'archivage et la connaissance de la musique :

Les avantages de la voix de la radio sont les corrélats de ses inconvénients : la possibilité de fixer la musique, le fait qu'elle se rapproche de l'auditeur, voilà qui favorise les archives. D'un côté, la musique est réifiée une fois qu'elle arrive dans les enceintes, et la réification est complète dans la position où est l'auditeur ; mais, de l'autre, c'est aussi cette musique réifiée qui complique moins l'accès à une connaissance possible que ne le fait la restitution vivante et auratique, répondant à l'idée que la musique serait pur devenir. À elle seule, la possibilité de réécouter à loisir le même morceau sur un disque, ainsi que de sélectionner des passages quand on a quelque habileté, stimule l'écoute qui est connaissance. Sous le regard de la connaissance, la dissolution de l'aura est aussi son regain. Le dépérissement de l'aura donne à la musique une part qui relève l'esprit, en un sens qui répond à la spiritualisation propre de la musique – la part purement sensible de l'apparaître se réduit pour devenir le vecteur de la part non sensible. Que le phénomène de la radio perde en qualité sensible peut aussi, au titre de cette spiritualisation, devenir un bien. Il faudrait constituer une collection d'exécutions authentiques²²⁶.

On voit dans ce texte que ce qui intéresse Adorno est moins la partition écrite elle-même que la manière dont l'œuvre est authentiquement exécutée – c'est-à-dire *interprétée*. Or, une exécution authentique n'est pas nécessairement une interprétation *littérale*, comme en témoigne son analyse de l'« erreur » de Schoenberg lors de son interprétation du premier mouvement du *Concerto pour violon*. Lorsque le compositeur se trompe dans le traitement de la série, c'est le premier mouvement dans sa globalité qui

²²⁵ Theodor W. ADORNO, *Beaux passages. Écouter la musique* (196-), trad. fr. Jean Lauxerois, Paris, Payot, 2013, p. 80.

²²⁶ *Ibid.*, p. 98.

devrait être considéré comme « faux » du point de vue de la technique de douze sons. Pourtant, selon Adorno, « la technique de douze sons ne s'en trouve pas pour autant réfutée, elle à qui la pièce doit sa structure contraignante ; et le phénomène musical ne perd rien de sa logique en raison de cette "erreur", qui représente plutôt le moment où ce qui est à construire perce à travers la construction. Celle-ci trouve dans cette percée même sa légitimité²²⁷. » Ainsi, c'est bien la « percée » exprimée par l'interprétation qui selon Adorno garantit l'authenticité de l'œuvre, et non, contrairement à ce qu'on aurait pu croire et dire, l'exécution parfaite d'une partition imposant sa force de contrainte par l'écrit.

De manière symétrique, concevoir le processus de l'improvisation comme un acte de création libre et spontané par lequel l'artiste pourrait exprimer l'étendue de son génie sur l'instant correspond à une vision tout aussi naïve que celle d'une interprétation simplement « exécutante ». Une telle compréhension romantique de l'improvisation se plaît à considérer que l'improvisateur pourrait faire naître son art à partir du néant, comme en témoignent avec emphase certains programmeurs de festival de jazz : « La musique improvisée est une formidable leçon d'humanité. [...] Quand un musicien est seul sur scène, il part du néant²²⁸. » Cette vision romancée de l'improvisation a prêté le flanc à des critiques extrêmement sévères, qui, par réaction, ont condamné par principe toute prétention de l'improvisation à être inventive. Ainsi par exemple la critique de John Cage, qu'il a livrée en 1980 lors d'un entretien paru dans *Jazz Magazine* :

Ce que je n'ai jamais apprécié dans l'improvisation, c'est le retour de la mémoire [...], le retour aux choses apprises ou fréquentées [...] : on joue des phrases que l'on pense originales, alors qu'on ne fait que répéter des agencements entendus il y a plus ou moins longtemps. Dans l'improvisation on croit tenir son discours et on tient celui des autres²²⁹.

Ce jugement critique de John Cage, radicalement à charge, permet néanmoins de mettre en lumière deux aspects caractéristiques de l'improvisation jazzistique, par ailleurs largement revendiqués par la plupart des musiciens de jazz :

²²⁷ Theodor W. ADORNO, *Figures sonores*, op. cit., p. 202.

²²⁸ Propos de Paul Kanitzer, programmeur de jazz à Mulhouse, Aden / Le Monde, Guide des festivals, 3 juin 2004, p. 13. Cité par Jean SZLAMOWICZ, « L'improvisation sans le jazz : mythes et fantasmes, pouvoirs et détournements », in *L'Improvisation du jazz*, op. cit., p. 75.

²²⁹ John CAGE, entretien avec Christian Tarting, in *Jazz Magazine*, n° 282, janvier 1980, p. 48 (propos recueillis à la Sainte-Beaume, le 6 août 1978).

1/ L'improvisation ne provient pas du néant mais elle procède bien d'un travail, d'une « routine » permettant l'imprégnation corporelle d'un certain nombre d'automatismes, tout à fait nécessaire à la production d'un phrasé qui ne se fait donc jamais entièrement « sur l'instant ». Ainsi en témoigne l'affirmation à première vue paradoxale du trompettiste Éric Le Lann : « c'est un très long travail d'apprendre à improviser²³⁰ ».

2/ L'improvisation jazzistique tient en effet pour partie « du discours des autres », puisqu'elle s'inscrit dans une culture et dans une tradition, et cet attachement des musiciens de jazz à un héritage s'exprime tout particulièrement dans l'usage récurrent de « citations ». Si, comme le montre Peter Szendy dans son ouvrage *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, l'usage des citations apparaît comme problématique dans le champ de la musique savante occidentale car il est concrètement impossible d'encadrer les citations musicales de « guillemets » et de notes de bas de page²³¹, à l'inverse, l'usage des citations au sein des improvisations jazzistiques ne pose aucun problème de droits d'auteur car il s'inscrit dans une pratique courante et valorisée d'« hommage aux anciens ». Les citations apparaissent dans le champ du jazz comme des « clin d'œil » que le musicien adresse à un auditoire suffisamment averti et érudit pour pouvoir en reconnaître l'origine.

Ces deux remarques impliquent certes de minorer la dimension supposément libertaire de l'improvisation. Mais sans qu'il soit nécessaire de lui dénier toute forme de liberté, il est néanmoins nécessaire de la démythifier. On sait que les improvisations jazzistiques sont travaillées et préparées à l'avance ; et l'on sait aussi que Louis Armstrong rejouait à la note près certains de ses solos une fois qu'ils avaient pris leur forme définitive. Une telle préparation technique comporte un risque : celui de présenter un jeu purement mécanique qui se contenterait de rabâcher des formules musicales toutes prêtes, sans aucune créativité. Jacques Siron, dans l'*Encyclopédie sur la musique* coordonnée par Jean-Jacques Nattiez, témoigne de cet écueil :

²³⁰ Eric LE LANN, in *Eric Le Lann à la trompette*, film documentaire de 63 minutes de Valérie STROH, production : films Alyne, Arcanal, 1993. Cité par Yannick SÉITÉ in « Critique de l'improvisation », *L'Improvisation : ordres et désordres – faits d'art et faits de société*, Alexandre PIERREPONT et Yannick SÉITÉ (dir.), *Textuel*, n° 60, 2010, p. 155.

²³¹ Peter Szendy se réfère à Oswald pour montrer qu'« il n'y a pas de guillemets *musicaux*, pas plus qu'il y a de signatures *musicales* ». Ce qui le conduit à en conclure qu'« écouter une citation musicale, l'écouter de nos seules oreilles, sans rien voir ni lire, c'est toujours écouter un *objet volé*. Le "droit de citation", en musique, souffre d'un tel constat. » Peter SZENDY, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001, p. 119.

Pour improviser, les humains semblent parfois avoir pour objectif d'atteindre une perfection « machinique ». Ce désir de perfection vise à évacuer l'imparfait et le risque, au profit de la formule, jusqu'à tomber dans une vénération apparentée à l'exploit acrobatique. Mais la séduction de l'olympisme formulaire s'épuise rapidement, et le *body building* du pattern peine à camoufler l'indigence de la pensée, la raideur du ton et l'assèchement de l'émotion. La caricature de la formule, c'est le cliché, la mise en boîte, le stéréotype rabâché mécaniquement²³².

Jacques Siron met en évidence que, de fait, l'improvisation, en visant la perfection, peut contenir son lot de stéréotypes, de clichés, de patterns « body buildés ». Mais il montre aussi que la supercherie est facilement reconnaissable et qu'elle témoigne du moment où l'improvisation a perdu de sa spontanéité. L'improvisation jazzistique doit donc se tenir à *la limite* : ni imprévue, ni conçue « à l'improviste », elle suppose donc un subtil « mélange entre des éléments imprévus et des éléments fixés²³³ ».

Après avoir clarifié ce statut spécifique de l'improvisation jazzistique, deux possibilités théoriques s'offrent à nous :

1/ On pourrait considérer le jazz comme un « entre-deux » : ni une musique composée, ni une musique improvisée, le jazz décrirait une pratique musicale créée à partir d'éléments composés *et* d'éléments improvisés. C'est en quelque sorte la thèse que soutient Vincent Cotro, lorsqu'il considère qu'il serait plus judicieux de considérer « improvisation et écriture comme deux outils, deux modalités de composition possédant chacune leurs règles et leurs possibilités, placés à disposition du musicien/arrangeur de jazz », ce qui nous conduirait à « renoncer à opposer l'improvisation (naturellement libre et spontanée...) à la composition (évidemment contraignante et sclérosante...)»²³⁴ ». La proposition de Vincent Cotro implique donc de ne plus faire peser sur le jazz la distinction binaire entre improvisation et composition/interprétation, pour le penser à partir de la diversité de nuances et de dégradés impliquée par les notions d'improvisation, de composition et d'interprétation.

²³² Jacques SIRON, « L'improvisation dans le jazz et les musiques contemporaines : l'imparfait du moment présent », in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 5 « L'unité de la musique », Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), Actes Sud / Cité de la musique, 2007, p. 698.

²³³ *Ibid.*, p. 693.

²³⁴ Vincent COTRO, « Quelques réflexions sur le couple improvisation – composition dans le jazz : l'exemple de Steve Lacy », in *L'Improvisation du jazz, op. cit.*, p. 23.

2/ Ou alors, on pourrait aussi considérer qu'il existe bien un modèle de musique composée et un autre de musique purement improvisée, mais que le jazz n'appartient ni à l'un, ni à l'autre. Dans ce cas, le jazz ne serait pas un « entre-deux », mais *il constituerait un troisième modèle*. On rejoint ici la position de Laurent Cugny, qu'il forge à partir de sa lecture des Théories des Musiques Audiotactiles (TMA) : le régime d'improvisation jazzistique y est décrit comme un régime distinct de celui de l'improvisation libre, et ce régime distinct mérite une dénomination propre. C'est pourquoi Vincenzo Caporaletti, l'un des musicologues fondateurs de la TMA, choisit de décrire l'improvisation jazzistique par le terme d'« extemporisation ». Ce néologisme lui permet de cerner « toutes les situations intermédiaires entre, d'une part l'improvisation intégrale, refusant *a priori* toute forme de pré-fixé, de pré-formé, plus généralement de préméditation de quelque ordre que ce soit, de l'autre l'interprétation, supposant un texte préalable contraignant. La situation d'extemporisation est typiquement exemplifiée par l'improvisation jazz à partir d'un thème écrit et d'un enchaînement harmonique déterminé. Il existe bien un pré-texte (le thème et son soubassement harmonique), mais sa prescriptivité, son degré d'autorité, sont moindres que ceux de la partition de l'œuvre dans le régime d'écriture²³⁵. » Par la notion d'extemporisation, le jazz marque donc sa différence avec le modèle paradigmatique de la pratique de l'improvisation libre et trouve ainsi un régime d'analyse qui lui est propre.

L'objectif de notre travail de recherche n'est pas de trancher entre ces deux propositions musicologiques, mais d'en tirer quelques conséquences pour la philosophie esthétique. Le fait est que les travaux actuels de la musicologie ouvrent des pistes de réflexion dont la philosophie aurait tout intérêt à s'inspirer pour penser le jazz en particulier, comme la musique en général. Car le jazz, qui apparaît comme « en souffrance » lorsqu'il est pris dans cette dichotomie entre les notions d'improvisation et de composition/interprétation, devrait pourtant nous engager à repenser les distinctions conceptuelles en usage pour les transformer. C'est en ce sens que le jazz ne nous paraît pas poser un problème *mineur* à la philosophie, qui s'est jusque-là contentée de soigneusement l'écarter. Bien au contraire, nous pensons qu'il engage un renouvellement d'ampleur de la perspective philosophique lorsque celle-ci acceptera de s'y confronter, et

²³⁵ Laurent CUGNY, *Le Musical « tout court »*, *op. cit.*, p. 23.

que ce renouveau pourrait s'amorcer par un rapprochement avec les pistes de réflexion ouvertes par la recherche musicologique²³⁶.

1.4.3. Troisième inconfort : quelle écoute du jazz ?

Le concert public, depuis qu'il existe, est une sorte de miroir des auditeurs. Ce n'est pas seulement le lieu pour entendre des œuvres. C'est aussi un théâtre où le public s'observe. Lui-même. C'est un espace où l'on vient regarder ceux qui écoutent. Où l'on se rend pour voir écouter, voire pour écouter écouter.

(S')écouter écouter, c'est aussi faire de l'œuvre un champ de bataille : un théâtre des opérations d'écoute où divers camps s'affrontent²³⁷.

Peter Szendy

Ce troisième et dernier « inconfort » ne trouve pas d'équivalent dans l'exposition présentée par Laurent Cugny²³⁸, tout simplement parce qu'il n'engage pas une analyse musicologique sur l'objet « jazz », mais une réflexion sur la manière dont il est, culturellement et sociologiquement, écouté. Commençons donc par énoncer un simple constat : le mode d'écoute du jazz témoigne bien du « champ de bataille » décrit par Peter Szendy, en ce sens qu'il apparaît comme écartelé entre deux écoutes formellement distinctes qui semblent là encore parfaitement irréconciliables. Pour en prendre la mesure, il nous faut repartir de la manière dont Martin Guerpin caractérise les points de rapprochement entre jazz et musique savante :

Avec le be-bop, les notions d'avant-garde, de forme, de complexité, de recherche harmonique, toutes empruntées à la musique savante, font leur apparition dans le jazz. Cette tendance s'est poursuivie jusqu'à aujourd'hui dans toutes les institutions musicales, il a sa place au théâtre du

²³⁶ C'est pour poursuivre cette réflexion que nous menons une direction de programme au Collège international de philosophie intitulée « Musique savante *versus* musique populaire : et après ? », qui propose d'accueillir des intervenants issus de la philosophie et de la musicologie, afin d'instaurer des conditions d'échanges et de réflexions croisées autour de ces questions difficiles.

²³⁷ Peter SZENDY, *Écoute...*, *op. cit.*, p. 137.

²³⁸ Voir Laurent CUGNY, « La théorie des musiques audiotactiles et les études sur le jazz », *art. cit.*, p. 15.

Châtelet au moins une fois par an, et de grands festivals lui sont consacrés, dans lesquels *on écoute la musique en silence*²³⁹.

Martin Guerpin rend compte d'un fait : le jazz est aujourd'hui souvent écouté de manière silencieuse et révérencieuse dans certaines salles prestigieuses. Or, ce type d'écoute correspond à celui exigé par la « grande musique » depuis la fin du XVIII^e siècle :

Silence, attention, grandeur : tous ces traits – ceux de la *grande musique* et de sa *grande écoute* – ont été importés à Vienne à la fin du XVIII^e siècle et consolidés autour de la figure de Beethoven au début du XIX^e siècle²⁴⁰.

En effet, la « grande » musique savante exige du public une écoute attentive et silencieuse, et en cela elle requiert de la part de l'auditeur un comportement spécifique que Christian Béthune compare à celui du « d'un lecteur dans une bibliothèque²⁴¹ » et Lydia Goehr à « l'atmosphère confinée d'un musée des œuvres musicales²⁴² ». Or, on peut considérer que le jazz a su se conformer à ce mode d'écoute spécifique en s'accompagnant d'applaudissements codifiés (les applaudissements interviennent au terme de chaque chorus, ce qui révèle l'expression d'une appartenance à la communauté d'initiés, car seuls les non-néophytes peuvent identifier la fin des chorus et donc savoir à quel moment il est bienséant d'applaudir), ce qui lui a valu d'être diffusé dans des lieux consacrés à ce type d'écoute (l'exemple du théâtre du Châtelet est éloquent) et d'obtenir une légitimation par les différentes institutions et par l'auditoire traditionnellement attaché à la musique savante. Cependant, si ce type d'écoute du jazz est normalisé en France, il est important de préciser qu'aujourd'hui encore, le jazz est écouté d'une toute autre façon par un public chantant, dansant, et surtout *bruyant* dans les *hot club* de jazz de la Nouvelle-Orléans – des clubs de jazz n'ayant pas vocation à accueillir un public exprimant sa révérence par le silence. Ainsi la *Frenchman street*, une rue mythique où se juxtaposent des dizaines de *hot club* sur quelques dizaines de mètres, laisse apercevoir une forme d'écoute du jazz en proie à la cacophonie générale. Les clubs ne fermant jamais

²³⁹ Martin GUERPIN, « Jazz et musique savante », in *Éléments d'esthétique musicale*, op. cit., p. 292, nous soulignons.

²⁴⁰ Peter SZENDY, *Écoute...*, op. cit., p. 143.

²⁴¹ Christian BÉTHUNE, « Communauté mimétique et écoute pathique », in *Écoute multiple, écoutes du multiple*, Pierre FARGETON et Béatrice CHEVASSU-RAMAUT (dir.), Paris, Hermann, 2019, p. 150.

²⁴² Lydia GOEHR, *Le Musée imaginaire des œuvres musicales* (2007), trad. fr de Christophe Jaquet et Claire Martinet, Cité de la musique/philharmonie de Paris, 2018.

leurs portes, ce qui se donne à entendre dans la rue (et à l'intérieur des clubs) est un millefeuille de sons provenant des différents *gigs*, auxquels se superposent encore celui des *brassband* (fanfares de rue) installés à chaque *corner*. Une simple déambulation dans la *Frenchman street* met en évidence que le jazz, tel qu'il est joué à la Nouvelle-Orléans, ne saurait en aucun cas supporter le silence respectueux de l'écoute, et encore moins l'ériger en gage de respectabilité ou d'approbation d'une performance scénique.

Comment rendre compte de cette fracture entre deux modes d'écoute qui coexistent au sein du jazz ? Commençons par exposer quelques considérations d'ordre historique permettant d'éclairer la dissociation entre différents types d'écoute, que l'on peut faire remonter au XIX^e siècle. Comme le souligne l'historien Lawrence W. Levine, la normalisation des publics du spectacle vivant (théâtre, musique) n'a finalement que très peu été étudiée par les différentes théories de l'art, alors même que son enjeu est crucial. L'historien rappelle que le comportement typique de l'auditoire d'un concert de musique tel que nous ne le connaissons aujourd'hui est relativement récent, puisqu'au milieu du XVIII^e siècle, le public était encore très indiscipliné, ainsi qu'en témoigne cette lettre indignée publiée dans le *New York Post Boy* en 1764, rédigée par un amoureux de la musique se plaignant du désordre qui entourait les représentations musicales :

Au lieu d'un silence modeste et bienséant, on n'entend rien de toute la représentation si ce n'est les rires, les gens qui parlent très fort, braillent, renversent les bancs, etc. – un comportement plus adapté à un *broglia* qu'à un divertissement musical²⁴³.

Et en effet, à cette époque, la participation active du public était largement encouragée dans le cadre du spectacle vivant, car comme le précise Lawrence W. Levine, « dans la majeure partie du XIX^e siècle, la fosse entre la scène et le parterre ou l'orchestre, que nous avons appris à traiter comme une frontière séparant deux mondes, était perçue par les publics comme une entrée invitant à participer²⁴⁴ ». Par conséquent, il paraissait à l'époque tout à fait normal que les différentes représentations théâtrales et musicales puissent s'accompagner de chuchotements, de discussions, de rires, de quintes de toux, de cris, d'applaudissements confus, d'arrivées en retard, de départs en avance ; de

²⁴³ Cité par Lawrence W. LEVINE, in *Culture d'en haut culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis* (1988), trad. fr. Marianne Woollven et Olivier Vanhée, Paris, La Découverte, 2010, p. 188.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 189.

personnes tapant du pied, d'autres criant des « bis » avec insistance, sans oublier ceux qui mangeaient en douce un casse-croûte, ou qui crachaient leur tabac... En revanche, ce désordre ambiant dérangeait profondément les responsables culturels que Levine nomme les « arbitres de la culture », à savoir toutes les personnes en charge d'établir les conditions de réception de la culture (directeurs d'opéra, de théâtre etc.). Après avoir progressivement réussi à asseoir leur autorité sur les acteurs, les orchestres, les musiciens, ces « arbitres de la culture » entreprirent par tous les moyens possibles de former et de discipliner le public. Ainsi par exemple en France, Louis Véron, nommé directeur de l'Opéra de Paris entre 1831 et 1835, confia à Auguste Levasseur la gestion de ce qu'on appelait à l'époque la « claque », à savoir l'organisation de ces applaudissements dits « salariés » :

Les *claqueurs* [...] devaient applaudir au commandement de Levasseur ; non pas, toutefois, selon l'arbitraire du hasard, mais d'après une étude approfondie que celui-ci avait menée sur le livret, en fréquentant régulièrement les répétitions et en discutant avec le directeur du théâtre et les chanteurs. [...] Le soir de la première, les *claqueurs* entraient avant le public pour être placés au mieux, stratégiquement. Et Levasseur, habillé de la manière la plus repérable possible, donnait les entrées, les durées et l'intensité des applaudissements. Il se transformait donc en une sorte de chef d'orchestre, miroir ou double de l'autre, dirigeant le public comme l'autre les musiciens²⁴⁵.

Peu à peu, au cours du XIX^e siècle, on assiste à la mise en place d'un nouveau modèle de public, lequel doit apprendre à renoncer à l'expression spontanée du plaisir et de la désapprobation sous forme de hourras, de cris, de gesticulations, de huées, de sifflets, de battements de pieds, de « bis », d'applaudissements spontanés et arbitraires. Or, la réussite d'une telle normalisation des comportements du public n'est pas sans conséquences concrètes : d'une part elle a induit un comportement devenu *passif* de la part du public et la transformation de l'art comme un processus à sens unique (l'artiste communique, le public reçoit). D'autre part, cette norme du silence face à l'œuvre contribue à défaire le public de sa capacité à défendre publiquement son propre goût, qui sera amené à déléguer son appréciation esthétique à des critiques professionnels devenant alors les seuls « garants » du bon goût.

²⁴⁵ Peter SZENDY, *Écoute...*, *op. cit.*, p. 137.

Cet aperçu historique de la normalisation du comportement de l'auditoire permet de relativiser et de recontextualiser notre manière d'écouter de la musique en silence. Le jazz, comme nous l'avons dit, n'a jamais pu se situer d'un côté ou de l'autre de la ligne de partage entre musique savante et musique populaire, et à ce titre il n'est pas surprenant que ses conditions d'écoute se trouvent elles aussi scindées en deux (une écoute révérencieuse à la Philharmonie de Paris / une écoute bruyante et plébéienne dans les clubs de la Nouvelle-Orléans). On pourrait arguer que cette division de l'écoute du jazz ne fait que transposer l'opposition culturelle classique entre la culture occidentale savante qui écoute de la musique comme elle lit un livre d'un côté, et la culture africaine-américaine qui préfère s'adonner à la musique comme à un rite chamanique de l'autre. Mais s'en tenir à cette opposition risible et caricaturale revient à oublier que la culture occidentale est elle aussi capable de produire des œuvres destinées à un public bruyant et non révérencieux (le rock, le punk, la noise) ; et que la culture africaine-américaine a de son côté fait émerger des compositions musicales savantes traditionnelles (ainsi par exemple William Grant Still, souvent décrit comme le « doyen des compositeurs afro-américains²⁴⁶ »). De plus, la binarité de cette opposition oblitère le fait que la plupart des musiciens de « jazz savant » connaissent très bien cette expérience d'écoute et de jeu de La Nouvelle-Orléans, et à ce titre on peut considérer qu'ils ont tous (ou presque) déjà côtoyé des publics silencieux *et* des publics bruyants. Sans doute ont-ils une préférence entre les deux, mais cette préférence ne les empêche pas de se reconnaître dans les deux types de public. Dès lors, chercher à maintenir coûte que coûte cette opposition binaire entre deux écoutes irréconciliables (écoute savante et silencieuse / écoute béotienne et bruyante) ne consiste-il pas à faire d'une norme historique une donnée universelle ? Car, de toute évidence, notre expérience d'écoute, lorsqu'elle a lieu en dehors des salles prestigieuses de concert, ne suit pas nécessairement ce type de contrainte normative. Ainsi en témoigne Frédéric Bisson, lorsqu'il met en évidence que le rock peut s'écouter avec un sérieux et une attention dignes de la plus prestigieuse des œuvres savantes :

²⁴⁶ Catherine SMITH, *William Grant Still, A Study in Contradictions*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 39. Cité par Laurent DENAVE, in *Un Siècle de création musicale aux États-Unis, op. cit.*, p. 153. Laurent Denave s'empresse cependant de préciser que « ce qui est déterminant dans la trajectoire de ce compositeur, ce n'est pas d'être "noir", mais c'est d'être issu d'une famille cultivée et relativement aisée ». (*Ibid.*)

On écoute ainsi une œuvre allographique de musique savante à la manière d'une œuvre-enregistrement de musique « légère » ou comme un stimulant pour la vie ordinaire. Réciproquement, on peut écouter religieusement une œuvre-enregistrement de musique pop, comme on écouterait une œuvre écrite de musique sacrée²⁴⁷.

La manière dont le jazz est écouté à La Nouvelle-Orléans relève elle aussi du « sacré » – même si celui-ci ne s'incarne pas dans le silence révérencieux mais dans des mouvements de danse et des exclamations exutoires. Si la norme occidentale de l'écoute « religieuse » exige une attitude silencieuse, c'est parce que le silence nous apparaît comme le signe d'une écoute véritablement attentive. Or, cette normativité culturelle de l'écoute fait résonner la question inquiète posée par Peter Szendy : « n'y a-t-il pas quelque chose qui s'est aussi perdu dans la bataille quant à la *possibilité* d'un *art de l'écoute distraite*²⁴⁸ » ? Que cache cette valeur accordée à l'écoute attentive ? Et pourquoi n'y aurait-il pas quelque chose d'important se jouant *aussi* dans l'écoute inattentive ?

Si l'interrogation portée par Peter Szendy nous apparaît d'une grande pertinence pour le problème de la double écoute du jazz, il nous faut néanmoins la compléter d'une autre question : n'y a-t-il pas quelque chose d'important qui se joue dans l'écoute distraite *et fondamentalement bruyante* ? L'écoute que tente de cerner Peter Szendy, en s'écouter écouter, implique toujours l'adresse (de l'autre, à l'autre). Mais cette écoute réflexive (*s'écouter écouter*) reste néanmoins silencieuse – ou en tous cas, elle reste comme confinée dans une sorte de brouhaha intérieur. L'écoute bruyante de La Nouvelle-Orléans révèle quant à elle une certaine communion de l'écoute, appelant chaque auditeur à une participation *active* à la cacophonie générale. La forme d'adresse de cette écoute-là ne repose plus sur le « tu » de Peter Szendy, ni sur le « on » universel et abstrait kantien. Quelque chose comme un « nous » émerge de cette cacophonie partagée, révélant un sentiment d'appartenance qui ne semble pouvoir se célébrer que de manière radicalement bruyante. Cette écoute communicative et « communiée » du jazz – sans doute en grande partie émoussée lorsqu'il est écouté à la Philharmonie de Paris, mais qui sait : peut-être en reste-t-il quelques traces ? – fait signe vers la question des « politiques du jazz », que nous allons maintenant pouvoir aborder.

²⁴⁷ Frédéric BISSON, *La Pensée rock, op. cit.*, p. 186.

²⁴⁸ Peter SZENDY, *Écoute...*, *op. cit.*, p. 143.

Conclusion : Après la polarité, retrouver le jazz ?

Aujourd'hui, l'affirmation faussement spirituelle, « le jazz est la musique la plus savante des musiques populaires et la plus populaire des musiques savantes », révèle bien un doute sur la légitimité de l'étiquette, mais offre une réponse rapide et toute faite évitant de réfléchir plus avant²⁴⁹.

Laurent Cugny

Avant de nous consacrer à l'analyse des questions politiques portées par le jazz, reformulons brièvement les points qui nous sont apparus comme essentiels au terme de cette réflexion sur les « absences curieuses » du jazz au sein de la philosophie esthétique.

1/ *Concernant le jazz* : l'opposition musique savante / musique populaire, largement décriée par la philosophie mais jamais véritablement remise en question, ne permet pas d'appréhender le jazz, qui apparaît comme *résistant* à toute tentative d'approche bipolarisée. Mais plus encore, cette distinction originelle semble avoir généré d'autres oppositions tout aussi impuissantes à se saisir de la question jazz. Ne pouvant être caractérisé ni comme une musique orale, ni comme une musique écrite, ni comme une musique composée, ni totalement improvisée, ni réservée au public de la « grande » musique, ni à un public de type plébéien, le jazz semble mettre en échec les grandes oppositions théoriques qui hantent l'esthétique traditionnelle. Et à ce titre, les conséquences pour l'appréhension philosophique du jazz sont sans appel : ou bien il a été mis à l'écart (ici se joue le « silence » de l'esthétique), ou bien il a été scindé en deux visions concurrentes se regardant en chiens de faïence (entre le jazz savant joué au Lincoln Center et le jazz de rue de la Nouvelle-Orléans : lequel pourrait légitimement se revendiquer comme représentant du « vrai » jazz ?). Cette ligne de partage ne permet en aucun cas de rendre compte de son histoire, de ses traditions et de ses ruptures. Or, nous sommes convaincue que ce sont justement ces ruptures qui font l'histoire commune du

²⁴⁹ Laurent CUGNY, « La théorie des musique audiotactiles et les études de jazz », in *Improvisation, culture, audiotactilité*, op. cit., p. 16.

jazz, à laquelle tous les musiciens et toutes les musiciennes de jazz se sentent, d'une manière ou d'une autre, appartenir.

2/ *Concernant la philosophie* : de toute évidence, l'esthétique – même la plus actuelle – n'a pas su se saisir du cas du jazz pour remettre en cause ces distinctions théoriques dont les insuffisances se font ressentir depuis fort longtemps. Certains musicologues, tels qu'Antoine Hennion, ont pris soin de mettre en évidence les conséquences désastreuses de la « distribution fâcheuse » qui s'est instaurée entre spécialistes de la musique savante et spécialistes de la musique populaire au sein des études de jazz :

Loin d'être neutre par rapport aux musiques étudiées, la distribution des tâches entre savoirs de l'objet (musicologie, acoustique, historiographie, esthétique...) et savoirs sociaux (histoire sociale, histoire culturelle, ethnologie, sociologie...) vient s'aligner sur l'opposition entre musique savante et musiques populaires qu'elle devrait éclairer²⁵⁰.

Or, force est de constater que cette répartition semble s'être jouée de manière similaire sur la scène philosophique, les philosophes ayant (peut-être inconsciemment) participé au renforcement de l'opposition, en se situant de part et d'autre de la ligne de front (approche socio-culturelle de la musique populaire, approche esthétique de la musique savante occidentale). Pas assez savant aux yeux de l'esthétique musicale traditionnelle, mais pas assez « pop » pour les travaux récents issus des *popular culture studies*, le jazz n'a pas trouvé de place dans cette répartition qui s'est faite malgré lui. Par commodité ou par ignorance, la philosophie esthétique ne s'est guère saisie de l'occasion qu'il lui offrait pour proposer une réflexion véritablement critique sur les termes composant l'alternative : elle est restée silencieuse sur cette question que, sourdement, le jazz continue à lui poser avec insistance. Pourtant, elle aurait tout à gagner à s'y confronter réellement : en tirant profit des analyses de la musicologie du jazz, elle pourrait être amenée à reconfigurer ses concepts pour faire émerger une esthétique philosophique se déployant *au-delà* de cette distinction *distinguante*.

²⁵⁰ Antoine HENNION, « D'une distribution fâcheuse : analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes », in *Musurgia. Analyse et pratique musicales*, vol. 5, n°2, 1998, p. 14.

Poursuivons notre enquête sur les absences résonnantes du jazz au sein la philosophie contemporaine, en nous concentrant maintenant sur un autre silence ayant retenu notre attention : la dimension politique portée en creux par le jazz n'a pas donné lieu à davantage de commentaires philosophiques.

2/ Politiques du jazz

La question du rapport qu'entretient le jazz à la politique est une question aussi difficile que nécessaire. Le simple fait de parler de « politiques du jazz » peut laisser entendre que notre perspective est en train de dériver vers des considérations « extra-musicales » qui pourraient nous éloigner du champ spécifiquement musical. On retrouve ici le soupçon énoncé par Laurent Cugny dans sa critique de la « théorie du reflet » : selon le musicologue, l'approche des *popular music studies* ne considère pas l'objet « jazz » comme un objet purement musical, mais comme le *reflet* des facteurs politiques, sociaux, économiques culturels en jeu dans son processus de création²⁵¹. Or, cette approche socio-culturelle du jazz aurait selon lui tendance à marginaliser la composante musicale du jazz (et, par voie de conséquence, l'analyse musicologique), voire à faire de la musique une caractéristique largement secondaire au sein de la réflexion sur le jazz.

Tout comme Laurent Cugny, nous pensons qu'il est nécessaire d'adopter une position de prudence²⁵² à l'égard du terme de « politique » qui souffre d'usages fort vagues et métaphoriques, en particulier lorsqu'il intervient dans le champ de la musique. Cette dernière, puisqu'elle ne relève pas directement du régime du discours, témoigne d'un rapport problématique avec le régime du sens et de la signification : ce simple constat devrait dès lors nous garder de considérer le lien entre musique et politique à partir d'une

²⁵¹ « L'herméneutique du soupçon, le moralisme et la bonne conscience consacrent l'inévitabilité de l'inscription du politique dans le champ académique. [...] Il suffit pour cela de poser que tout discours est politique par essence et que cette dimension est par là la seule digne d'intérêt, caractérisant ainsi une version particulière de la théorie du reflet. » Laurent CUGNY, « Sur une réception du jazz en France », art. cit., p. 22.

²⁵² Nous reprenons à notre compte la position défendue notamment par Jean-Luc Nancy qui invite à faire preuve de prudence vis-à-vis de la situation du « tout politique » dans laquelle nous nous trouvons actuellement : « Je dois vous dire d'abord que je suis d'une méfiance extrême envers le mot "politique". Je comprends qu'on l'emploie, mais je trouve qu'on lui fait dire tout et rien à la fois. [...] Alors le free jazz, moi je dirais que bien sûr c'était politique, mais comme le rock a été politique, et la pop l'a été... Enfin tout ça a eu des aspects politiques, mais je dirais en même temps que tout ça était aussi – je ne sais pas comment il faudrait dire – "métapolitique" ou "ultra-politique". Ou alors il faut s'entendre, et il faut dire qu'on appelle politique tout ce qui concerne la totalité de l'existence des gens, surtout en tant qu'ils sont des peuples, des communautés, des groupes, c'est-à-dire en tant qu'ils ne sont pas des individus – et encore que ! Mais alors on ne sait plus ce qu'on dit avec [ce terme de] politique. La grande affaire avec la politique – mais ça remonte au jeune Marx – c'est qu'à un moment on a dit : il ne faut plus que la politique soit séparée. » Jean-Luc NANCY, entretien mené par Joana Desplat-Roger, in *Epistrophe* n° 4, « Le jazz, la philosophie et les philosophes », 2019, en ligne : <https://www.epistrophe.fr/entretien-avec-interview-with-jean.html>, consulté le 17 février 2020.

simple position de principe²⁵³. Néanmoins, à la différence de Laurent Cugny, nous ne pensons pas que le fait de supposer qu'il existe un rapport entre jazz et politique donne systématiquement lieu à une perspective accusatoire et moralisatrice (ce qu'il appelle aussi l'« herméneutique du soupçon²⁵⁴ »). Nous considérons plutôt que le caractère politique du jazz est une question qui ne doit pas être prise à la légère, car elle constitue un véritable *problème* philosophique qui ne saurait trouver de réponse évidente et définitive.

Avant d'en venir à la question difficile du caractère politique du jazz, commençons par exposer le problème général du rapport entre musique et politique. Pourquoi ce détour nous semble-t-il constituer un préalable nécessaire ? Parce que l'absence d'intérêt de la philosophie du XX^e siècle pour les revendications politiques portées par le jazz nous paraît témoigner en premier lieu du fait que celle-ci n'a toujours pas réglé la question de savoir *comment* penser le rapport de la musique à la politique. Contrairement au « silence de l'esthétique » qui nous semble avoir révélé un certain « empressement » de la philosophie à vouloir considérer le jazz comme une musique savante ou populaire, notre sentiment est que le silence de la philosophie à l'égard des « politiques du jazz » relève à l'inverse d'un certain « excès de prudence ». Car comment s'engager dans un débat sur les relations entre jazz et politique sans avoir une idée claire au préalable de ce qui *est* véritablement (c'est-à-dire *formellement*) politique dans une musique ? Qu'est-ce que l'engagement musical, s'il ne correspond pas – et surtout ne se réduit pas – à l'engagement politique des musiciens et musiciennes ? Comment parler des « politiques du jazz » sans basculer dans des considérations « extra-musicales » qui risquent de trop nous éloigner de la musique ?

²⁵³ C'est cette position que nous avons tenté de défendre lors de la 5^e édition des Rencontres scientifiques internationales « Esthétique(s) jazz : la scène et les images », organisée par le laboratoire SeFeA (Paris Sorbonne Nouvelle) en partenariat avec l'Université Rennes 2, Centre Wallonie-Bruxelles, 23 et 24 novembre 2017. La thématique des rencontres, intitulée « Agir jazz », nous a d'emblée paru contestable, car elle invitait à prendre pour acquis le lien entre jazz et politique sans donner de justifications argumentatives à cette mise en correspondance. Notre communication intitulée « La syncope peut-elle être subversive ? » entendait mettre en évidence l'aspect problématique du lien entre musique et politique en général, comme préalable nécessaire à toute interrogation du rapport qui se joue entre jazz et politique.

²⁵⁴ Laurent CUGNY, « Sur une réception du jazz en France », art. cit., p. 21.

2.1. Musique et engagement

Nous en saurons davantage et sur la littérature, et sur la gauche, le jour où nous expliquerons pourquoi un écrivain peut être de gauche autrement qu'en le disant²⁵⁵.

Roland Barthes

Ce qu'exprime Roland Barthes au sujet de la littérature de gauche correspond en tous points à notre question de départ sur l'engagement politique de la musique : il ne suffit pas qu'un ou une musicien(ne) de jazz défende publiquement la cause de la minorité africaine-américaine pour que sa musique puisse être considérée comme une musique *engagée*. Ou encore : nous en saurons davantage sur l'engagement musical le jour où nous saurons expliquer comment un musicien peut être engagé autrement qu'en le disant. Ce problème de l'engagement politique de la musique est clairement exprimé par une question posée par Esteban Buch dans ses « Notes sur l'engagement de la musique, et en particulier sur *Un survivant de Varsovie*²⁵⁶ » : peut-on véritablement supposer qu'une œuvre musicale peut apporter une contribution directe à la transformation de notre société ? Il serait sans doute possible d'y répondre de manière définitive en s'alignant sur l'une des deux positions antagonistes respectivement incarnées par les compositeurs Luigi Nono et Pierre Boulez : en affirmant que « “faire de la musique” est quelque chose qui m'engage au même titre que de participer à une manifestation, de me heurter à la police, ou demain, qui sait, de participer à la lutte armée²⁵⁷ », Nono s'oppose ainsi radicalement à la position de Boulez, pour qui « aucun rapport n'est possible entre musique et révolution. Si le musicien veut faire la révolution, qu'il prenne son fusil ; quand il fait de la musique, il fait de la musique selon les lois “objectives” de son

²⁵⁵ Roland BARTHES, « Écrivains de gauche ou littérature de gauche ? », paru dans *L'Observateur* du 27 novembre 1952, publié in *Œuvres complètes*, Tome 1, édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 133.

²⁵⁶ Esteban BUCH, « Notes sur l'engagement de la musique, et en particulier sur *Un survivant de Varsovie* », in *Penser l'œuvre musicale au XX^e siècle : avec, sans ou contre l'Histoire ?*, Martin KALTENECKER et François NICOLAS (dir.), Paris, Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, 2006, p 95-108.

²⁵⁷ Luigi NONO, « Le pouvoir musical » (1969), in *Écrits*, trad. fr. Laurent Feneyrou, Genève, Contrechamps, 2007, p. 319.

esthétique²⁵⁸ ». On pourrait enfin envisager une troisième position qui rend compte de la tension entre ces deux extrêmes : il s'agit par exemple de celle du compositeur Hanns Eisler qui se montre profondément tiraillé entre son attirance esthétique pour la musique d'avant-garde (en particulier celle de son maître Schoenberg) et sa conviction que celle-ci ne parvient pas à faire avancer la cause de la révolution.

Force est de constater que la question du rapport entre musique et engagement politique n'est pas facile à déterminer, d'autant qu'elle risque toujours de nous reconduire au soupçon formulé par Sartre (pourtant souvent considéré comme *le* penseur de l'engagement²⁵⁹), qui consiste à circonscrire la question de l'engagement politique dans la sphère de la signification, ou, pour le dire plus simplement, dans un langage. Or, les composantes musicales ne renvoyant à rien d'extérieur à elles-mêmes²⁶⁰, elles sont, selon Sartre, dans l'incapacité de nous *engager* autant (ou du moins de la même manière) que la littérature ou qu'un poème. C'est pourquoi il affirme : « On ne peint pas les significations, on ne les met pas en musique : qui oserait, dans ces conditions, réclamer du peintre ou du musicien qu'ils s'engagent²⁶¹ ? »

Pour mieux comprendre la problématique sartrienne de l'engagement musical, il nous faut évoquer brièvement le débat qui l'a opposé à René Leibowitz (compositeur et théoricien spécialiste de la musique de Schoenberg). Leibowitz détermine le caractère subversif d'une musique par le fait qu'elle « ne recule pas devant la tâche à accomplir », ce qui la rend apte à « créer des objets nouveaux, sans se demander s'ils peuvent plaire, déplaire, enthousiasmer ou bouleverser²⁶² ». C'est ainsi que se manifeste la liberté esthétique de l'artiste, or cette liberté artistique procède selon lui d'une identité d'essence

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 315.

²⁵⁹ « Ce mot [l'« engagement »], nul doute qu'on le doive à Sartre. On le lui doit, en effet. Non pas parce que lui seul l'aurait utilisé. Mais parce qu'il l'a utilisé d'une façon qui était faite pour qu'il s'imposât », Michel SURYA, *La Révolution rêvée. Pour une histoire des intellectuels et des œuvres révolutionnaires 1944-1956*, Paris, Fayard, 2004, p. 36.

²⁶⁰ « Mais les “hautes idées progressistes” comment diable les mettre en musique ? Car enfin la musique est un art *non signifiant*. Des esprits qui pensent sans rigueur se sont plu à parler de “langage musical”. Mais nous savons bien que la “phrase musicale” ne désigne aucun objet : elle est objet par elle-même. Comment cette muette pourrait-elle évoquer à l'homme son destin ? », Jean-Paul SARTRE, « L'artiste et sa conscience », in *Situations IV*, Paris, Gallimard, 1964, p. 26-27.

²⁶¹ Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Folio, 1985 p. 17.

²⁶² « Le musicien engagé est celui qui, bravant l'ordre établi sur le plan musical, brave par là même l'ordre établi sur le plan social et collabore ainsi dans son ordre à l'instauration d'une société de liberté. », René LEIBOWITZ, « le musicien engagé (À propos du manifeste des musiciens progressistes de Prague) », in *Les Temps modernes*, n° 40, février 1949, p. 339.

avec la liberté humaine dans tous ses domaines d'application. Autrement dit, Leibowitz reprend un principe cher à Sartre lui-même, selon lequel il n'y a pas de différence d'essence entre les diverses expressions de la liberté, et, par conséquent, il n'y a aucune raison de séparer liberté esthétique et liberté politique. Mais alors que Leibowitz propose à Sartre de signer la préface de son ouvrage *L'Artiste et sa conscience*²⁶³, le texte que ce dernier rédigea à cette occasion inflige un véritable camouflet à l'égard de la position de Leibowitz. Dès les premières lignes, Sartre commence par faire remarquer qu'il n'a jamais aperçu la présence du moindre ouvrier à ses concerts, ce qui tend pour lui à démontrer que sa musique, en dépit des convictions politiques du compositeur, ne s'adresse en réalité qu'à « un auditoire usé et distingué dont les oreilles sont encrassées par une esthétique idéaliste²⁶⁴ ». Cette considération l'amène alors à rendre compte de son scepticisme à l'égard de l'engagement de la musique de Leibowitz, comme de la musique en général :

Seulement je ne sais plus très bien alors où réside l'engagement musical. J'ai peur qu'il ne se soit évadé de l'œuvre pour se réfugier dans les conduites de l'artiste, dans son attitude devant l'art. La vie de l'artiste peut être exemplaire : exemplaire sa pauvreté consentie, son refus du succès facile, sa constante insatisfaction, et la révolution permanente qu'il opère contre les autres et contre lui-même. Mais je crains que l'austère moralité de sa personne ne demeure un commentaire extérieur à son œuvre²⁶⁵.

Sartre met en évidence dans ce texte le problème récurrent auquel est confrontée toute réflexion sur l'engagement politique de la musique : on a tôt fait de confondre l'œuvre engagée et l'engagement exprimé par l'artiste. Or, comme nous le verrons plus loin²⁶⁶, Adorno lui-même n'échappe pas à ce type de glissements au sein de sa critique du jazz, lorsqu'il passe subrepticement d'une analyse formelle musicale à des considérations sur l'attitude des jazzmen, dont les revendications sociales sont appelées à rejoindre le destin de la syncope (« écrasée[s] par la grosse caisse²⁶⁷ »). Mais sans nous attarder davantage pour l'instant sur les subtiles contradictions de la critique adornienne du jazz, tâchons de

²⁶³ René LEIBOWITZ, *L'Artiste et sa conscience*, Paris, L'Arche, 1950.

²⁶⁴ Jean-Paul SARTRE, « L'artiste et sa conscience » (préface à l'œuvre de Leibowitz, *L'Artiste et sa conscience*, *op. cit.*), in *Situations IV*, Paris, Gallimard, 1964, p. 21.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 28.

²⁶⁶ Voir nos développements infra, chapitre 3, 3., « La comédie du jazz », p. 299 sq.

²⁶⁷ « La révolte [du musicien de jazz] paraît ridicule et sera écrasée par la grosse caisse, comme la syncope l'est par les temps forts de la mesure », ADORNO W. Theodor, « Über jazz », in *Moments musicaux*, trad. fr. Martin Kaltenecker, Genève, Contrechamps, 2003, p. 88.

faire appel au « *pharmakon*-Adorno » pour nous concentrer sur la manière dont il conçoit l'engagement musical. En effet, la particularité de la position du philosophe de Francfort consiste à penser l'engagement de l'œuvre à même sa *forme* et non à partir de son contenu. Et à cet égard, sa perspective permet de rendre à la musique la charge politique que lui avait refusée la perspective sartrienne.

Dans son texte intitulé « Engagement » et publié dans ses *Notes sur la littérature*, Adorno met en évidence la situation inédite dans laquelle se trouve l'art de son temps : celui-ci est littéralement écartelé entre deux pôles antithétiques. D'un côté se trouve « l'art engagé », qui, en cherchant à dénoncer le cours des choses, « supprime la différence entre l'art et la réalité²⁶⁸ ». L'art engagé annule la distance à l'égard de la société, une distance qu'il devrait pourtant préserver pour pouvoir instaurer les conditions de la critique. C'est pourquoi, selon Adorno, l'art engagé est de fait « hétéronome » : il se rend complice du monde administré qu'il prétend pourtant critiquer. À l'autre extrémité se trouve « l'art pour l'art », qui à l'inverse « nie cette relation obligée à la réalité implicitement contenue dans son émancipation par rapport au concret²⁶⁹ ». En d'autres termes, « l'art pour l'art », contrairement à l'art engagé, croit *n'avoir aucun lien* avec la société, il se croit « autonome ». Or il se leurre, car, ce faisant, il oublie que l'autonomie de l'œuvre n'est jamais une donnée immédiate, mais qu'elle se conquiert par un acte d'émancipation formel à l'égard du monde administré – un acte d'émancipation qu'Adorno décrit comme *résistance* :

L'art ne consiste pas à mettre en avant des alternatives, mais à résister, pour la forme et rien d'autre, contre le cours du monde qui continue de menacer les hommes comme un pistolet appuyé contre leur poitrine²⁷⁰.

Cette résistance de l'art, précise Adorno, ne peut passer que par la *forme* d'œuvre (« et rien d'autre »). En d'autres termes, ce qui distingue l'art « résistant » de l'art « engagé », c'est que l'art résistant résiste formellement à la société, sans avoir à *revendiquer* son acte de résistance. C'est donc la revendication, ou l'engagement explicite de l'œuvre, qui la rend hétéronome (et donc complice de ce à quoi elle entend s'opposer). Il en va de même

²⁶⁸ Theodor W. ADORNO, « Engagement », in *Notes sur la littérature*, trad. fr. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, « Champs », n° 430, 1984, p. 286.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 289.

concernant « Le survivant de Varsovie » de Schoenberg : bien qu'Adorno considère sa forme comme autonome, il la décrit comme une œuvre qui s'est rendue hétéronome, dès lors qu'elle a tenté de *dire* quelque chose sur le monde : « la composition de Schoenberg ne va pas sans produire une certaine gêne. [...] Le fait de le mettre en image, même avec cette dureté et cette intransigeance, constitue malgré tout une sorte d'offense à la dignité des victimes. On se sert d'elles pour fabriquer quelque chose qu'on donne en pâture au monde qui les a assassinées²⁷¹. » On comprend alors que pour Adorno, le véritable engagement de l'art ne réside certainement pas dans l'art proclamant son engagement, mais dans *l'art formellement autonome, dont l'engagement n'est ni revendiqué, ni déclaré*. Le véritable engagement ne se décrète pas, il s'introduit dans les œuvres lorsqu'elles « font les mortes sur le plan politique²⁷² » :

C'est pourquoi il est urgent, dans l'Allemagne d'aujourd'hui, de défendre l'œuvre autonome et non l'œuvre engagée. [...] En Allemagne, l'engagement débouche bien souvent sur des bêlements, sur ce que tout le monde dit ou du moins voudrait bien entendre. [...] L'art qui est un moment de la société, même en s'y opposant, doit se boucher les yeux et les oreilles devant elle²⁷³.

Ce texte montre très clairement que c'est exclusivement d'un point de vue formel qu'une œuvre musicale peut trouver la voie d'un engagement politique. Or, cela explique pourquoi Adorno n'a pas pu considérer le jazz comme une musique autonome et résistante : le jazz ne s'est guère « bouché les oreilles » devant les normes esthétiques de la société blanche américaine. Pire : il s'est explicitement revendiqué comme un mode d'expression politique. L'engagement du jazz ressemble donc, dans la perspective adornienne, à des « bêlements » qui n'expriment rien d'autre que son hétéronomie. Si l'engagement explicitement politique du jazz ne lui permet pas d'accéder à la sphère de la musique autonome selon les critères adorniens, la perspective d'Adorno reste néanmoins intéressante en tant qu'elle nous permet de nous interroger sur le type de résistance formelle qu'a pu opérer le jazz. Cette résistance du jazz à la société blanche américaine trouve-t-elle une expression dans sa forme musicale ?

²⁷¹ *Ibid.*, p. 299.

²⁷² *Ibid.*, p. 305.

²⁷³ *Ibid.*, p. 303-304.

2.2. Le jazz : une « attitude » politique ?

Les réflexions sartriennes et adorniennes sur l'engagement musical nous permettent de préciser les questions que nous souhaitons poser au jazz : le jazz est-il *spécifiquement* (c'est-à-dire : davantage que les autres) une musique « politique » ? Qu'est-ce qui est politique dans le jazz ? Est-ce la musique elle-même, ou bien les revendications portées par celles et ceux qui la jouent ? Dans un dossier consacré aux « musiques mineures » de la revue *Multitudes*²⁷⁴, Frédéric Bisson semble considérer que la musique « mineure », qui désigne selon lui toutes les pratiques musicales donnant à entendre la voix des minorités opprimées, est *ontologiquement* politique :

La voix de Billie Holiday pense d'abord en tant que voix et non essentiellement par les mots qu'elle chante. Par son grain, elle pense en affects la même réalité sociale que l'on peut penser en concepts. Les musiques mineures sont *ontologiquement* politiques, c'est-à-dire par ce qu'elles *sont, du fait même qu'elles existent*, et non pas d'abord par ce qu'elles disent ou par ce qu'on leur fait dire dans le métalangage qui les dématérialise²⁷⁵.

L'exemple de Billie Holiday n'est pas pris au hasard, celle-ci apparaissant comme l'une des trois figures du féminisme noir explorées par Angela Davis dans *Blues et féminisme noir*²⁷⁶. Sa musique, profondément enracinée dans la tradition blues, fait d'elle une figure charnière de la tendance de la culture musicale noire à aborder de manière frontale la question des injustices raciales – à tel point que le critique de jazz Martin Williams a cru identifier dans « Strange Fruit » (1939) « une forme émouvante de propagande, mais certainement pas de la poésie ou de l'art²⁷⁷ ». La dimension politique de l'œuvre de Billie Holiday est d'une telle évidence qu'Angela Davis, s'appuyant sur le principe d'intersectionnalité, fait de Billie Holiday la représentation d'une « conscience féministe historique propre aux communautés noires de la classe laborieuse²⁷⁸ ».

²⁷⁴ « Musiques mineures, musiques pensantes », Frédéric BISSON (dir.), in *Multitudes*, vol. 51, n° 4, 2012, p. 184-186, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2012-4-page-184.htm>, consulté le 28 avril 2019.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ Angela DAVIS, *Blues et féminisme noir. Gertrude « Ma » Rainey, Bessie Smith et Billie Holiday*, trad. fr Julien Bordier, Libertalia, 2017.

²⁷⁷ Martin WILLIAMS, « Billie Holiday: Actress Without an Act », in *The Jazz Tradition*, New American Library, New York, 1971, p. 75. Cité par Angela DAVIS, *ibid.*, p. 328.

²⁷⁸ Angela DAVIS, *ibid.*, p. 23.

Cependant, l'exemple de Billie Holiday nous renvoie au cas spécifique du jazz vocal, comme en témoigne d'ailleurs le fait que l'étude d'Angela Davis se concentre quasiment exclusivement sur l'analyse des paroles des chansons de trois *blueswomen* (Gertrude « Ma » Rainey, Bessie Smith et Billie Holiday). Dès lors, on voit qu'avec Billie Holiday se rejoue la problématique sartrienne de l'engagement, c'est-à-dire la question de savoir si seul l'art signifiant (la littérature, la poésie) peut prétendre témoigner d'un engagement politique. Dans ces conditions, comment supposer que toutes les musiques dites « mineures » – y compris donc aussi, en toute logique, les musiques exclusivement instrumentales – puissent être « ontologiquement » politiques ? Frédéric Bisson nous livre un élément de réponse : les musiciens et musiciennes expriment par le biais d'affects (et non par des concepts) leurs conditions sociales. Mais cet argument n'est-il pas un peu court ? Peut-on supposer que tous les musiciens et musiciennes ayant subi une forme d'oppression soient nécessairement amenés à l'exprimer affectivement dans leur art ? Le vécu concret d'une situation de domination (historique, sociale et culturelle) suffit-il à rendre compte de la portée politique d'une œuvre purement instrumentale ?

Cette question est posée depuis fort longtemps dans le champ des études du jazz et à cet égard nous devons prendre acte du fait qu'un certain nombre de musiciens et musiciennes ont revendiqué l'étroite relation de dépendance entre leur musique et la contestation politique des normes (musicales et sociétales) imposées par la domination blanche. Cette solidarité entre l'esthétique et la dimension politique du jazz se trouve exprimée par le terme d'« attitude », un terme appelé à rendre compte de l'exigence des musiciens et musiciennes africains-américains de ne pas séparer les dimension esthétique et politique de leur musique. Ainsi, l'« attitude » intervient de manière explicite dans les lignes de LeRoi Jones/Amiri Baraka pour décrire la vision du monde défendue par les Noirs américains dans leur musique : « Negro music is essentially the expression of an attitude, or a collection of attitudes, about the world and only secondarily an attitude about the way music is made²⁷⁹ ». Ce que décrit ce terme d'attitude, c'est donc la manière propre aux Africains-Américains de se tenir face au monde (ce que LeRoi Jones appelle aussi le « stance²⁸⁰ »), une posture qui s'inscrit dans la musique elle-même. Enfin, on remarque que ce terme a largement été traduit et repris dans un certain nombre d'études françaises

²⁷⁹ Amiri BARAKA / LeRoi JONES, *Black Music*, New York, William Morrow and Compagny, 1968, p 13.

²⁸⁰ *Ibid.*, p 19.

sur le jazz, comme en témoigne par exemple l'introduction du livre *Le Jazz et l'Occident* de Christian Béthune : « Le jazz n'est pas que de la musique, c'est une "attitude", une façon d'être qui s'articule sur une vision du monde²⁸¹ ».

Si l'on comprend que le terme d'attitude est appelé à décrire une « manière d'être » spécifique aux Africains-Américains qui s'exprime dans leur musique, force est de constater que cette notion n'est jamais véritablement clarifiée par les auteurs qui y ont recours. En effet, on peut légitimement s'interroger sur la particularité de cette manière « d'être au monde » qui serait exprimée par le jazz : que comporte de spécifique le *stance* des Noirs américains ? Ce terme trouve quelques éléments explicatifs qui apparaissent de manière éparse : « l'attitude » traduit l'idée d'une expérience commune des Noirs vivant sur le sol américain, une expérience commune qui impliquerait une certaine forme de défiance, voire une certaine agressivité à l'égard de la domination blanche, et enfin elle témoigne du *signifying*²⁸² propre au parler africain-américain. Toujours est-il que l'ensemble des caractéristiques de la « jazz-attitude » reste pour le moins indéterminé et constitue une grande part d'implicite dans les discours qui la convoquent. La « jazz-attitude » apparaît donc comme un « signifiant flottant », sans doute lourd de sens, mais qui reste symptomatique d'un certain embarras quant à la possibilité de décrire sa singularité. Pour tenter de mieux comprendre les implicites sur lesquels repose la « jazz-attitude », il nous faut investir sans détour la question « noire » qui entre en jeu dans le jazz et sur laquelle repose implicitement (et souvent de façon polémique) l'ensemble des débats sur les « politiques du jazz ».

²⁸¹ Christian BÉTHUNE, *Le Jazz et l'Occident, culture afro-américaine et philosophie*, Paris, Klincksieck, 2008, p. 13.

²⁸² Le *signifying* décrit, dans le parler afro-américain, l'adjonction d'un second degré qui n'est compris que par la communauté des pairs. Voir sur ce point Henry Louis Jr GATES., *The Signifying Monkey. A theory of African-American Literary Criticism*, New York, Oxford University Press, 1988, p 51 ; ainsi qu'Emmanuel PARENT, *Jazz Power, Anthropologie de la condition noire chez Ralph Ellison*, Paris, CNRS Éditions, 2015, p. 78.

2.2.1. La Great Black Music a-t-elle une couleur ?

La problématique raciale portée par le jazz reste, aujourd'hui encore, source d'un certain malaise et de conflits au sein des études de jazz. Nous ne reviendrons pas dans ce travail sur toutes les formes qu'a pu prendre cette querelle historique et notamment sur la question de savoir si le jazz « authentique » peut exclusivement s'incarner par les Noirs, comme le soutenait avec force Hugues Panassié²⁸³ dans les années 1930. Ces débats nous semblent reposer sur un faux problème, puisque de fait l'histoire du jazz se compose *aussi* de musiciens blancs dont la légitimité ne fait pas de doute. D'autant que, comme l'a mis en évidence l'historien Eric Hobsbawm, il est fort probable que l'idéalisation du « jazz noir » dans les années 1930 concourait à une forme inversée d'un « authentique racisme²⁸⁴ », en tant qu'elle reposait de manière insidieuse sur des préjugés de classe consistant à valoriser la musique des classes inférieures comme incarnation du « bon sauvage²⁸⁵ ».

Le problème que nous souhaiterions soulever ici est plus précis, il concerne une fois encore la question du rapport du jazz à ses revendications explicitement politiques. En effet, ce que nous avons appelé la « jazz-attitude » trouve un ancrage incontestable dans la question de l'afro-américanité. Nombreux sont les musiciens et musiciennes de jazz à revendiquer une reconnaissance de leur condition africaine-américaine exprimée dans leur musique. Par conséquent, nous pensons que cette revendication doit être prise au sérieux et qu'elle doit appeler à la réflexion. Mais quel statut lui donner ? Cette question est toujours aussi sensible aujourd'hui. Ainsi en témoigne l'introduction du numéro « Peut-on parler de musique noire ? » de la revue *Volume !*, coordonné par Emmanuel Parent, présentant les actes d'un colloque du même nom qui s'est tenu en 2010 à Bordeaux. Selon le témoignage des chercheurs présents, les différentes communications

²⁸³ Sur ce point, voir par exemple Laurent CUGNY, *Hugues Panassié. L'œuvre panassiéenne et sa réception*, Paris, Outre Mesure, coll. « Jazz en France », 2017.

²⁸⁴ Eric HOBBSAWM / Francis NEWTON (pseudonyme), *Une Sociologie du jazz*, Paris, Flammarion, 1966, p. 264.

²⁸⁵ « L'attrait du jazz, pour beaucoup d'admirateurs de la bourgeoisie blanche, tient surtout au fait que c'est la musique de gens qui, selon les normes bourgeoises, sont socialement inférieurs. La châtelaine qui choisit de fuir avec des tziganes en haillons n'est pas séduite par la douceur de leur musique, mais par le fait qu'ils ne sont pas de son monde – ils ne sont que des bohémiens. » *Ibid.*, p. 265.

furent ponctuées par des interventions passionnées, voire assez virulentes de la part de l'auditoire :

La première [intervention], venant d'un homme mûr à la peau noire, reproche aux conférenciers leurs propos (pourtant très mesurés), leur déniaient toute capacité de parler de ce sujet en raison de la couleur blanche de leur peau et du style « hautain » et distancié de leur discours scientifique. La deuxième, venant d'un homme jeune à la peau blanche, critique le fait d'interroger la « couleur » de la musique. Il explique qu'il vit une authentique fraternité musicale avec des artistes noirs africains. Cela prouve, selon lui, que la couleur de la peau est secondaire car la musique est un langage universel²⁸⁶.

La première intervention s'explique sans doute par la prédominance incontestable des chercheurs blancs, même lorsqu'il s'agit de penser la question de la musique noire (nous pourrions d'ailleurs faire la même remarque concernant l'absence totale de femmes dans le jazz, comme dans les études de jazz – mais il faudrait pour cela ouvrir un autre chapitre). On comprend que la réalité concrète d'un colloque composé de chercheurs blancs occupés à travailler sur la question noire puisse engendrer ce type d'affects, sans d'ailleurs que les intervenants en question en soient, à titre individuel, responsables. La seconde intervention rend compte d'une difficulté qui habite les *popular music studies* depuis les années 1980. En effet, le sentiment d'appartenance à la communauté noire-américaine revendiqué par un certain nombre de musiciens est très souvent fustigé par la critique (blanche) au nom du principe d'universalité de la musique considérant que la musique n'a pas de couleur (tout comme les os de Louis Armstrong, selon la fameuse chanson). Ce dogme de l'universalité conduit dès lors à taxer d'« essentialisme » toute tentative de réflexion autour de la « Great Black Music », critiquée du simple fait qu'elle interroge une question de couleur. Présentons brièvement les termes de ce débat afin de tenter de cerner dans quels pièges philosophiques il peut nous enfermer.

La position dite « essentialiste » (caractérisée de la sorte par ses détracteurs) défend la légitimité de l'usage de certaines appellations telles que « musique noire » (par opposition à « musique blanche ») et musique « africaine-américaine » (par opposition à « musique européenne »). À celle-ci s'oppose classiquement la position universaliste qui,

²⁸⁶ Yves RAIBAUD, « Armstrong je ne suis pas noir... », in *Volume !*, vol. 8, n° 1, 2011, p. 223.

bien qu'elle puisse prendre différentes formes, conteste toujours l'usage de ces appellations, au prétexte qu'elles nationalisent et racialisent la musique. Voici par exemple l'argument du musicologue Philip Tagg, qui, dans une lettre ouverte datée de 1987, relance le débat sur l'appellation « musique noire » (un débat qui existait bien avant le coup de colère de Tagg, mais qui s'orientait principalement sur la question des origines prétendument africaines du jazz²⁸⁷) :

En se référant à ces définitions du dictionnaire clairement raciales (mais non racistes) de « noir » et « blanc », il devient nécessaire, en utilisant des termes tels que musique noire ou musique blanche, d'établir des liens physiologiques entre la couleur de peau des gens et la sorte de musique qu'ils font. [...] Si nous n'avons pas de définition culturelle claire de « noir » et « blanc » et que nous considérons la « musique » comme une chose destinée à être écoutée plutôt que vue – cela impliquant que la musique elle-même ne possède aucune couleur, ni « noire », ni « blanche », ni autre – alors, nous n'avons aucune base logique pour une définition culturelle, que ce soit pour la musique « noire » ou « blanche ». [...] Pour résumer, ne pas être en mesure de fournir des définitions culturelles efficaces pour « noir » et « blanc », en parlant de la musique « noire » ou « blanche », équivaut à poser l'hypothèse raciste qu'il y a des liens physiologiques entre la couleur de peau des individus et la sorte de musique que ces individus produisent²⁸⁸.

Autrement dit, ce que Philip Tagg dénonce ici, c'est l'absurdité musicologique et idéologique de ces qualificatifs en tant qu'ils reposent sur une description phénotypique de la musique, censée correspondre à la couleur de peau des musiciens. Pourtant, les choses ne sont pas si simples. Car comme le montre Denis-Constant Martin²⁸⁹, la lettre de Philippe Tagg ne résout pas le problème posé par l'essentialisme, mais au contraire elle le réactualise en déplaçant la question initiale : s'il n'est pas possible de relier le terme de « musique noire » à un destin biologique ou physiologique du jazz, qu'est-ce que ce terme peut bien vouloir désigner exactement ? Si ce qu'il désigne n'est pas une caractéristique phénotypique de la musique, son rôle ne consiste-il pas plutôt à décrire

²⁸⁷ Sur ce point, voir l'article de Denis-Constant MARTIN, « Gregory Walker et le singe roublard. La question de la réaction devant l'inexistence et la réalité de l'idée de "musique noire" », in *Volume !, ibid.*, p. 17-39.

²⁸⁸ Philip TAGG, « Lettre ouverte sur les musiques "noires", "afro-américaines" et "européennes" » (1987), trad. fr. Marie-Laure Boudreau, Martine Rhéaume, Gérôme Guibert et Emmanuel Parent, in *Volume !*, vol. 6, n° 1-2, 2009, p. 135-161.

²⁸⁹ Selon Denis-Constant Martin, la lettre de Philip Tagg apparaît comme « un texte pionnier qui contribua à renouveler le débat sur les origines et les processus de constitution de ce qu'il est convenu d'appeler les musiques "noires" ou les musiques "afro-américaines" des États-Unis ». Denis-Constant MARTIN, « Gregory Walker et le singe roublard. La question de la réaction devant l'inexistence et la réalité de l'idée de "musique noire" », art. cit., p. 18.

une *identité* africaine-américaine *vécue et revendiquée* comme telle par les musiciens et musiciennes concerné(e)s ? Pour comprendre cet usage de l'expression « musique noire », regardons comment Toni Morrison est amenée à caractériser la « littérature noire » :

J'ai toujours voulu développer une manière d'écrire qui soit irrévocablement noire. Je ne possède pas les ressources du musicien, mais je pense que si c'est de la littérature noire, elle n'est pas noire parce que moi je le suis, elle n'est même pas noire à cause de son sujet. Ce doit être quelque chose d'intrinsèque, d'indigène, quelque chose dans la façon dont c'est construit – les phrases, la structure, la texture et le ton –, de sorte que quiconque la lit peut la comprendre. J'ai recours à l'analogie de la musique noire, parce que n'importe où dans le monde elle reste noire [...]. Ce qui s'est déjà produit aux États-Unis avec la musique, la littérature l'accomplira un jour et quand elle l'aura fait, tout sera dit²⁹⁰.

« La littérature noire n'est pas noire parce que je le suis, elle ne l'est même pas à cause de son sujet » : il apparaît évident dans cette phrase que ce qui est en cause dans la qualification « noire » d'une musique ou d'une littérature dépasse le cadre strictement phénotypique d'une couleur de peau. Il s'agit, par-là, de revendiquer une appartenance à une histoire et à une identité particulière²⁹¹ – ce qui n'a plus grand-chose à voir avec ce dont est accusée la position « essentialiste ». C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre la thèse de Paul Gilroy²⁹² : renvoyant dos à dos les deux positions alternatives (ce qu'il appelle l'« essentialisme hypersensible et nationaliste » d'un côté, et le « pluralisme sceptique et libertaire » de l'autre), sa position « anti anti-essentialiste » défend une compréhension de la subjectivité noire comme étant le produit de pratiques sociales et culturelles qui se reconnaissent comme telles.

L'identité noire n'est pas une simple catégorie sociale et politique susceptible d'être utilisée ou abandonnée en fonction de la puissance institutionnelle et de la force de persuasion de la rhétorique qui la supporte et la légitime. Quoi que puissent affirmer les tenants du constructivisme radical, elle est vécue comme un sentiment cohérent (si ce n'est toujours stable) de l'expérience du moi.

²⁹⁰ Toni MORRISON, « Living Memory : An Interview With Toni Morrison », interview mené par Paul Gilroy, in GILROY Paul, *Small Acts*, Serpent's Tail, Londres, 1993.

²⁹¹ C'est cette thèse que défendent respectivement (malgré des différences dans leur argumentation) Emmanuel Parent et Alexandre Pierrepont : voir Emmanuel PARENT, « De l'actualité toujours renouvelée du “doute” radical sur ce qui est noir dans les musiques noires », in *Volume !*, vol. 6, n° 1-2, 2008, p. 168-170, et Alexandre PIERREPONT, « Le spectre culturel et politique des couleurs musicales. La “Great Black Music” selon les membres de l'AACM », in *Volume !*, vol. 8, n° 1, 2011, p. 195-222.

²⁹² Paul GILROY, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience* (1993), trad. J.-P. Henquel, Paris, Kargo, 2003, p. 140.

Bien qu'elle soit souvent perçue comme une réalité naturelle et spontanée, il reste qu'elle est le produit d'une activité pratique : langage, geste, signes corporels, désirs²⁹³.

À partir de cet éclairage sur les débats qui entourent la *Great Black Music*, clarifions à présent notre position et la manière dont nous souhaitons à notre tour investir cette question. Prenant acte de la revendication portée par certain(e)s musicien(ne)s d'être reconnu(e)s comme jouant de la musique noire ; prenant acte aussi de la caractérisation du fait que la « musique noire » ne correspond pas à une couleur de peau mais à une expérience sociale et économique commune aux musiciens et musiciennes noir(e)s ; la question qui nous semble devoir se poser n'est pas de savoir si la *Great Black Music* est bien une musique « noire », mais *de quelle manière* la condition noire peut-elle trouver un mode d'expression au sein d'une pratique musicale spécifique ?

Cette question est délicate et à ce titre nous ne pouvons prétendre y apporter une réponse d'ordre général. C'est pourquoi, afin de mieux saisir ses enjeux, il nous semble préférable de porter notre attention sur le cas particulier du free jazz qui n'a eu de cesse de revendiquer une position *radicalement communautaire* et *protestataire*, assumant en ce sens pleinement la portée politique de son esthétique. Car s'il est vrai que le blues a profondément été marqué par l'esclavage et la répression du Sud des États-Unis et apparaissait déjà comme une forme de témoignage de ces conditions d'existence propres aux Africains-Américains, il n'a en revanche jamais explicitement appelé à l'action politique ou à la révolte. La situation se révèle différente avec le free jazz, puisque ce dernier, selon l'analyse de Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, a opéré « une véritable *mise en place politique de la musique*, par la convergence des préoccupations directement militantes, et de leur influence, directe aussi, sur la conception même de la musique et sur les recherches esthétiques²⁹⁴ ». Pour autant, cela ne signifie pas que la question politique doive se restreindre au free jazz et que, par opposition, les autres courants du jazz n'ont, eux, aucun rapport avec la question politique. Ce resserrement de notre perspective signifie seulement que l'expression du politique, avec le free jazz, se fait plus *saillante* – ce qui constitue dès lors le meilleur angle d'approche possible pour notre réflexion.

²⁹³ *Ibid.*, p. 143.

²⁹⁴ Philippe CARLES et Jean-Louis COMOLLI, *Free Jazz, Black Power* (1971), Paris, Gallimard, 2000, préface à l'édition de 1979, p. 71.

2.2.2. Batailles politiques autour du free jazz

[Le free jazz] disait, il dit toujours comment la musique est enjeu de luttes, qu'il n'y a pas d'esthétique innocente²⁹⁵.

Philippe Carles et Jean-Louis Comolli

Si l'on s'en tient à une description sociologique du public du jazz, ou bien si l'on essaie d'examiner l'engagement concret des musiciens et musiciennes de jazz dans le syndicalisme ou dans le militantisme politique, il se dessine alors le même constat que celui qu'avait fait Sartre concernant les concerts de Leibowitz : le jazz a toutes les chances d'apparaître comme une musique fondamentalement apolitique, ou tout du moins non-révolutionnaire. C'est d'ailleurs ce que confirme l'historien Eric Hobsbawm, dans son ouvrage *Une Sociologie du jazz* :

Le jazz, avant 1930, était apolitique. De 1930 à 1950, il s'attacha à la gauche et, sans aucun doute, se mêla un peu à ses activistes, de même qu'aujourd'hui, dans certains pays socialistes, il semble vaguement antisocialiste et tend à s'intégrer à l'action anticommuniste. Mais, dans l'ensemble, il ne faut pas s'attendre à voir beaucoup d'admirateurs de jazz ou de trompettistes amateurs construire des barricades, ou encore moins y monter²⁹⁶.

Si Hobsbawm considère, à partir de ce constat, que le jazz n'est pas *en soi* politiquement orienté, il donne néanmoins une explication à cette absence de militantisme dans les rangs de ses musiciens :

Les origines du jazz se situent dans cette couche de la population pauvre qui, bien que terriblement opprimée, est la plus dépourvue d'organisation collective et de prise de conscience collective et qui trouve sa « liberté » en esquivant l'oppression plutôt qu'en lui faisant face²⁹⁷.

Autrement dit, c'est donc la situation socio-historique du jazz qui explique qu'il se tienne loin du militantisme. Ce qui ne l'empêche pas de trouver une forme d'expression politique tout à fait spécifique, puisque les jazzmen vont manifester leur sentiment de révolte par une forme d'assimilation au modèle porté par la culture blanche, en choisissant

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 31.

²⁹⁶ Eric HOBBSAWM/Francis NEWTON, *Une Sociologie du jazz, op. cit.*, p. 256.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 269.

d'adopter une série « de clichés et de modes de culture classique (c'est-à-dire blanche)²⁹⁸ ». Et à ce titre, Hobsbawm considère qu'il est « naturel, et nécessaire, pour ceux qui ont été maintenus dans un état d'infériorité d'en éprouver de la rancœur et de vouloir faire la preuve de leur égalité en accomplissant justement ce dont on les tenait pour incapables²⁹⁹ ». Cette assimilation progressive du jazz aux canons de la musique savante occidentale, qui s'exprime en particulier lors de l'émergence du be-bop, témoignerait donc déjà d'un geste politique (quoique non-révolutionnaire), par lequel les jazzmen parviennent à légitimer leur musique et leur position sociale. Ce qui va conduire Hobsbawm à traduire le slogan porté par le be-bop en ces termes : « le jazz est de la grande musique, non un simple divertissement, et en tant que Noirs nous demandons qu'on s'y intéresse à ce titre-là³⁰⁰ ».

Cette analyse sociologique et historique du jazz élaborée par Hobsbawm paraît en 1960, soit à l'aube de l'arrivée du free jazz, un courant du jazz qui va complètement rebattre les cartes et modifier son rapport avec l'activisme politique. En effet, l'expression « free jazz » (qui va rapidement connaître d'autres appellations, telles que la « New Thing », l'« Avant-Garde », ou encore la « New Wave ») vient du titre de l'album éponyme³⁰¹ d'Ornette Coleman et de son double quartette – un album qui prendra rapidement une valeur de manifeste. Le *Free Jazz* d'Ornette Coleman marque un véritable tournant au sein de l'histoire du jazz, en tant qu'il clame une libération vis-à-vis des règles esthétiques considérées comme celles du jazz. Ainsi en témoigne l'analyse de Jedediah Sklower : « Dans le cri : “Libérez le jazz”, il y a aussi, et surtout : “Libérez-vous du « jazz »”, c'est-à-dire “libérez-vous de toutes les conventions qui imposaient que le jazz se jouât de telle ou telle façon”³⁰² ». Or, cette revendication esthétique du free jazz se double d'une revendication cette fois explicitement politique et révolutionnaire, puisque comme le montrent Philippe Carles et Jean-Louis Comolli dans *Free Jazz Black power*, par le free jazz, les Noirs-Américains (autant les musiciens que les auditeurs) entendent proclamer la réappropriation d'une musique qui originellement fut la leur, mais qui, au fil de ses différentes évolutions, a subi un mouvement de récupération par des normes

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 214.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 275.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 212.

³⁰¹ « Free jazz : a Collective Improvisation by The Ornette Coleman Double Quartet » (Don Cherry, Freddie Hubbard, Eric Dolphy, Scott LaFaro, Charlie Haden, Bill Higgins et Ed Blackwell), Atlantic, 1961.

³⁰² Jedediah SKLOWER, *Free jazz, la catastrophe féconde*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 15.

esthétiques et économiques de la société blanche (américaine et européenne). Ainsi le free jazz se révèle comme une musique capable de « mêler l’immiscible : musique et politique³⁰³ ».

Pour prendre toute la mesure de la portée politique du free jazz, il est nécessaire de replacer son émergence au sein d’un contexte particulier, correspondant à la création du *Black Arts Movement* (BAM) dont LeRoi Jones (Amiri Baraka) est l’un des fondateurs. Entre 1960 et 1970, le BAM regroupe nombre d’artistes, de philosophes et de militants qui revendiquent leur art comme « le versant esthétique et spirituel du concept de Black Power³⁰⁴ ». Explicitement séparatiste, ce mouvement prône la *Black Aesthetic* et promeut un affranchissement total vis-à-vis des canons de l’esthétique occidentale. Dans cette perspective, le *Black Arts Movement* assume un certain « fonctionnalisme » de l’art, dont la finalité exclusive consiste à favoriser la prise de conscience du peuple noir, à promouvoir les arts affirmant la capacité du peuple à la révolte et à l’auto-détermination et enfin à le préparer à l’action révolutionnaire. De telle sorte qu’on peut considérer que le free jazz n’apparaît pas seulement comme le *reflet* des luttes africaines-américaines, mais qu’il en est, véritablement, l’*effet*.

Ce contexte politique particulier des années 1960-1970 trouve des répercussions importantes au sein de la réception du free jazz, notamment en France : alors que les premiers concerts sont accueillis par des cris et des sifflets, cette politisation du discours des musiciens noirs apparaît comme proprement intolérable pour une grande partie de la critique³⁰⁵, qui s’était donné beaucoup de mal pour faire accéder le jazz au rang d’art « universel », et qui assiste brusquement à une revendication abaissant l’œuvre à la cause de la révolution (noire). Ainsi, entre 1962 et 1965, paraissent en France et aux États-Unis une série d’articles – en particulier dans *Down Beat* et dans *Jazz Magazine* – qui dépeignent Ornette Coleman, Albert Ayler, Sun Ra, Archie Shepp, Don Cherry (mais aussi des musiciens déjà célèbres tels qu’Eric Dolphy, John Coltrane ou Sonny Rollins) comme des imposteurs, accusés ne pas savoir jouer, mais aussi – et paradoxalement – de

³⁰³ Philippe CARLES et Jean-Louis COMOLLI, *Free Jazz...*, *op. cit.*, p. 36.

³⁰⁴ Citation originale : « Black Art is the aesthetic and spiritual sister of Black Power concept », Larry NEAL, « The Black Art Movement » (1968), in *A Turbulent Voyage. Reading in African American Studies*, Floyd Windom HAYES (dir.), Lanham, Collegiate Press, 2000, p. 236.

³⁰⁵ Philippe Carles et Jean-Louis Comolli ajoutent : « comme si elle se sentait visée directement, dans son œuvre de constitution du jazz en art et de normalisation esthétique de ses formes ». Philippe CARLES et Jean-Louis COMOLLI, *Free jazz...*, *op. cit.*, p. 380.

trop intellectualiser leur pratique musicale tout en la coupant de ses racines populaires. Puis, à partir des années 1965, la critique jazz va se reconfigurer grâce à l'émergence de jeunes journalistes³⁰⁶, qui vont, eux, adopter une position plus politique et marquer leur différence par rapport aux générations intellectuelles les ayant précédés en refusant « l'interprétation purement esthétique du jazz qui selon eux aurait prévalu jusque-là dans le milieu³⁰⁷ ». Deux lignes critiques antagonistes vont, à partir de là, se livrer une véritable guerre idéologique : d'un côté Jean-Louis Comolli ira jusqu'à affirmer que pour être capable d'apprécier le free jazz, il faut nécessairement adopter la cause qu'il défend : « Ainsi je ne crains pas d'avancer que le seul critère auquel on puisse se raccrocher ici, la seule condition pour aimer, sinon comprendre tout à fait, cette musique, c'est qu'on ne jouit pas de la forme sans épouser la cause³⁰⁸ ». Du côté adverse, Éric Plaisance dans les *Cahiers du jazz* taxe de « gauchisme esthétique » la forme de réflexion qui se montre attentive aux revendications politiques portées par le free jazz : « Dire que l'on ne commence à apprécier véritablement le free qu'à partir du moment où l'on reconnaît sans ambiguïté le projet révolutionnaire de l'avant-garde noire aux États-Unis, c'est très précisément adopter le point de vue du gauchisme esthétique³⁰⁹ ». Sans nous attarder davantage sur les détails de cette énième querelle interne à la critique jazz, corrigeons néanmoins le contresens persistant qui consiste à dire qu'épouser la « cause » du free reviendrait à considérer que *seuls* les Noirs sont aptes à jouer du free. Car contrairement à ce dont on les accuse souvent³¹⁰, Philippe Carles et Jean-Louis Comolli défendent une conception non-nationaliste et anticapitaliste du free jazz : selon ces auteurs, la revendication portée par le free s'inscrit dans une problématique bien plus large que des considérations de race, puisqu'ils considèrent la domination blanche comme l'une des

³⁰⁶ Michel Le Bris, Bruno Vincent, Daniel Berger, Philippe Constantin, ou encore Philippe Carles, Jean-Louis Comolli et Jean-François Bizot.

³⁰⁷ Ludovic TOURNÈS, *New Orleans sur Seine*, op. cit., p. 388-389.

³⁰⁸ Jean-Louis COMOLLI, « Voyage au bout de la New Thing », in *Jazz magazine*, n° 157, avril 1966.

³⁰⁹ Éric PLAISANCE, « Idéologie et esthétique à propos du free jazz », in *Les Cahiers du jazz*, n°15, 1967, p. 23.

³¹⁰ Ainsi Jedediah Sklower semble faire un véritable contresens lorsqu'il affirme que selon Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, « les musiciens occidentaux, quant à eux, n'ont ni le droit, ni la capacité de jouer du free jazz : les "Blancs" sont responsables de la "colonisation" commerciale et idéologique de cette musique ». (SKLOWER, *Free jazz, la catastrophe...*, op. cit., p. 182). Jedediah Sklower justifie cette interprétation en arguant que Carles et Comolli citent à de nombreuses reprises Malcolm X, mais il élude le fait que les auteurs de *Free Jazz, Black Power* marquent très explicitement leur distance avec les thèses proprement nationalistes de LeRoi Jones en affirmant que la dimension politique du free jazz repose sur une critique du capitalisme, dans laquelle peuvent parfaitement se retrouver les Blancs (voir CARLES et COMOLLI, *Free Jazz...*, op. cit., p. 39 sq.)

conséquences du système capitaliste. Cette position va les conduire à reconnaître leur dette à l'égard de la position nationaliste d'Amiri Baraka/LeRoi Jones, tout en prenant leur distance sur un point crucial :

L'ensemble des faits et déterminations qu'il [LeRoi Jones] relève *met en place* la possibilité d'une *lecture politique* de l'évolution et des formes du jazz. Cette possibilité, LeRoi Jones s'interdit de la pratiquer. [...] Dans ces réseaux qui constituent « la musique noire dans l'Amérique blanche », il ne voit que les multiples actualisations d'une contradiction unique : entre Noirs et Blancs, africanité (afro-américanité) et occidentalité. Nous estimons que cette contradiction entre valeurs blanches et valeurs noires, à l'œuvre dans les colonisations du jazz, n'est que l'un des moments de la *contradiction principale* entre colons et colonisés, exploités et exploités : le capitalisme et ses proies³¹¹.

On voit ici que la question politique portée par le free jazz dépasse la question raciale et à ce titre on ne comprend pas au nom de quel principe les musiciens blancs et les musiciens noirs ne pourraient pas jouer ensemble. Cette analyse d'obédience marxiste du free jazz met en évidence que cette musique est porteuse de valeurs anticapitalistes et anti-impérialistes qui concernent le monde dans lequel nous sommes et non uniquement la question de l'afro-américanité.

Malgré ses liens incontestables avec les luttes séparatistes américaines des années 1960-1970, il reste à se demander quels sont les marqueurs, au sein de la musique elle-même, qui peuvent nous permettre d'affirmer que le free est une musique véritablement révolutionnaire et anticapitaliste ? Ce qui nous renvoie toujours à la même question, à savoir en quoi le free jazz, en tant que pratique musicale, est-il substantiellement politique ?

La manière la plus simple de répondre à cette question consisterait à interpréter la liberté des improvisations free jazzistiques comme l'expression d'une émancipation des règles esthétiques occidentales, et par extension à supposer que cette émancipation esthétique serait porteuse d'une émancipation de la société occidentale et capitaliste. Cette réponse, quoique séduisante, se révèle en réalité tout à fait insuffisante. Car la promesse émancipatrice d'une improvisation spontanée, collective et horizontale, doit

³¹¹ Philippe CARLES et Jean-Louis COMOLLI, *Free Jazz...*, *ibid.*, p. 39.

être confrontée au constat énoncé par Yannick Séité, lorsqu'il met au jour la compatibilité d'un tel schéma de l'improvisation avec la logique de *management* :

Il est évident en effet que la proximité entre les mots de la musique improvisée et ceux du *management* ne pouvait échapper aux spécialistes de *management*. Flexibilité, disponibilité, qualité d'écoute et d'attention, capacité à travailler collectivement, sens de la discipline éventuellement en l'absence de toute hiérarchie apparente³¹²...

Aussi surprenant que cela puisse paraître, Yannick Séité trouve une confirmation de cette récupération possible de l'esthétique du free jazz par la logique du *management* dans les propos du critique de jazz et essayiste Albert Murray :

Un exemple contemporain consisterait à se tourner vers la télévision pour jeter un coup d'œil sur le marché boursier en songeant bien à quel point il offre une représentation de la vie américaine. Quiconque se lève le matin et décide, avant d'avoir vu les nouvelles, de la manière dont il va placer ce jour-là son argent, va perdre cet argent sur le marché boursier. C'est comme un air de jazz, vous ignorez complètement ce que vous allez jouer avant d'entendre jouer les autres types. Attention, comprenez-moi bien : c'est là une illustration très approximative de ce que j'entends signifier. Je ne veux pas dire que le marché boursier est comme une *jam session*, mais que l'improvisation se rencontre partout. [...] Le jazz, c'est l'improvisation et cela synthétise tout³¹³.

Loin de se réjouir de ce principe de compatibilité entre l'improvisation et les marchés boursiers, Yannick Séité affronte le problème qu'il pose en révélant les deux risques inhérents au fait de supposer que la pratique de l'improvisation pourrait déborder d'une conception purement esthétique, pour décrire une manière de vivre, de faire de la politique, ou encore de jouer avec le cours de la bourse :

1/ L'improvisation, en se diluant dans toutes les dimensions de la vie humaine, tant individuelles que collectives, risque de perdre toute sa portée critique et heuristique : on retrouve ici le même problème que celui posé par la « toutologie³¹⁴ » énoncé par Pierre Sauvanet sur la question du rythme. En effet, que reste-il de spécifique à la notion de

³¹² Yannick SÉITÉ, « Critique de l'improvisation », in *L'Improvisation : ordres et désordres – faits d'art et faits de société*, Alexandre PIERREPONT et Yannick SÉITÉ (dir.), *Textuel*, n° 60, 2010, p. 158.

³¹³ Albert MURRAY (entretien), en ligne : <https://jerryjazzmusician.com/2001/08/the-ralph-ellison-project-albert-murray-author-of-trading-twelves-the-selected-letters-of-ralph-ellison-and-albert-murray/>, cité et traduit par Yannick SÉITÉ, *ibid.*, p. 155.

³¹⁴ Pierre SAUVANET, « À quelles conditions un discours philosophique sur le rythme est-il possible ? (Réponse à Henri Meschonnic) », in *Rythmes et philosophie*, Pierre SAUVANET et Jean-Jacques WUNENBURGER (dir.), Paris, Kimé, 1996, p. 23-24.

rythme lorsqu'on en vient à considérer que « tout est rythme » et « le rythme est tout » ? De la même manière, que reste-t-il de jazzistique dans les moments « d'improvisation » qui « rythment » nos vies quotidiennes ? Le fait de déplacer des termes musicaux vers d'autres champs épistémologiques risque de nous conduire à délayer le sens des termes appartenant au champ lexical de la musique pour produire des énoncés d'une grande généralité. Les effets de ce type de déplacements notionnels doivent dès lors nous garder de considérer trop rapidement que la portée émancipatoire esthétique et politique du free jazz pourrait coexister sur un seul et même plan.

2/ Or, comme le montre Yannick Séité, le propre du capitalisme réside justement dans cette capacité à retourner dialectiquement ce qui prétend lui résister, à faire de ses ennemis ses alliés. C'est en tout cas ce que semble confirmer l'improvisation, qui dans le cas du free jazz semble propice à une critique du système capitaliste, mais qui, en étant « convenablement » manipulée, peut devenir un « fidèle auxiliaire du capitalisme, cognitif en particulier³¹⁵ » :

Ce qui caractérise le capitalisme en effet est cette capacité infinie, proprement géniale, à recycler, à retourner dialectiquement ce qui s'oppose à lui ; à faire de l'adversaire un auxiliaire, du critique un soutien. C'est là son génie ; sa grandeur. Détourner à son profit la formidable puissance d'affranchissement, d'invention, de liberté, d'improvisation³¹⁶.

La force de cette analyse de Yannick Séité doit nous conduire à nuancer la position défendue avec conviction par Philippe Carles et Jean-Louis Comolli : considérer le free jazz comme *intrinsèquement* porteur des caractéristiques d'une critique du capitalisme pourrait nous empêcher d'adopter une attitude de méfiance à l'égard des divers détournements et réappropriations possibles d'une pratique musicale se revendiquant comme « politique ». Sans rien désavouer de la force des revendications africaines-américaines portées par le free jazz dans les années 1960-1970, il semble nécessaire aujourd'hui de redoubler d'attention, et de concentrer notre étude sur les nouveaux enjeux politiques du free jazz, révélés notamment par la séparation institutionnelle entre le free jazz et les « musiques improvisées ».

³¹⁵ Yannick SÉITÉ, « Critique de l'improvisation », art. cit., p. 160.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 162.

Les débats sur la question du free jazz ne sont pas clos à la fin des années 1970. Bien au contraire, ces questions se jouent sur une nouvelle scène depuis le début des années 1990, lorsqu'apparaît la séparation officielle entre le free jazz et les musiques dites « improvisées ». La création de la nouvelle nomenclature de « musiques improvisées » comme dénomination administrative officielle, défendue notamment par l'AFIJMA (Association des Festivals Innovants en Jazz et Musiques Actuelles), apparaît selon Jean Szlamowicz³¹⁷ comme porteuse d'une visée et d'un enjeu essentiellement politiques. En effet, cette dénomination permet de décrire une musique comme étant parfaitement autonome, sans origine historique particulière, advenue en quelque sorte *sui generis* :

L'improvisation, qui n'est rien d'autre qu'un mode de production de la musique parmi d'autres, est ainsi singularisée jusqu'à fonder un genre musical autonome. Ce n'est pas n'importe quel genre : c'est une musique qui ne se réclame d'aucune appartenance, une sorte de magie *sui generis*, de *Third Stream* surpuissant, d'hyper-musique qui engloberait tout ce qui a existé sans y être réductible³¹⁸.

Parler de « musiques improvisées » permet dès lors de détacher la pratique de l'improvisation de son ancrage historique et culturel et de la désolidariser de l'histoire du jazz et des revendications africaines-américaines. L'avantage de créer un nouveau terme pour désigner la musique d'improvisation consiste alors à « se réclamer du jazz tout en prenant ses distances avec lui. C'est donc tout un discours esthétique qui part du free jazz pour aboutir aux musiques improvisées, évacuant ainsi le jazz et l'instrumentalisant pour obtenir l'autonomisation des musiques improvisées³¹⁹ ». Ce qui revient aussi à comprendre l'histoire du jazz à l'aune d'un principe téléologique, selon lequel celui-ci aurait été conduit vers sa propre libération, de telle sorte que « Louis Armstrong, Charlie Parker, John Coltrane, Duke Ellington souffriraient d'un cadre qui les enfermerait. Ils seraient “moins libres” que ceux qui les suivent. Heureusement, les musiques improvisées libéreraient le jazz de cet immobilisme³²⁰ ».

Si Jean Szlamowicz peut sembler quelque peu sévère à l'égard de l'expression « musiques improvisées », il faut d'abord rappeler que sa critique vise en premier lieu

³¹⁷ Jean SZLAMOWICZ, « L'improvisation sans le jazz : mythes et fantasmes, pouvoirs et détournements », in *L'Improvisation du jazz, op. cit.*, p. 81.

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ *Ibid.*, p. 83.

³²⁰ *Ibid.*, p. 82.

l'appellation utilisée par les politiques et par la critique musicale, et non les pratiques plurielles d'improvisation des musiciens et musiciennes qui le plus souvent n'ont aucun mal à reconnaître leur dette à l'égard du free jazz. D'autre part, on peut attester que cette analyse trouve une confirmation dans certaines études récentes, comme par exemple celle de Laurent Denave intitulée *Un Siècle de création musicale aux États-Unis* parue en 2012. Alors que l'historien dénie au free jazz toute forme d'inventivité à partir d'un argument fort douteux selon lequel l'appellation « free jazz », en faisant référence au jazz, témoignerait de sa non-évolution à l'égard du (vieux) jazz³²¹, il reconnaît en revanche le caractère véritablement novateur du jazz « expérimental » ou d'« avant-garde » (à savoir : celui d'Anthony Braxton, de Roscoe Mitchell, ou de John Zorn). Plus encore, il en déduit la nécessité de désigner cette nouvelle pratique de la musique improvisée non plus comme « jazz » mais comme « musique (savante) expérimentale » :

Les musiciens de jazz les plus « novateurs » semblent être désormais intégrés au monde de la musique d'avant-garde, et en particulier au monde universitaire. [...] On peut alors se poser les questions suivantes : la musique composée par ces compositeurs de « jazz expérimental » est-elle encore du « jazz » ? Pour quelle raison tient-on finalement à conserver une distinction entre « jazz expérimental » et musique (savante) expérimentale³²² ?

On voit ici à quel point cette « guerre » des noms génériques et des qualifications pour désigner la diversité des pratiques musicales improvisées procède d'un enjeu politique fort qui n'a pas fini de faire débat. Or, comment ne pas interpréter cette tentative de marginalisation du free jazz au sein des musiques improvisées comme témoignant d'une gêne persistante à l'égard d'une musique clamant haut et fort ses revendications politiques ?

À ce stade, nous n'avons pas pu apporter de véritable « solution » à notre problème de départ, à savoir comment déterminer ce qui *est* véritablement politique dans l'expression musicale du free jazz. Cette question, qui continuera à hanter l'ensemble de nos développements ultérieurs, nous devons provisoirement nous en éloigner, pour ne pas

³²¹ « À l'instar de Coleman, Ayler s'éloigne des canons du jazz sans pour autant rompre complètement avec ses principes, sinon, comment pourrait-on encore considérer cette musique comme du "jazz" ? » Laurent DENAVE, *Un Siècle de création musicale aux États-Unis*, op. cit., p. 204.

³²² *Ibid.*, p. 265.

perdre de vue l'objectif principal de ce premier chapitre, qui consiste à faire la lumière sur les « absences de jazz » au sein de la philosophie du xx^e siècle. Afin de pouvoir poursuivre ce premier temps de notre recherche, il nous faut retenir le constat suivant : *toutes les questions afférant au free jazz sont, d'une manière ou d'une autre, d'ordre politique*. Cela s'explique par une raison simple : cette musique apparaît comme traversée par des volontés visant à s'émanciper de diverses formes de domination (blanche, capitaliste, institutionnelle...). L'engagement politique du free jazz semble s'incarner en premier lieu dans sa faculté de *résistance* à l'égard de toutes les tentatives de marginalisation qu'il ne cesse de subir (politiques, culturelles, philosophiques). Car, contrairement à ce qu'avait pronostiqué Laurent Denave³²³, le free jazz existe, et il résiste toujours aujourd'hui :

Le free jazz est aujourd'hui marginalisé : c'est qu'il gêne toujours. [...] Viré, pour autant qu'il y était infiltré, des médias, des catalogues des grandes firmes, des concerts institutionnels, interdit ou tout juste toléré sur les antennes culturelles, proclamé, à répétition, mort-et-enterré par tant de critiques dociles au triomphant désir de plaire, cantonné ou réfugié dans les festivals, clubs et concerts périphériques, le free jazz en effet *résiste*³²⁴.

³²³ Laurent Denave affirme en effet que « certains musicologues se demandent si cette musique [le free jazz] n'est pas arrivée en bout de course ». *Ibid.*, p. 265.

³²⁴ Philippe CARLES et Jean-Louis COMOLLI, *Free Jazz...*, *op. cit.*, p. 29-30 (Préface à l'édition de 1979).

2.3. Silence « philo-phonique » sur les politiques du jazz

Pour le dire en termes qui pourraient sembler polémiques, mais qui en réalité ne le sont pas, le secret (politique) de la musique a été cultivé par son extraordinaire silence (philosophique)³²⁵.

Lydia Goehr

On aurait pu légitimement s'attendre à ce que ces questions que pose le jazz concernant la culture africaine-américaine, la révolution noire, la domination impérialiste, etc., trouvent un écho philosophique. Pourtant, nous constatons au contraire un véritable silence « philo-phonique » sur toutes ces questions, qu'il nous semble difficile de justifier.

À notre connaissance, les philosophes français contemporains du jazz, ceux-là même qui ont produit des analyses politiques largement débattues durant ces mêmes années, n'ont jamais pris position sur les revendications politiques portées par le jazz ou par le free. Ce constat nous semble d'autant plus étonnant qu'à l'inverse, les textes politiques de certains de ces philosophes ont souvent été convoqués par la critique jazz dans les années 1960-1970. Ainsi Éric Plaisance, dans un numéro des *Cahiers du jazz* de 1967³²⁶, se réfère explicitement à Louis Althusser, Pierre Macherey et Alain Badiou pour élaborer sa critique de ce qu'il caractérise comme « gauchisme esthétique ». Dans cet article, les auteurs d'horizon marxiste sont donc nommément appelés à contrecarrer les analyses marxistes de Jean-Louis Comolli. De même, Paul Gilroy, dans *L'Atlantique noir*, s'appuie sur la pensée de Foucault pour penser l'identité noire au-delà d'une perspective essentialiste : à partir de l'analyse foucauldienne de *Surveiller et Punir* qui présente l'âme comme le produit du « fonctionnement d'un pouvoir qui s'exerce sur ceux qu'on punit³²⁷ », Paul Gilroy établit la « subjectivité racialisée [comme] le produit des pratiques

³²⁵ Lydia GOEHR, *Politique de l'autonomie musicale. Essais philosophiques*, trad. fr. Elise Marrou et Lambert Dousson, avec la collaboration de Claire Martinet, Paris, Cité de la musique/Philharmonie de Paris, 2016, p. 42.

³²⁶ Éric PLAISANCE, « Idéologie et esthétique à propos du free jazz », in *Les Cahiers du jazz*, n°15, 1967, p. 6-23.

³²⁷ Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 34.

sociales censées en dériver³²⁸ ». Enfin, on remarque que Gilles Deleuze effleure dans ses *Dialogues* avec Claire Parnet la question du « devenir nègre » lorsqu’il aborde la finalité de l’écriture : l’écriture selon lui est toujours liée à la question des « minorités », celles « qui n’écrivent pas forcément pour leur compte, sur lesquelles on n’écrit pas, au sens où on les prendrait pour objet, mais en revanche dans lesquelles on est pris, bon gré mal gré, du fait qu’on écrit³²⁹ ». Et alors qu’il indique par la suite que la question des minorités se retrouve aussi dans la musique³³⁰, en revanche, sur la manière dont les musiciens de free jazz pourraient incarner le « devenir nègre », il ne dira pas un mot de plus.

Ainsi, les philosophes du XX^e siècle apparaissent, en quelque sorte, comme les *témoins silencieux* de toutes les controverses autour des « politiques du jazz » que nous venons d’évoquer.

2.3.1. Le jazz et les bananes (Sartre)

Il reste néanmoins à interroger ce qui aurait pu apparaître comme une première exception, incarnée par la figure de Jean-Paul Sartre. En effet, Sartre a toujours affiché son goût pour le jazz. On sait aussi qu’il a fréquenté les hauts lieux de jazz parisiens par l’intermédiaire de Boris Vian et qu’il a même fait la connaissance de Charlie Parker et de Miles Davis. Pourtant, comme en témoigne explicitement Michel Contat dans sa bibliographie commentée de l’œuvre de Sartre, « on aurait tort de voir en Sartre autre chose qu’un amateur [de jazz] bienveillant et compréhensif³³¹ ». Et en effet, ses quelques rares écrits consacrés au jazz dénotent un réel manque de rigueur à l’égard de son objet et une absence de réflexion sérieuse sur sa portée politique.

³²⁸ Paul GILROY, *L’Atlantique noir*, op. cit., p. 143.

³²⁹ Gilles DELEUZE et Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 54-55. Voir aussi : « Il y a des devenirs-nègre dans l’écriture, des devenirs-indien, qui ne consistent pas à parler peau-rouge ou petit nègre », p. 55.

³³⁰ *Ibid.*, p. 89.

³³¹ Michel CONTAT et Michel RYBALKA, *Les Écrits de Sartre. Chronologie, bibliographie commentée*, Paris, Gallimard, 1970, p. 166.

Commençons notre analyse par quelques remarques sur *La Nausée*, rédigé en 1938, un roman dont on peut dire sans exagération qu'il est *habité* par le morceau de jazz « Some of These Days » (Shelton Brooks, 1910). Mais comme le montrent Jean Jamin et Yannick Séité³³², bien que ce morceau soit inséré au cœur du dispositif narratif romanesque de *La Nausée*, cela n'empêche pas Sartre de cumuler les erreurs factuelles à son sujet. Si toutes ses bévues ne sont pas d'égale importance (les auteurs relèvent par exemple que Sartre évoque un « disque Pathé pour aiguille à saphir », alors que les disques des années 1920 étaient soit à aiguille, soit à saphir, mais ils ne pouvaient être composés des deux puisque ces standards technologiques étaient incompatibles. De même, un peu plus loin dans l'ouvrage, Sartre confond la clarinette et le saxophone³³³), son erreur la plus notable consiste à annoncer, à la page 39, que « la Négresse va chanter³³⁴ ». Or, la chanteuse qui a popularisé « Some of These Days » n'est en rien une « Négresse » : elle est une chanteuse blanche, Sophie Tucker, « qui en fit son air de prédilection, sa *trademark*, au point d'en emprunter le titre pour son autobiographie³³⁵ ». Mais de manière plus troublante encore, Sartre laisse entendre que le compositeur du morceau serait juif : « C'est comme ça qu'elle [la chanson « Some of These Days »] est née. C'est le corps usé de ce juif aux sourcils de charbon qu'elle a choisi pour naître³³⁶ ». Pourtant, cette chanson fut écrite et composée en 1910 par Shelton Brooks, un pianiste noir américain. Voilà ce que Jean Jamin et Yannick Séité sont amenés à conclure de ces abracadabrantes inexactitudes sartriennes :

Antoine Roquentin, et partant Jean-Paul Sartre, inversent par conséquent les signes des binômes Blanc/Noir, Juif/Nègre, comme ils intervertissent, à l'intérieur de ceux-ci, les attributions homme/femme : la qualité de juif, dans la réalité possédée par une femme (Sophie Tucker), est assignée au niveau de la narration à un homme, et la couleur de peau et le genre, objectivement noire et masculin (Shelton Brooks), deviennent blanche et féminin dans le récit. L'erreur est certes troublante, mais, tout compte fait, elle ne constitue pas une hérésie puisque les rapports d'opposition et de tension sont préservés³³⁷.

³³² Jean JAMIN et Yannick SÉITÉ, « Anthropologie d'un tube des Années folles, de jazz en littérature », *Gradhiva (revue d'anthropologie et d'histoire des arts)*, n° 4, 2006, p. 5-33.

³³³ Jean-Paul SARTRE, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938, p. 238.

³³⁴ *Ibid.*, p. 39-40.

³³⁵ Jean JAMIN et Yannick SÉITÉ, « Anthropologie... », art. cit., p. 17.

³³⁶ Jean-Paul SARTRE, *La Nausée*, op. cit., p. 240.

³³⁷ Jean JAMIN et Yannick SÉITÉ, « Anthropologie... », art. cit., p. 23.

L'ouvrage de Sartre préserve peut-être les rapports de domination entre les différents protagonistes en jeu dans ce morceau, mais que penser de cette assimilation (qui plus est *inversée*) des Noirs et des Juifs ? Peut-on imaginer produire une pareille comparaison entre les deux, d'une façon aussi négligente – et alors même que n'avons aucun moyen de savoir si cette inversion est le fruit d'une inadvertance de la part de Sartre, de son ignorance, ou bien d'un trait d'ironie ?

Le dédain sartrien à l'égard de la dimension politique du jazz est confirmé par un célèbre article daté de 1947 intitulé « Nick's bar, New York City³³⁸ ». La première phrase de cet article a fait couler beaucoup d'encre, puisque Sartre commence par y affirmer que « la musique de jazz, c'est comme les bananes, ça se consomme sur place ». Une fois dépassé l'aspect provocateur de cette première phrase, la suite de l'article ne fait que confirmer le mépris sartrien à l'égard de la question esthétique-politique du jazz. Sans remettre en cause la sincérité de son goût pour cette musique, nous remarquons néanmoins que Sartre lui réserve un traitement théorique des plus décevants, en se contentant de le présenter comme une musique de pur divertissement (et même comme *le* « divertissement national des États-Unis³³⁹ »), produisant une « frénésie sans issue » et une « recherche coléreuse et vaine du plaisir ». Coupant délibérément le jazz de la question raciale d'une part, et des problématiques sociales de l'autre, Sartre s'attache à le réduire à l'ivresse qui le rapprocherait d'une jouissance sexuelle sans lendemain :

Ça n'est pas non plus le chant séculaire des esclaves nègres. On s'en barbouille, des esclaves nègres. Ni le petit rêve triste des Yankees écrasés par leurs machines. Rien de tout cela : il y a un gros homme qui s'époumone à suivre son trombone dans ses évolutions, il y a un pianiste sans merci, un contrebassiste qui gratte ses cordes sans écouter les autres. [...] Le trombone sue, vous suez, le trompettiste sue, vous suez davantage, et puis vous sentez que quelque chose s'est produit sur l'estrade ; ils n'ont plus le même air : ils se pressent, ils se communiquent leur hâte, ils ont l'air maniaque et tendu, on dirait qu'ils cherchent autre chose. Quelque chose comme le plaisir sexuel³⁴⁰.

Cette description, qui témoigne bien d'un certain engouement sartrien pour l'expérience du laisser-aller rendue possible par le jazz, a de quoi laisser perplexe. Sartre

³³⁸ Jean-Paul SARTRE, « Nick's bar, New York City » [1947], in Michel CONTAT et Michel RYBALKKA, *Les Écrits de Sartre, op. cit.*, p. 680-682.

³³⁹ *Ibid.*, p. 682.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 681-682.

peut bien « s'en barbouille[r]³⁴¹ des esclaves nègres » s'il le souhaite, sa manière de consommer le jazz ressemble bien, de fait, à l'action d'*ingérer des bananes*. Le manque de sérieux avec lequel il a écarté la question politique portée par le jazz nous apparaît, dès lors, nettement plus fautif que ce silence de réserve qu'ont pu adopter d'autres philosophes sur les politiques du jazz.

2.3.2. Mais qui parle de jazz ? (Bataille-Leiris)

Une prise de position philosophique plus affirmée concernant la dimension politique du jazz semble être incarnée par la figure de Georges Bataille, qui apparaît comme très largement cité par les *jazz studies*³⁴². Pourtant, il est curieux de constater que Bataille ne mentionne jamais – pas même à titre d'exemple – le cas du jazz : comment comprendre alors qu'il soit considéré comme un philosophe ayant écrit sur cette musique ? Sur quoi repose cette idée fautive ? Tout d'abord, rappelons que Bataille était le secrétaire général de la revue *Documents : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie : magazine illustré paraissant dix fois par an*³⁴³, ce qui nous permet d'affirmer avec certitude qu'il a étroitement collaboré avec de fins connaisseurs et amateurs de jazz (à commencer par André Schaeffner, considéré comme le premier auteur francophone à avoir écrit sur le jazz³⁴⁴ et qui fut un contributeur régulier de la revue). D'autre part, on trouve également dans *Documents* un nombre important de chroniques de Michel Leiris consacrées au jazz : collaborateur et ami de Bataille, Leiris n'a jamais fait secret de son attachement tout

³⁴¹ Vraisemblablement, il s'agit d'une expression tronquée de l'expression « s'en barbouiller le contour anal », qui signifie en argot « être indifférent ». On retrouve cette expression notamment dans *Voyage au bout de la nuit* de Céline : « Quant à Louis XV, [...] il s'en barbouillait le contour anal. » Louis-Ferdinand CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit* (1932), Paris, Gallimard, 1952, p. 74.

³⁴² En effet, une citation de Georges Bataille est placée en exergue du *Free Jazz Black Power* de Philippe Carles et Jean-Louis Comolli (*op. cit.*), ce qui lui vaut par la suite d'être reprise assez fréquemment par un certain nombre de chercheurs actuels des *cultural studies* : voir par exemple Emmanuel PARENT, « “Keeping right on with that nacheral sweet jazzing of life”. Jazz et présence noire dans *Banjo*, roman de Claude McKay (1929) », in *Epistrophy* n°3, en ligne : <https://www.epistrophy.fr/keeping-right-on-with-that.html>, consulté le 6 mai 2019.

³⁴³ *Documents : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie : magazine illustré paraissant dix fois par an*, secrétaire général : Georges Bataille, Paris, Documents, 1929-1934.

³⁴⁴ André SCHAEFFNER, *Le jazz* (1926), Paris, Jean-Michel Place, rééd. 1988.

particulier pour le jazz. Comme le met en évidence Yannick Séité, l'impact du jazz sur Leiris s'apprécie tant dans sa vie affective, bercée par l'écoute du jazz (« J'ai entendu différents jazz par la suite. J'ai toujours beaucoup aimé cela, mais je n'ai jamais été ce qu'on appelle un connaisseur. J'aimais, voilà tout³⁴⁵ »), que dans son œuvre littéraire elle-même, intrinsèquement bouleversée par son écoute du jazz, au point d'adopter une « langue de jazz³⁴⁶ » :

Il est probable que certains concepts dispersés par Leiris dans son œuvre d'autobiographe, d'ethnologue et de critique d'art sont à même de nous aider à penser le jazz comme phénomène social et esthétique³⁴⁷.

L'une des chroniques de Leiris dans *Documents*, intitulée « Disques nouveaux », fait du jazz la musique sacrée par excellence, en tant qu'elle lui semble la musique « l[a] plus capable de faire entrer une foule “en transe”³⁴⁸ ». Or, on connaît la centralité de la question du sacré dans l'œuvre de Bataille³⁴⁹ : comment imaginer alors que ce dernier ne se soit pas du tout interrogé sur la question du jazz, ou au moins sur ses effets sur l'œuvre de son collaborateur ? De l'aveu de Leiris lui-même, en réalité Bataille ne s'est jamais véritablement intéressé à la question du jazz, comme il le confie à Michael Haggerty lors d'un entretien publié dans *Jazz Magazine* en 1984 :

Autant qu'il m'en souvienne, Georges Bataille ne s'est jamais très particulièrement intéressé au jazz. Mais quand Georges Henri Rivière nous a fait découvrir, en 1929, la superbe revue des *Blackbirds*, Bataille s'est également enthousiasmé pour ce spectacle³⁵⁰.

Cet aveu de Michel Leiris permet dès lors de battre en brèche l'idée fautive – et néanmoins commune – selon laquelle Bataille, au sein de la revue *Documents*, aurait livré diverses analyses sur le jazz, qu'on lui attribue à tort alors qu'elles sont l'œuvre de Leiris. Il faut préciser que cette confusion entre Bataille et Leiris semble quasiment avoir été mise en scène par les deux auteurs eux-mêmes dans le numéro de *Documents*³⁵¹ consacré

³⁴⁵ Michel LEIRIS, entretien avec Michael HAGGERTY, in *Jazz Magazine*, n° 325, jan. 1984, p. 34.

³⁴⁶ Selon l'expression de Yannick Séité, in *Le Jazz à la lettre*, op. cit., p. 19.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 217.

³⁴⁸ Michel LEIRIS, « Disques nouveaux », in *Documents : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie : magazine illustré paraissant dix fois par an*, 1930, n° 1, p. 48.

³⁴⁹ « Ma recherche eut d'abord un objet double : le sacré, puis l'extase. » Georges BATAILLE, *L'expérience intérieure*, in *Œuvres complètes*, tome 5, Paris, Gallimard, p. 97.

³⁵⁰ Michel LEIRIS, entretien avec Michael HAGGERTY, art. cit., p. 35.

³⁵¹ *Documents*..., septembre 1929, n°4.

en partie à la Revue Nègre « Lew Leslie's Black Birds » qui était à l'affiche du Moulin Rouge entre juin et septembre 1929, à laquelle Bataille, accompagné de Leiris et de Rivière, avait assisté. Ce numéro de *Document* présente un certain nombre de chroniques autour de *Black Birds*, dont une introduction signée par Bataille :

Black Birds – Inutile de chercher plus longtemps une explication des *Coloured girls* brisant soudain avec une folie incongrue un absurde silence de bègues : nous pourrissions avec neurasthénie sous nos toits, cimetièrre et fosse commune de tant de pathétiques fatras ; alors les noirs qui se sont civilisés avec nous (en Amérique ou ailleurs) et qui, aujourd'hui, dansent et crient, sont des émanations marécageuses de la décomposition qui se sont enflammées au-dessus de cet immense cimetière : dans une nuit nègre, vaguement lunaire, nous assistons à une démente grisante de *feux follets* louches et charmants, tordus et hurleurs comme des éclats de rire. Cette définition évitera toute discussion³⁵².

Force est de constater l'aspect pour le moins énigmatique de ce court texte, par lequel Bataille entend donner une définition (du spectacle *Black Birds* ? du jazz ?) suffisamment claire pour lui éviter de prolonger la discussion. C'est seulement en lisant la suite de la chronique, signée par d'autres collaborateurs, que l'on parvient à comprendre le propos de Bataille – comme si ce dernier n'avait pas vraiment mis un terme à la discussion, mais l'avait plutôt transmise à d'autres mains. Ainsi la chronique de Leiris intervient quelques pages plus loin et vient éclairer la parole de Bataille en la rendant plus explicite. Or, le changement de plume s'opérant de façon si discrète, nous avons d'abord pensé que l'ensemble des chroniques était signé de la main de Bataille : sans doute notre empressement à trouver une présence jazz dans l'œuvre du philosophe nous aura conduite à cette erreur, visiblement partagée par d'autres jazzophiles³⁵³.

Ainsi poursuit Leiris :

Ce qui est beau dans un tel art, ce n'est pas son côté exotique, ce n'est pas non plus ce qu'il contient de strictement moderne (ce modernisme n'est qu'une pure coïncidence), mais d'abord qu'il ne constitue pas un Art à proprement parler. Il semble, en effet, éminemment absurde d'appliquer à

³⁵² Georges BATAILLE, « Chronique », *ibid.*, p. 215.

³⁵³ Voir par exemple Yannick SÉITÉ, lorsqu'il fait de Bataille un amateur de jazz initié, à partir d'un concert de Ruth Johnson auquel Leiris avait assisté, mais sans que l'on sache s'il était réellement accompagné de Bataille : « c'est assez dire que le charme que certains de ces artistes exercent sur les Cocteau, Sachs, Leiris, Crevel, Bataille... qui assistent, religieux et enthousiastes, à leur spectacle, tient parfois à autre chose qu'à leur art. » Yannick SÉITÉ, *Le Jazz à la lettre*, *op. cit.*, p. 318-319. Cette remarque ne vise qu'à mettre en évidence la facilité avec laquelle on a tendance à présupposer une affinité entre Bataille et le jazz, sans trop savoir sur quels éléments factuels elle repose réellement.

des productions si claires, si spontanées, cet affreux mot à majuscule qu'on ne devrait écrire qu'avec une plume pleine de toiles d'araignée. [...] Des spectacles tels que la revue *Black Birds* nous ramènent très en deçà de l'art, à un point du développement humain où ne s'est pas encore hypertrophiée cette conception bâtarde, fruit des amours illégitimes de la magie et du jeu libre.

D'autre part, tout ceci est aussi éloigné que possible de la sentimentalité tzigane. La musique nègre ne chante pas, comme on dit, « les éternels regrets qui lancinent nos cœurs », mais, ce qu'on peut en dire, c'est qu'inversement, en l'écoutant, nous souffrons d'un terrible regret, regret d'être si incapables d'une expression aussi simple et belle, regret d'être médiocres, vivant d'une vie médiocre, si plats et si laids devant ces créatures émouvantes comme des arbres³⁵⁴.

Les lignes de Michel Leiris nous permettent de mieux percevoir à jour l'énigmatique présentation de Georges Bataille : si la musique noire n'est pas un Art avec un grand A, c'est parce qu'elle nous rappelle, au moins pour un instant, quelque chose appartenant à « l'avant » du destin moderne de l'Occident, un destin ayant conduit à un pourrissement et à la neurasthénie, comme dirait Bataille. Le jazz, porté par les Africains-Américains, apparaît comme une résurgence de quelque chose qui n'aurait pas encore été putréfié par la société occidentale. Or, comme en témoigne Leiris dans *C'est-à-dire*, l'ensemble de l'équipe de la revue *Documents* « était nettement contre l'Occident. D'ailleurs, dans les déclarations surréalistes et dans les manifestes cela est marqué d'une façon violente : il s'agit bel et bien d'une rébellion contre la civilisation occidentale³⁵⁵ ». C'est donc en tant que les jazzmen incarnent cette rébellion contre la civilisation occidentale qu'ils apparaissent à Leiris comme des créatures « émouvantes comme des arbres ». Mais attention, il ne s'agit pas pour autant de croire que Leiris et Bataille retombent ici dans le préjugé classique selon lequel le jazz serait une musique de « sauvages » dans le sens « noble » du terme (le Noir comme « bon sauvage »). Car il faut bien comprendre que cette résurgence n'est pas complètement aboutie, qu'elle ne dure qu'un instant : le temps d'une « démente grisante », ou encore d'un « éclat de rire ». Elle est nécessairement partielle et éphémère, tout simplement parce qu'elle n'occulte pas le fait que les Africains-Américains sont eux aussi pris dans la décadence occidentale : ils se « sont civilisés avec nous », précise Bataille. Il s'agit bien d'une résurgence en ce qu'elle renvoie à un en-deçà de l'Occident, mais cet en-deçà a déjà subi une conversion : c'est justement ce qui fait le caractère hybride et syncrétique de cette musique, particularité que Leiris

³⁵⁴ Michel LEIRIS, « Porgy », in *Documents* n°4..., art. cit., p. 222.

³⁵⁵ Michel LEIRIS, *C'est-à-dire*, Paris, Jean-Michel Laplace, 1992, p. 11.

avait d'emblée perçue avec beaucoup d'acuité : « ce que j'aime beaucoup, c'est l'Autre qui n'est pas tout à fait autre, l'Autre qui apparaît chez vous. Ainsi ce que j'ai trouvé fantastique dans le jazz, c'est au fond l'espèce d'africanisation des musiques européennes³⁵⁶ ».

Enfin, on peut remarquer que cet argument (attribuons-le par commodité à Leiris-Bataille) est au fond assez proche d'un argument utilisé par Adorno cette fois à *l'encontre* du jazz. Le fait que les musiciens africains-américains soient le produit de la société occidentale administrée, et non une simple résurgence de l'aspect sauvage d'un avant l'Occident, apparaît de manière si évidente pour Adorno que cela lui suffit pour refuser au jazz tout caractère d'authenticité. Et alors que, pour Leiris-Bataille, les musiciens de jazz instaurent ce moment magique capable de faire oublier un instant – un instant seulement, mais un instant « émouvant comme les arbres » – la rigidité du monde occidental, pour Adorno, à l'inverse, le fait même qu'ils cherchent à en échapper résonne comme une farce³⁵⁷.

Arrivés au terme de cette recherche d'une présence jazz dans la philosophie de Bataille, nous n'avons pas pu expliquer pourquoi ce dernier ne s'est pas intéressé au jazz – hormis très furtivement, suite au choc esthétique que lui avait provoqué le spectacle *Black Birds*. Mais nous avons mieux compris d'où provenait la croyance partagée qu'il pourrait exister une affinité profonde entre Bataille et le jazz : cette affinité était en réalité celle de Leiris, et plus largement celle de la revue *Documents*, qui n'est pas restée sourde à l'arrivée fracassante de la Revue Nègre en France.

³⁵⁶ Michel LEIRIS, entretien avec Michael HAGGERTY, art. cit., p. 35.

³⁵⁷ Nous reviendrons sur ce point dans notre chapitre consacré à Adorno : voir infra, chapitre 3, 3, « La comédie du jazz », p. 299 sq.

2.3.3. « Droit de réserve » sur le jazz (Lacoue-Labarthe)

Un autre témoin silencieux des politiques du jazz est incarné par Philippe Lacoue-Labarthe, dont le silence philo-phonique nous apparaît d'autant plus signifiant qu'il porte la marque d'un profond respect de ce dont la pensée philosophique ne parvient pas à se saisir. Cette retenue, Lacoue-Labarthe la partage avec Derrida, lorsque ce dernier affirme que « tenir la musique en respect » consiste à rester dans le silence de sa propre incompétence. Il s'en explique lors d'une communication sur le livre de Marie-Louise Mallet décrivant la musique comme la « nuit des philosophes » :

Je me range modestement parmi les accusés de ce livre, je me sens encore plus respectueux, au sens équivoque que cultive Marie-Louise [Mallet], plus respectueux que les philosophes assourdis ou assourdissants qui osent parler de la musique en la déniaient, en l'objectivant, c'est-à-dire en l'évitant et en la *tenant*, maintenant à distance, à portée de vue, c'est-à-dire de façon inaudiblement inouïe. Je suis donc, dans le silence obstiné de ma conscience coupable, pire et meilleur qu'eux. Pire parce que je n'ai à peu près jamais soufflé mot de la musique *comme telle*, meilleur parce que je n'ai au moins pas soufflé mot et prétendu en dire quelque chose de pertinent et d'approprié³⁵⁸.

Comme Derrida, Lacoue-Labarthe se méfie des bavardages (même les plus « intelligents ») sur l'art, et ne cache pas sa préférence pour la posture silencieuse, en particulier lorsqu'il s'agit d'évoquer les œuvres qui le touchent le plus :

Des toiles de Scanreigh, depuis le premier jour où j'en ai vu, je ne sais pas quoi dire. Je les regarde et je me tais, comme si je n'en pensais rien. Je ne *vois* pas qu'en dire. C'est d'ailleurs le cas avec la plupart des œuvres qui, dans l'art moderne, me touchent ou m'attirent. [...] Il va de soi que cet aveu ne me concerne qu'à peine. Peu important ici mon degré de virtuosité verbale ou intellectuelle, ma lenteur à réagir, mes scrupules et mes inhibitions, la minceur de mes compétences techniques (par exemple en histoire de l'art moderne). Peu importe même mon goût du silence. C'est-à-dire aussi, en l'occurrence, l'agacement que provoque en moi la boulimie « théoricien » des peintres (mais il reste, derrière, la détresse) et, surtout, ma lassitude devant le bavardage intelligent ou cultivé en matière d'art.

Le « je n'ai rien à dire » que je tiens ici à mettre en avant n'a pas grand-chose à faire avec moi. Il n'est même pas de l'ordre d'un « je ne comprends pas ». Il est plus radical, ou plus élémentaire :

³⁵⁸ Jacques DERRIDA, « Cette nuit dans la nuit de la nuit... », in *Rue Descartes* n° 42, novembre 2003, p. 115.

il répond – sans répondre – au silence des œuvres ; il le subit, l’accepte et se laisse paradoxalement dicter par lui³⁵⁹.

L’attitude de Lacoue-Labarthe à l’égard du jazz semble donc relever des mêmes motifs que le mutisme derridien sur la musique. Néanmoins, elle est d’autant plus troublante que Lacoue-Labarthe a témoigné d’une véritable passion – pour ne pas dire d’une « dévotion³⁶⁰ » – pour le jazz. Or, contrairement à Derrida, il s’est résolu à écrire quelques textes majeurs sur la musique : on pense notamment à « L’écho du sujet » dans *Le Sujet de la philosophie*³⁶¹, à *Musica ficta (figures de Wagner)*³⁶², ou encore au *Chant des muses*³⁶³. À cet égard, le silence de Lacoue-Labarthe ne concerne pas la musique en général, mais le jazz en particulier. Comment interpréter le fait qu’il n’ait presque jamais écrit sur cette musique qu’il écoutait d’une façon si intense, quasi monacale³⁶⁴ ?

On trouve néanmoins dans ses textes quelques évocations du jazz. Dans sa petite conférence sur « le chant des muses » destinée aux enfants, il s’y réfère plusieurs fois à titre d’exemple. Dans *Phrase*, se cache une référence codée au guitariste James Blood Ulmer : « Mais la prosodie, c’est à Oakland qu’il fallait l’apprendre, de celui qui a le sang dans son nom³⁶⁵ ». Cette allusion, de prime abord très énigmatique, c’est le musicien Rodolphe Burger, un proche de Lacoue-Labarthe (comme de James Blood Ulmer, avec qui il a partagé la scène) qui est parvenu à la décrypter : « C’est mystérieux, on ne sait pas de qui il s’agit. Et puis j’ai réalisé qu’il s’agissait de James *Blood* Ulmer, que Philippe [Lacoue-Labarthe] était allé écouter dans un club à Oakland, la ville “noire” qui jouxte

³⁵⁹ Philippe LACOUÉ-LABARTHE, « L’épreuve du silence », in *Écrits sur l’art*, Mamco et Les Presses du réel, Genève, 2014, p. 89.

³⁶⁰ « Philippe [Lacoue-Labarthe] allait religieusement écouter du jazz tout seul, il avait plus que du respect, c’était de la dévotion. » Jean-Luc NANCY, entretien mené par Joana Desplat-Roger, in *Epistrophy* n° 4, « Le jazz, la philosophie et les philosophes », 2019, en ligne : <https://www.epistrophy.fr/entretien-avec-interview-with-jean.html>, consulté le 17 février 2020.

³⁶¹ Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Le Sujet de la philosophie*, Paris, Aubier, Flammarion, 1979.

³⁶² Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Musica ficta (figures de Wagner)*, Paris, Christian Bourgois, 1991.

³⁶³ Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Le Chant des muses : petite conférence sur la musique*, Paris, Bayard, 2005.

³⁶⁴ « J’ai été dans une grande proximité avec Philippe Lacoue-Labarthe. [...] Ce que je peux vous dire, c’est que quand on était en vacances dans une maison dans l’Isère (celle de ma première femme qui est ensuite devenue celle de Philippe), on avait une pièce un peu à part de la maison dans laquelle on avait notre machine à musique, et Philippe il allait là, il fermait la porte, et il écoutait du jazz. D’autres musiques, on les écoutait souvent ensemble, [...] et je ne dis pas qu’il n’écoutait pas aussi de temps en temps d’autres choses tout seul, mais c’est vrai qu’il écoutait beaucoup de jazz. » Jean-Luc NANCY, entretien mené par Joana Desplat-Roger, art. cit., en ligne.

³⁶⁵ Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Phrase*, Paris, Christian Bourgois, « Détroits », 2000, p. 92.

San Francisco³⁶⁶ ». Enfin, dans un entretien vidéo, Lacoue-Labarthe s'épanche un peu plus longuement sur l'importance que revêt le jazz dans sa manière d'écouter de la musique, allant même jusqu'à déclarer que son phrasé spécifique lui permet d'expérimenter une nouvelle écoute de la musique classique européenne :

Ce qui me touche énormément dans le jazz, c'est que j'y entends des phrases, au sens musical et au sens linguistique du terme. Si on est un tout petit peu attentif à la façon dont parlent les noirs américains, les Blacks, et si on écoute leur musique, pas la peine d'écouter le rap, dans le jazz, tout est dit... (ce que je reprocherais au rap, c'est qu'il y a des paroles...) dans le jazz instrumental, en tous cas. [...] Et c'est à partir d'ailleurs de cette écoute du jazz que j'ai pu réécouter, je dis bien réécouter – parce que j'ai été élevé dans un bain de musique classique européenne, de Bach à pas beaucoup plus loin que Brahms – enfin cette période de la musique européenne, j'ai pu la réécouter ensuite à partir du jazz parce que j'y ai reconnu ce phrasé, un phrasé bien entendu différent, avec un sens suggéré très différent, encore que... mais j'ai reconnu quelque chose qui se disait dans la musique³⁶⁷.

Ce quelque chose « qui se dit » dans le jazz, cette « prosodie » qui correspond, selon Lacoue-Labarthe, au langage musical et linguistique, ne peut se comprendre indépendamment de sa dimension politique. D'une manière générale, on peut considérer que toute l'œuvre de Lacoue-Labarthe est habitée par la question de l'articulation du politique et de l'esthétique³⁶⁸, comme en témoigne sa notion de « véridiction », qui désigne ce qu'il appelle le « ton *juste* » de la musique lorsqu'elle associe la justesse à la justice. À ce titre, et comme nous l'a confirmé Jean-Luc Nancy, nous avons de bonnes raisons de penser que la fascination de Lacoue-Labarthe pour le jazz n'est pas étrangère à la problématique de l'afro-américanité : « Avec le jazz, je pense que pour Philippe il y avait une composante politico-affective, ou plutôt un affect fondamental avec une forte expression politique³⁶⁹ ».

³⁶⁶ Rodolphe BURGER, *Variations sur la reprise*, Strasbourg, Éditions du Conservatoire de la Ville de Strasbourg, 2010, p. 43.

³⁶⁷ Philippe LACOUÉ-LABARTHE, entretien avec Jean-Christophe Bailly, in *Entretiens de l'île Saint-Pierre*, un film de Christine Baudillon et François Lagarde, Production Hors œil, 2006. Retranscription de Rodolphe BURGER, in *Variations sur la reprise*, op. cit., p. 40-41.

³⁶⁸ Cette question traverse nombre de ses ouvrages, notamment *Le Mythe nazi* (La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1991) qu'il a co-écrit avec Jean-Luc Nancy, ainsi que *La Fiction du politique : Heidegger, l'art et la politique* (Paris, Christian Bourgois, 1988).

³⁶⁹ Jean-Luc NANCY, entretien mené par Joana Desplat-Roger, art. cit., en ligne.

Néanmoins, l'œuvre de Lacoue-Labarthe ne livre pas davantage d'indices sur la manière dont il aurait pu articuler le jazz et la question politique. D'autant que lorsqu'il était invité à participer à des colloques sur la musique, le philosophe passionné de jazz choisissait systématiquement de s'exprimer sur Schoenberg, ou bien sur Nietzsche et Wagner. Pourquoi n'a-t-il jamais envisagé de parler de la musique qu'il aimait et qu'il écoutait le plus ? Rodolphe Burger a eu l'occasion de l'interroger sur ce point³⁷⁰, et voici les éléments d'explication qu'il nous livre :

Il y avait des choses que d'une manière générale Philippe [Lacoue-Labarthe] laissait en réserve, et cela tient sans doute du rapport qu'il entretenait à la philosophie et au statut de philosophe. Comme chacun le sait, il a toujours affirmé : « je ne suis pas un philosophe ». Alors, je dirais que peut-être son amour du jazz, et plus généralement d'une certaine culture américaine non légitimée comme de la « grande culture », renvoyait à son côté « non-philosophe ». C'est le non-philosophe en lui qui se passionnait pour ces choses-là, et qui les tenait comme en réserve en tant que choses à penser. [...] Polar, cinéma, jazz : trois choses qu'il n'a pas constituées en objet de réflexion, dont il était difficile pour lui de parler parce qu'elles renvoyaient à une part de lui qui était convoquée autrement que comme celui qui pense et réfléchit³⁷¹.

Ce témoignage nous paraît crucial à deux niveaux : tout d'abord Rodolphe Burger décrit le silence de Lacoue-Labarthe comme une position de *réserve* intentionnelle, que nous serions tentés de comprendre comme une forme de « droit de réserve ». Or, on peut penser qu'il y a au fond quelque chose de salvateur, dans cette attitude qui consiste à tenir à bonne distance conceptuelle ce qui nous apparaît comme trop proche, trop intime. D'autre part, ce témoignage laisse aussi supposer que, plus qu'une inaptitude personnelle, la difficulté de parler du jazz concerne le statut même du *philosophique*. Car si le jazz parlait au « non-philosophe » en lui, c'est donc bien que, consciemment ou non, Lacoue-

³⁷⁰ « J'ai eu l'occasion de parler de cette question avec Philippe [Lacoue-Labarthe] lors d'un colloque au Conservatoire de Lyon auquel nous avons participé tous les deux. La plupart des participants au colloque étaient des musicologues, et aucun ne connaissait véritablement le jazz ! [...] Moi j'étais très intimidé, mais j'ai tout de même tenté de leur parler d'Ornette Coleman : je suis arrivé avec un *ghetto-blaster* pour leur faire écouter sa musique, comme ça, un dimanche matin. J'ai joué des extraits du double album *In All Languages*. Philippe était évidemment ravi, et bien sûr il se moquait un peu des autres qui n'y "entendaient" rien. De son côté, il a fait une conférence sur *Moïse et Aaron*, qui était d'ailleurs très belle. Mais je l'ai tout de même interrogé : quand est-ce que tu vas nous parler du jazz ? Pourquoi ne parles-tu presque jamais du jazz, alors que c'est la musique que tu écoutes le plus ? J'ai bien senti qu'il était interpellé par ma question, mais qu'il voyait là une vraie difficulté. » Rodolphe BURGER, entretien mené par Joana Desplat-Roger et Édouard Hubert, in *Epistrophy* n° 4, « Le jazz, la philosophie et les philosophes », 2019, en ligne : <https://www.epistrophy.fr/entretien-avec-interview-with.html>, consulté le 17 février 2020.

³⁷¹ *Ibid.*

Labarthe a ressenti un effet de *résistance* opéré par le jazz à toute tentative d'appréhension conceptuelle. La résistance du jazz à la philosophie, dans le cas de Lacoue-Labarthe, apparaît donc comme prégnante. Or, c'est peut-être la conscience de cette dernière qui lui évite, du même coup, de venir la camoufler sous des distinctions conceptuelles rigides et sclérosantes.

2.3.4. Fêlure du philosophique par le free jazz (Jean-Luc Nancy)

Achevons cette exploration des silences philo-phoniques sur les politiques du jazz par une réflexion sur la position de Jean-Luc Nancy, un philosophe qui n'a certes jamais produit de textes philosophiques sur la question du jazz, mais qui a accepté de réfléchir avec nous sur les motifs de ce silence. Il existe en réalité un grand nombre de raisons biographiques permettant de justifier l'absence de jazz dans son œuvre : tout d'abord Jean-Luc Nancy admet qu'il n'en écoute que très rarement, ensuite il concède avoir toujours confié la charge des questionnements philosophiques sur la musique à son ami Philippe Lacoue-Labarthe³⁷². On pourrait bien sûr considérer ces raisons comme suffisantes. Néanmoins, nous avons été intriguée par la présence évidente de la notion de « syncope » traversant certains de ses écrits et à laquelle il a consacré un ouvrage intitulé *Le Discours de la syncope*³⁷³ (1976). Lorsque nous l'avons interrogé sur les liens possibles entre sa philosophie de la syncope et le jazz, Jean-Luc Nancy nous a d'abord répondu que les deux étaient sans rapport, sa pensée de la syncope renvoyant à l'idée de « suspens », d'« évanouissement », ou encore d'une philosophie non résolue :

Je comprends très bien pourquoi d'abord j'ai dit que non, le jazz n'avait pas d'influence sur mon écriture. Parce que la syncope, je dirais qu'elle ne m'est pas venue du jazz comme tel [...]. L'idée

³⁷² « J'entends tout d'abord une voix, la tienne, « comme une exclamation au milieu de ce qui n'a pas été encore prononcé, une sorte de précaution ou de mise en garde dirons-nous, un envoi qui précède la question elle-même, quelque chose comme : “Mais la musique, c'est l'affaire de Philippe !” » Danielle COHEN-LEVINAS, « Le neveu de Nancy, Entretien sur la musique », in *Figures du dehors, Autour de Jean-Luc Nancy*, Gisèle Berkman et Danielle COHEN-LEVINAS (dir.), Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012, p. 207.

³⁷³ Jean-Luc NANCY, *Le Discours de la syncope, I. Logodaedalus*, Paris, Flammarion, 1976.

[...] toute proche de la syncope, c'est l'idée du suspens. Et le suspens lui-même, sous les espèces de l'allemand *schweben*, qui signifie « être en suspens », « être suspendu » – et qui a donné le fameux *alles schwebt* (tout est suspendu) que Philippe [Lacoue-Labarthe] adorait et qui je crois vient du musicien Webern. Et la syncope pour moi ça s'inscrivait là-dedans, c'était en fait le projet ultra ambitieux de faire toute une philosophie qui serait sans résolution. Cette idée de la syncope, moi je dirais que certainement elle m'est venue par des chemins totalement étrangers au jazz (non, je ne peux pas dire totalement « étrangers » bien sûr, mais je ne pense pas du tout que j'ai eu le jazz comme première référence). Mais d'abord « syncope » était un mot qui me plaisait bien, peut-être plus par l'allusion à l'évanouissement. Il y avait sans doute une attirance un peu pour ça : dans l'évanouissement, il y a aussi un certain silence, une perte de parole. Mais ça appartenait à un ensemble dans lequel il y avait le suspens, le *schweben*, et puis en général la discontinuité, la différence, etc³⁷⁴.

Si l'on comprend que ce n'est pas *littéralement* le jazz qui est à l'origine des écrits de Jean-Luc Nancy sur la syncope, le philosophe admet néanmoins dans la suite de notre entretien que cette pensée du « suspens » participe vraisemblablement d'un *esprit de l'époque* auquel appartient aussi le jazz – et en particulier le free jazz. Selon lui, le free jazz caractérise, au même titre que le dadaïsme ou Proust, un moment de rupture générale qui s'est exprimé dans ces années-là. Quelque chose « craque », « ça bouge », « ça se fissure » : les années 1970 témoignent d'une transformation politique et artistique majeure, que Jean-Luc Nancy considère comme proprement impossible à penser par celles et ceux qui lui étaient contemporains. Or, si ce moment de fissure ne peut trouver d'appréhension conceptuelle adéquate, elle peut néanmoins trouver une expression sensible par le free jazz :

C'est donc de [cette rupture] que le jazz participe. Et c'est peut-être ça qui fait que sur un Adorno ça a des effets extrêmement violents, contrastés : moi je me demande si ce n'est pas parce qu'Adorno sent qu'il y a là quelque chose qui fait bouger vraiment profondément, tellement profondément que c'est trop pour lui. Et je le comprends parce que – là je parle pour ce que je ressens moi-même aujourd'hui de plus en plus, j'ai l'impression que je sens à quel point ça craque, ça bouge, ça se déplace, et qu'évidemment c'est déjà forcément trop tard ou trop tôt pour moi. Et c'est toujours trop tard ou trop tôt pour tous les gens qui sont là au présent, car au présent on ne sait pas, on ne sait jamais ce qui est en train de se passer. En revanche, il y a par moments des sensibilités qui s'emparent de quelque chose, et ça je trouve ça absolument sidérant³⁷⁵...

³⁷⁴ Jean-Luc NANCY, entretien mené par Joana Desplat-Roger, art. cit., en ligne.

³⁷⁵ *Ibid.*

Comme Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy rend compte d'une impossibilité philosophique à rendre compte de « ce qui se passe » avec le free jazz. La force de leurs silences respectifs réside dans le fait qu'ils ne nient pas la portée politique du jazz, mais d'une certaine manière ils *l'attestent*. C'est aussi pourquoi leur silence philo-phonique résonne pour nous comme véritablement *assourdissant*.

Conclusion de la première partie

Dans cette première partie de notre recherche, nous nous sommes consacrée aux absences « curieuses » et « remarquables » du jazz au sein de la philosophie contemporaine. Notre objectif était de donner une forme et une consistance à ce qui a suscité notre étonnement : les philosophes du XX^e siècle ne se sont intéressés ni aux questions esthétiques soulevées par le jazz, ni aux revendications politiques qu'il a portées.

Pour autant, ce constat ne doit pas être énoncé avec gravité : si les motifs profonds de ce silence sont parfois occultes, s'ils sont souvent problématiques, ils ont sans doute aussi permis d'éviter à la position philosophique de surplomb de s'installer. Le silence « philophonique », à ce titre, ne doit peut-être pas toujours être interprété comme un signe de désaveu, car il peut aussi apparaître comme un signe de *respect* : les philosophes du XX^e siècle n'ont pas prétendu mieux savoir que les acteurs de cette musique ce qu'il y avait à en dire, et en ce sens, c'est peut-être pour le mieux.

Il est maintenant temps pour nous de modifier notre trajectoire, pour commencer à dessiner les contours du second cercle qui nous rapprochera un peu plus du cœur de cible (« une philosophie du jazz »). Notre deuxième chapitre tentera cette fois de rendre compte des *présences* du jazz dans la philosophie, en portant un regard particulier sur sa place au sein de l'esthétique analytique.

Chapitre 2 : deuxième cercle.

Approches analytiques du jazz

Introduction

La philosophie n'est pas toujours restée silencieuse sur le jazz. Les présences du jazz que nous allons étudier à présent sont discrètes et constitueront le second cercle de notre cartographie. Nous excluons momentanément de cette étude les réflexions issues de la théorie critique (et en particulier de la philosophie adornienne) car celles-ci témoignent de développements *majeurs* sur le jazz auxquels nous consacrerons notre troisième chapitre.

De manière sans doute un peu naïve, nous étions de prime abord convaincue que le jazz occuperait une place plus importante dans la philosophie analytique que dans la philosophie continentale. Cette conjecture reposait en premier lieu sur des raisons « géolinguistiques » : puisque le courant analytique s'ancre principalement dans la tradition anglo-saxonne, il partage un berceau commun avec le jazz et les études de jazz¹. En second lieu, il nous est apparu que l'une des revendications spécifiques au courant analytique consiste à intégrer dans son champ d'étude l'art populaire (contrairement à la philosophie continentale qui, comme nous l'avons vu, s'est principalement consacrée à la musique savante). Ainsi en témoigne Jacques Morizot :

¹ Comme l'atteste Laurent Cugny dès le début de son manuscrit inédit intitulé *Le Musical « tout court »* : « Se consacrer au jazz comme je le fais, c'est d'abord s'intéresser à une musique originellement étatsunienne. Il n'est dès lors pas étonnant que la littérature à son sujet soit en langue anglaise. Si l'on ajoute à ce fait celui de l'anglais devenu langue véhiculaire des échanges académiques, le quotidien d'un musicologue du jazz consiste pour une grande part à lire de la littérature anglophone. » Laurent CUGNY, *Le Musical « tout court » – Audiotactilité, ontologie de l'œuvre, régimes de production, jazz, pop et musiques audiotactiles*, Paris, Symétrie, 2020, à paraître, p. 3.

Le premier mérite des théoriciens anglo-saxons, avant même leurs scrupules de méthode, est d'avoir accepté de réfléchir sur le pop'art ou l'hyperréalisme pour y voir autre chose qu'un banal symptôme sociologique, et d'avoir cherché à ré-éclairer à partir de là les questions générales de la nature et de l'identité des actes artistiques².

De fait, ce constat paraît pouvoir se confirmer avec la perspective analytique de tradition française, qui semble avoir suivi cette même ligne de conduite : ainsi *La Philosophie du rock* de Roger Pouivet³ s'est imposée comme ouvrage de référence tant pour le rock que pour la mise en œuvre concrète de la méthode analytique.

Si l'on ne peut pas rendre compte d'une absence de jazz au sein de l'esthétique analytique contemporaine, on constate néanmoins que, contre toute attente, celle-ci s'est tenue à bonne distance des problèmes soulevés par cette musique qui lui est contemporaine à tous les niveaux (historique, linguistique et géographique). Mais avant de relever et d'interroger ces présences discrètes du jazz au sein du champ analytique, il paraît nécessaire de préciser ce que nous entendons par l'étiquette générique d'« esthétique analytique ». En effet, il est difficile de considérer qu'il existe une conception analytique unique, car comme en témoigne Richard Shusterman dans son article « Analytic aesthetics : retrospect and prospect⁴ », les divergences au sein de cette tradition philosophique sont légion. En revanche, il nous semble possible d'adopter la perspective de Lydia Goehr, qui suppose que les théories analytiques « forment un corps de pensée où l'on peut précisément observer des chevauchements⁵ » ; chevauchements qui se révèlent particulièrement visibles lorsqu'ils interrogent une problématique commune. Telle est donc l'approche que nous adopterons dans ce deuxième temps de notre recherche : partant d'un problème commun (le jazz), nous tenterons d'identifier les différents champs de la recherche analytique dans lesquels il est convoqué. Nous en avons

² Jacques MORIZOT, préface à *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* de Nelson Goodman, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990, p. 6.

³ Roger POUIVET, *Philosophie du rock*, Paris, PUF, coll. « L'interrogation philosophique », 2010.

⁴ « To say analytic aesthetics needs no introduction is not to say that we are very clear about what exactly analytic aesthetics is (or was) or even who precisely count as analytic aestheticians (and in which of their writings). What, if anything, particularly characterizes what we call analytic aesthetics, and in what way can we speak at all of an analytic movement, or at least an analytic method or style, in aesthetics? How much and in what manner does analytic aesthetics differ from its antecedents and rivals? » Richard SHUSTERMAN, « Analytic aesthetics: retrospect and prospect », in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 46, 1987, p. 115.

⁵ Lydia GOEHR, *Le Musée imaginaire des œuvres musicales* (2007), trad. fr. Christophe Jaquet et Claire Martinet, Paris, Cité de la musique – Philharmonie de Paris, 2018, p. 84.

identifié deux : l'ontologie et la sémantique. Or, au sein de ces deux domaines de la réflexion analytique, deux notions nous sont apparues comme révélatrices d'un problème posé par le jazz à l'esthétique analytique : les concepts d'« œuvre » et d'« expressivité ».

Ontologie de l'œuvre, sémantique de l'expression : ce second chapitre sera consacré à l'examen de la pertinence de ces concepts fondamentaux de la philosophie analytique pour rendre compte de la spécificité du jazz.

1/ Qu'est-ce qu'une « œuvre » jazz ?

L'esthétique analytique repose en premier lieu sur une approche qu'elle nomme « ontologie musicale », qui apparaît si décisive aujourd'hui que l'on évoque souvent un « ontological turn ». Cet *ontological turn* se compose de positions philosophiques variées dont il ne faudrait surtout pas chercher à masquer les différences⁶. Si nous ne souhaitons pas prendre part aux débats d'initiés concernant les différentes formes revêtues par l'ontologie musicale, nous devons néanmoins prendre au sérieux le fait que cette dernière est fréquemment convoquée pour questionner le jazz dans divers travaux contemporains (ceux de Jerrold Levinson, Sandrine Darsel, Frédéric Bisson, ou encore du musicologue Laurent Cugny). À cet égard, il s'agit donc de nous demander quelles sont les conditions de possibilité d'une « ontologie du jazz » : à quoi pourrait ressembler une ontologie du jazz et en quoi constitue-elle une approche spécifique ? Doit-on envisager une ontologie générale que l'on pourrait appliquer au cas spécifique du jazz, ou bien faut-il faire émerger une ontologie distinctive pour chaque style musical ? Enfin, l'approche ontologique ne comporte-t-elle pas, à son tour, une dimension évaluative du jazz à l'aune du modèle porté par la musique savante occidentale ?

L'un des concepts centraux sur lesquels reposent la perspective ontologique est la notion d'« œuvre musicale ». Avant de nous demander à quelles conditions le jazz pourrait faire « œuvre », il nous faut interroger le sens et l'usage de ce concept d'« œuvre » en tant qu'il joue un rôle fondamental dans l'esthétique analytique.

⁶ Pour une vue d'ensemble sur ces débats actuels autour de l'ontologie musicale, voir l'ouvrage collectif intitulé *Ontologie musicale. Perspectives et débats*, Alessandro ARBO et Marcello RUTA (dir.), Paris, Hermann, 2014.

1.1. *Ontologie de l'œuvre musicale*

Afin de bien saisir le problème soulevé par la notion d'œuvre lorsqu'elle est appliquée au cas du jazz, il nous faut commencer par parcourir la théorie de Nelson Goodman, qui a contribué à faire de l'« œuvre » une notion centrale de l'esthétique analytique. L'ensemble des philosophies analytiques que nous traverserons par la suite (Gérard Genette, Jerrold Levinson, Frédéric Bisson, Sandrine Darsel, etc.) ne cessent de se référer à la conception goodmanienne de l'œuvre musicale, qui apparaît donc comme une référence incontournable au sein des discussions qui animent le champ de l'esthétique analytique. Or, comme nous le verrons, la manière dont Goodman caractérise l'œuvre dans *Langages de l'art*⁷ entraîne une marginalisation (voire une exclusion) des musiques telles que le jazz – c'est-à-dire de toutes les pratiques musicales qui s'avèrent incapables de s'adapter à la caractérisation goodmanienne de ce qui fait « œuvre ».

1.1.1. Œuvre et système notationnel (Nelson Goodman)

Nelson Goodman occupe une place très particulière au sein de la philosophie analytique en raison de sa position explicitement nominaliste et relativiste. Le principe du nominalisme goodmanien, en s'inscrivant dans le sillage de la tradition de Peirce, défend un parti pris clair : les œuvres musicales doivent être conçues non pas sous une forme abstraite, mais uniquement du point de vue de leurs exécutions et des partitions concrètes. Dans ce contexte, le terme « d'œuvre » ne désigne pas une entité abstraite et singulière, mais il est appelé à rendre compte des catégories d'exécution supposément conformes aux partitions. C'est dans cette perspective que *Langages de l'art* élabore un système notationnel de la musique, selon le principe suivant : seul l'attribut notationnel est jugé pertinent pour déterminer l'identité de l'œuvre elle-même. Si cette perspective nominaliste portée par Goodman refuse par principe toute conception abstraite et

⁷ Nelson GOODMAN, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* (1968), tr. fr. Jacques Morizot, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990.

essentialiste du terme « œuvre » (ce terme ne désignant rien d'autre qu'un élément de langage), paradoxalement elle confère aussi à la notion d'œuvre un rôle parfaitement discriminant, puisqu'excluant – par définition et selon le principe même du système notationnel – l'ensemble des musiques qui ne reposent pas sur un rapport de concordance entre la partition et son exécution. Or si, comme nous l'avons montré dans notre premier chapitre, les partitions ne sont pas absentes du jazz mais jouent un rôle limité et ne sauraient être considérées comme son support principal⁸, on comprend alors que le jazz soit laissé « hors-champ » du système notationnel goodmanien. Par conséquent, cette exclusion du système notationnel implique du même coup une exclusion du jazz du champ de l'œuvre, le faisant basculer dès lors dans le « non-œuvre ». Dans ce contexte, il est évident que notre analyse du système notationnel goodmanien sera nécessairement *critique* : tâchons alors de faire émerger trois points critiques qui intéressent tout particulièrement notre réflexion de par leur implication directe sur le jazz.

1. Commençons par une première objection au système notationnel de Goodman énoncée par Paul Ziff dans « Goodman's *Languages of art*⁹ » concernant le principe selon lequel l'identité de l'œuvre reposerait sur l'exécution adéquate d'une partition. À la thèse goodmanienne, Paul Ziff oppose l'analyse de la « Sonate des trilles du Diable » de Tartini, qui constitue selon lui l'exemple parfait de la nécessité d'intégrer dans l'identité de l'œuvre certaines qualités qui ne figurent pas sur la partition. En effet, la notation des trilles de la sonate de Tartini ne donne aucune indication sur la manière précise de les interpréter, ce qui ne devrait pas nous conduire à en conclure que les trilles ne sont que des qualités secondaires de la sonate – sauf à passer à côté de la spécificité de cette œuvre. Cette objection que Paul Ziff adresse à Goodman correspond pleinement au problème posé par le jazz, puisque comme nous l'avons montré, les partitions de jazz ne sont jamais destinées à livrer *toutes* les indications de jeu (par exemple le « swing », un élément constitutif du jazz non transposable à l'écrit¹⁰). La critique de Paul Ziff a donc l'intérêt de nous rappeler que le problème que pose la théorie goodmanienne ne concerne pas exclusivement le jazz, puisque, dans la musique savante aussi, certaines indications (de

⁸ Voir supra, chapitre 1, 1.4.1., « Premier inconfort : entre oralité et écriture », p. 90 sq.

⁹ Paul ZIFF, « Goodman's *Languages of Art* », in *Philosophical Review*, vol. 80, n° 4, 1971, p. 509-515.

¹⁰ Voir supra, p. 91-92.

tempo notamment) sont certes indiquées sur la partition, mais elles le sont souvent de manière vague. Goodman en a parfaitement conscience, c'est pourquoi il prend soin de préciser que le tempo adopté au cours de l'exécution, dans le cas où il ne serait pas explicitement *prescrit* par la partition, échappe au cadre théorique porté par le système notationnel. Ce qui l'amène à conclure que de telles qualités, puisqu'elles sont indéterminées, ne sauraient être considérées comme constitutives de l'identité de l'œuvre :

Ainsi le langage verbal des tempos n'est pas notationnel. Les mots de tempo ne peuvent faire partie intégrante d'une partition tant que la partition a pour fonction d'identifier une œuvre d'exécution à exécution. Aucun manquement au tempo indiqué ne disqualifie une exécution d'être un exemple – si pitoyable soit-il – de l'œuvre définie par la partition. On ne peut donc tenir ces spécifications de tempo pour parties intégrantes de la partition qui sert de définition ; ce sont plutôt des instructions auxiliaires dont l'observance ou la non-observance affecte la qualité d'une exécution mais non l'identité de l'œuvre¹¹.

Comme le montre Paul Ziff, cet extrait pose bien un problème concernant le statut des trilles de la sonate de Tartini, car peut-on se contenter de les considérer comme une *instruction auxiliaire* non constitutive de l'identité de la « Sonate des trilles du diable » ? Cette première objection a le mérite de montrer le type de problèmes que peut poser une théorie assimilant œuvre et exécution d'une partition. Néanmoins, Lydia Goehr met en évidence que cette objection ne suffit pas à rendre compte de toutes les apories de la théorie de Goodman. En effet, elle explique que Goodman pourrait aisément répondre à l'objection de Paul Ziff : il lui suffirait d'évoquer la possibilité d'une transposition de la partition originale de Tartini dans un système notationnel moderne laissant apparaître toutes les déterminations de jeu nécessaires à son exécution parfaite. Or, par extension, Lydia Goehr montre que cette « solution » serait applicable à toutes les partitions d'origine qui pourraient aujourd'hui nous paraître « sous-déterminées », car *techniquement* il n'y aucune raison de douter qu'une telle opération de conversion (et de mise à jour) des partitions anciennes soit applicable. Cette résolution du problème – en admettant qu'il ait été bien posé – suppose dès lors de convertir les partitions considérées comme inadéquates en des partitions corrigées devenues « adéquates ». Mais si cette opération est techniquement envisageable, Lydia Goehr montre aussi qu'elle n'est en rien

¹¹ Nelson GOODMAN, *Langages de l'art*, op. cit., p. 225.

satisfaisante tant sur le plan musical qu'historique, parce qu'elle offenserait « ceux qui s'inquiètent de préserver le caractère original des partitions de musique ancienne, par exemple¹² ». Enfin, en ce qui concerne le jazz, on voit à quel point cette conversion n'aurait aucun sens, car les musiciens de jazz ne *souffrent* pas de l'indétermination trop grande de leurs partitions, et par conséquent rien ne laisse supposer qu'il serait nécessaire de les préciser et de les « corriger » pour que leur musique puisse trouver une identité.

2. Les insuffisances de cette première objection montrent que le problème posé par le système notationnel de Goodman est en réalité plus profond que celui de savoir si une partition sous-déterminée doit pouvoir être corrigée. Lydia Goehr et Laurent Cugny, bien qu'ils se situent dans des domaines de recherche très différents, évoquent tous deux une nouvelle difficulté posée par le système notationnel goodmanien : celui-ci engendre un écart abyssal entre, d'un côté, une conception *théorique* de l'exécution (parfaite) d'une partition et, de l'autre, la *pratique* telle que la conçoivent les musiciens eux-mêmes. Pourtant, là encore, Goodman semble avoir conscience que sa conception de la musique entraîne un hiatus entre théorie et pratique, qu'il exprime de la manière suivante : « ne pourrions-nous pas cependant faire davantage concorder notre vocabulaire théorique avec la pratique et le sens commun en autorisant un degré limité de déviation entre les exécutions admises comme exemples d'une œuvre¹³ ? ». Et alors qu'il admet volontiers que l'on « s'attend difficilement à la pureté chimique hors du laboratoire¹⁴ » (un aveu qui laisserait supposer que Goodman est prêt à infléchir ses cadres théoriques pour pouvoir les rendre compatibles avec la pratique musicale), c'est au contraire la conception « pratique » de l'œuvre qu'il condamne au prétexte qu'elle pourrait mener la théorie au désastre :

Le compositeur ou le musicien va probablement contester avec indignation devant le refus d'accepter une exécution qui contient quelques fausses notes comme un exemple d'une œuvre et l'usage ordinaire est sans doute de son côté. Mais l'usage ordinaire indique ici le chemin qui mène la théorie au désastre¹⁵.

¹² Lydia GOEHR, *Le Musée...*, *op. cit.*, p. 126.

¹³ Nelson GOODMAN, *Langages de l'art*, *op. cit.*, p. 226.

¹⁴ *Ibid.*, p. 225.

¹⁵ *Ibid.*, p. 161, note 13.

Goodman assume donc pleinement sa position d'écart par rapport à l'expérience ordinaire de la pratique musicale telle qu'elle est décrite par les musiciens et les musiciennes, tout en concédant que sa position théorique pourrait sembler « contre-intuitive ». Et en effet, comment ne pourrait-elle pas l'être ? Selon sa théorie, toute forme de déviation vis-à-vis de la partition, aussi minime soit-elle, est proscrite en tant qu'elle engage une œuvre distincte de l'originale, qui, de proche en proche, pourrait conduire à la dissolution totale de l'œuvre d'origine. Pour le dire plus simplement, Goodman ne peut admettre qu'une exécution de l'œuvre puisse comporter une seule fausse note, sans quoi il serait logiquement impossible de statuer sur un pourcentage acceptable de fausses notes permettant de considérer qu'il y a bien exécution adéquate de l'œuvre. D'où sa célèbre affirmation : « une exécution magnifique esthétiquement de cette œuvre mais comportant une seule fausse note n'est plus une exécution de cette œuvre¹⁶ ». Pour nous convaincre de l'absurdité de cet énoncé, Lydia Goehr le compare avec le cas d'une personne qui perd ses cheveux : selon la logique de Goodman, puisqu'on ne peut logiquement attendre que l'individu n'ait plus un seul cheveu sur la tête pour le considérer comme chauve, alors on doit supposer qu'un seul cheveu perdu suffit pour pouvoir affirmer qu'il est chauve¹⁷. Si la position de Goodman a été largement décriée, la critique de Lydia Goehr fait un pas supplémentaire, lorsqu'elle affirme que cet écart entre théorie et pratique apparaît comme une conséquence inévitable du fonctionnement même de l'esthétique analytique :

On se demandera donc s'il est possible de trouver un équilibre entre la théorie philosophique et la pratique musicale lorsqu'on travaille dans les paramètres de la philosophie analytique. Je soutiendrai que ce n'est pas le cas¹⁸.

3. Ce qui nous amène à notre troisième point critique, tel qu'il a été mis en évidence par Laurent Cugny dans son manuscrit *Le Musical « tout court »*¹⁹ : Goodman ne semble aucunement avoir conscience que le système notationnel qu'il a établi s'appuie implicitement sur « un système notationnel particulier, le solfège traditionnel, pris pour

¹⁶ Laurent CUGNY, *Le Musical « tout court »*, op. cit., p. 68.

¹⁷ Lydia GOEHR, *Le Musée...*, op. cit., p. 143 sq.

¹⁸ *Ibid.*, p. 109-110.

¹⁹ Laurent CUGNY, *Le Musical « tout court »*, op. cit.

la généralité du système notationnel de la musique²⁰ ». Or, de fait, on constate que cette réduction du champ écarte par principe l'ensemble des musiques populaires, orales ou audiotactiles. Ce geste d'exclusion ne manque pas de poser différents problèmes, que nous allons à présent tenter de dégager.

a/ Le système notationnel peut-il être remis en cause par ses débords ?

Le problème qui se pose en premier lieu consiste à se demander si l'on peut s'appuyer sur les exceptions au système notationnel pour élaborer une critique de ce dernier. En effet, rappelons que Roger Pouivet invalide le principe même d'un contre-argument qui repose sur la mise en évidence d'une exception, car selon lui « nous ne devons pas renoncer à une classification parce qu'elle ne permet pas, dans tous les cas, de déterminer l'appartenance d'une chose à une catégorie ni même, exclusivement, à l'une d'elles²¹ ». Si l'on suit ce principe, alors on doit admettre que le « hors-champ » du système notationnel (composé de l'ensemble des musiques populaires et audiotactiles) ne saurait fragiliser le système notationnel puisqu'il lui est, par définition, extérieur. Et dans ce cas, comment fonder une critique interne au système goodmanien en se fondant sur des contre-exemples, alors que ces derniers se situent *de facto* « hors-champ » ? Et, à ce titre, la limitation très stricte du système notationnel *ne met-elle pas en échec toute possibilité d'en élaborer la critique* ? En un sens, on peut reprendre ici l'exemple de l'homme chauve donné par Lydia Goehr, en lui donnant cette fois une forme inversée : alors qu'il suffisait d'une seule fausse note pour que notre individu soit considéré par Goodman comme chauve, il semble à l'inverse que la somme de tous les contre-exemples ne permettra jamais de fragiliser le système notationnel auquel il restera toujours au moins un cheveu sur la tête. Or, la question du statut des musiques qui ne se conforment pas au système notationnel est d'autant plus problématique que, comme le met en évidence Lee B. Brown, Goodman ne confirme jamais (même s'il n'infirme jamais non plus, en tout cas dans *Langages de l'art*) l'hypothèse selon laquelle le territoire cartographié par le

²⁰ *Ibid.*, p. 71.

²¹ Roger POUIVET, « Des arts populaires aux arts de masse », in *Les Arts de masse en question*, Jean-Pierre Cometti (dir.), Bruxelles, La Lettre Volée, 2007, p. 23.

système notationnel posséderait un extérieur. En d'autres termes, toujours selon Lee B. Brown, on peut supposer que Goodman n'envisage pas de « hors-champ » du système notationnel, ce qui impliquerait de considérer les catégories de son système des arts comme « continues » et « exhaustives²² ». Que faire alors des musiques populaires et audiotactiles ? Comment le système notationnel peut-il en rendre compte ? Cette question n'est pas neutre, car comme nous allons le voir à présent, l'exclusion d'un domaine particulier hors du système notationnel entraîne aussi de ce fait son exclusion du champ de l'« œuvre » en général.

b/ Exclusion du système notationnel, exclusion du champ de l'œuvre

À un second niveau, il nous faut prendre toute la mesure des conséquences théoriques de l'analyse goodmanienne : l'exclusion de certaines musiques hors du système notationnel va de pair avec leur exclusion du champ général de l'« œuvre », puisque système notationnel et œuvre sont tenus pour équivalents en vertu du principe selon lequel « une concordance complète avec la partition est la seule condition requise pour qu'on ait un exemple authentique d'une œuvre²³ ». Autrement dit, Goodman attribue au terme d'œuvre les contours exacts du système notationnel. C'est pourquoi Lydia Goehr va jusqu'à décrire le geste goodmanien comme une « réduction ontologique²⁴ » de l'œuvre à l'exécution parfaite d'une partition. Or, ce constat va aussi la conduire à esquisser une hypothèse, qu'elle ne commente pas plus avant mais qui apparaît comme lourde de sens dans la perspective qui est la nôtre : selon ses termes, il serait « possible » que Goodman soit « fautif de penser toute la musique en termes d'œuvre²⁵ ». Résumons : alors que nous avons pu établir que le système notationnel exclut par définition toute forme de pratique musicale non soumise au régime de l'écriture ; alors que ce même système notationnel dessine à son tour les contours de la notion d'œuvre ; Lydia Goehr envisage la possibilité

²² Lee B. BROWN, « Œuvres de musique, improvisation et principe de continuité », in *Ontologie musicale. Perspectives et débats*, op. cit., p. 241.

²³ Nelson GOODMAN, *Langages de l'art*, op. cit., p. 225.

²⁴ Lydia GOEHR, *Le Musée...*, op. cit., p. 147.

²⁵ *Ibid.*, p. 127.

que la notion d'œuvre recouvre quant à elle l'entièreté du champ de la musique. De proche en proche, nous sommes donc amenés à penser que le jazz, puisqu'il n'est pas une musique d'écriture, ne produit pas d'« œuvres », et, par voie de conséquence, qu'il *n'est pas vraiment de la musique non plus*. Ce glissement d'une exclusion à l'autre n'est peut-être pas si étonnant que cela, si on le comprend à la lumière du nominalisme défendu par Goodman, qu'il fait reposer sur un double refus :

1/ Refus du postulat de l'existence de l'œuvre comme essence ;

2/ Refus d'un ergotage inutile concernant l'utilisation du terme « œuvre ». En effet, selon Goodman, la clarification du terme « œuvre » n'a aucun intérêt : « Et je n'ergote pas non plus sur le bon usage de mots tels que “notation”, “partition” et “œuvre”. Cela n'a guère plus d'importance que le bon usage d'une fourchette²⁶. »

L'ironie de cette assertion goodmanienne – qui tranche nettement avec le sérieux rigoriste dont fait preuve son système notationnel – ne doit pourtant pas nous faire oublier que le « non-ergotage » l'a conduit à faire correspondre l'œuvre au système notationnel et, par conséquent, à exclure du champ de l'œuvre les pratiques musicales qui ne correspondent pas à ses cadres. Apparaît donc ici un paradoxe inhérent à la perspective de Goodman : si le principe nominaliste lui interdit toute forme d'essentialisation de l'œuvre, ce même principe l'autorise-t-il à faire une utilisation discriminante d'un terme dont il refuse de clarifier l'usage ? Si le terme d'œuvre l'intéresse à peu près autant que l'usage de la fourchette, force est de constater que l'usage qu'il en fait ressemble davantage à celui d'un couteau, découpant les contours de l'œuvre et repoussant le « non-œuvre » sur les rebords de l'assiette.

²⁶ Nelson GOODMAN, *Langages de l'art, op. cit.*, p. 229.

1.1.2. L'œuvre est un concept historique (Lydia Goehr)

Les œuvres ne sont certainement pas le problème, ni le concept d'œuvre à lui seul. Le problème est qu'en tant qu'auditeurs, nous sommes tombés sous le charme du concept auquel nous avons aveuglement soumis notre musique²⁷.

Lydia Goehr

Avant d'interroger plus précisément la manière dont le jazz peut se rapporter à la notion d'« œuvre », nous allons à présent nous concentrer sur le travail de Lydia Goehr, qui propose une réflexion sur l'histoire conceptuelle du terme d'« œuvre ». Dans *Le Musée imaginaire des œuvres musicales*, Lydia Goehr présente une analyse détaillée de ce qu'elle appelle l'« hégémonie du concept d'œuvre²⁸ », dans le but explicite de ne plus avoir à « se demander quel type *d'objet* est une œuvre musicale, mais quel type de *concept* est le concept d'œuvre²⁹ ». Sa démarche se fonde sur un glissement terminologique qu'elle pense avoir aperçu dans nombre d'écrits esthétiques (et notamment dans ceux de l'esthétique analytique), lorsqu'ils substituent à la question très générale « qu'est-ce que l'art ? » la question plus précise « qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? »³⁰. Lydia Goehr admet que ce passage d'une perspective à l'autre ne pose aucun problème logique particulier, étant donné que le concept général d'art peut être interrogé au regard d'un autre concept plus spécifique (celui d'œuvre d'art). En revanche, elle montre aussi que ce type de substitution est largement problématique si on l'analyse d'un point de vue historique. En effet, ce glissement de perspective lui apparaît comme symptomatique d'une tendance générale de l'esthétique à confondre le sens *originel* d'un concept (en l'occurrence ici, le concept d'« œuvre ») avec son usage générique ou dérivatif habituel, déconnecté de toute conscience de ses origines. Elle défend donc une conception *historique* de l'« œuvre », en montrant que celle-ci procède d'une signification historique, sociale et culturelle que

²⁷ Lydia GOEHR, *Le Musée...*, *op. cit.*, p. 64.

²⁸ *Ibid.*, p. 9.

²⁹ *Ibid.*, p. 233.

³⁰ Lydia GOEHR prend l'exemple de *L'Art et ses objets* de Richard Wollheim. Voir Lydia GOEHR, *Le Musée...*, *ibid.*, p. 212 sq.

la philosophe s'emploie à circonscrire. Selon Lydia Goehr, l'« œuvre » possède une date de naissance : l'année 1800, portée par le paradigme de la musique de Beethoven. Cette année 1800, qui n'est sans doute pas un point de départ à comprendre « à la lettre », symbolise ce moment de transformation de l'ensemble des arts advenu avec le XIX^e siècle : les arts cessent à cette époque d'être considérés comme fonctionnalistes et se libèrent de l'autorité des commanditaires ecclésiastiques et aristocratiques. Toujours selon Lydia Goehr, cette émancipation des arts correspond aussi à l'avènement des « beaux-arts », qui désigne le moment où l'art se sépare du contexte ordinaire et du fonctionnalisme pour être contemplé de façon purement esthétique. Quelles sont les conséquences de cette émancipation des arts pour la question de la musique ? Alors qu'avant 1800, la pensée philosophique sur la musique portait exclusivement sur la « fonction et la signification *extramusicales* de la musique³¹ » (il s'agissait par exemple de mesurer la valeur pédagogique ou récréative de telle ou telle musique), avec le XIX^e siècle, les études sur la musique vont orienter leur regard sur la question du « spécifiquement musical ». Toutefois, ce devenir autonome du musical, qui se déploie dans la continuité de l'émancipation des arts en général, ne manque pas de poser un certain nombre de problèmes liés à la particularité de la musique : alors que les productions de l'art plastique font leur entrée dans les musées (un cadre leur permettant une contemplation purement esthétique), la musique, puisqu'elle ne peut pas être exposée dans un musée, doit à son tour trouver une forme de reconnaissance équivalente afin de faire valoir son existence en tant qu'« œuvre ».

Comme la musique est un art temporel et un art d'exécution, ses œuvres ne pouvaient être conservées sous une forme physique ni placées dans un musée comme les autres œuvres des beaux-arts. Il lui fallait reproduire les conditions des arts plastiques tout en les adaptant à sa nature temporelle et éphémère. La musique a résolu le problème en créant un musée « métaphorique » équivalent à celui des arts plastiques – le musée imaginaire des œuvres musicales³².

Autrement dit, selon Lydia Goehr, c'est parce que la musique a dû *mimer* sa muséification que, « par projection ou par hypostase », l'objet musical fut « baptisé du nom d'« œuvre »³³ », devenant à ce titre l'œuvre (musicale) d'un musée (imaginaire). Et

³¹ *Ibid.*, p. 288.

³² *Ibid.*, p. 379.

³³ *Ibid.*, p. 378.

c'est bien de cette revendication qu'il s'agit lorsque Franz Liszt, en 1835, réclame officiellement « la fondation d'un nouveau musée » qui permettrait de considérer l'œuvre musicale à sa juste valeur (d'œuvre) :

Au nom de tous les musiciens, au nom de l'art et du progrès social, nous demandons, nous réclamons : [...] la fondation d'un concours quinquennal de musique religieuse, dramatique et symphonique. Les meilleures compositions dans ces trois genres devront être solennellement exécutées pendant un mois au Louvre, et ensuite acquises et publiées aux frais du gouvernement³⁴.

Les travaux de Lydia Goehr mettent en évidence que la musique n'est pas immédiatement « œuvre », mais elle le devient par un vaste processus historique de « muséification » des arts. Sa perspective historique montre clairement que le concept d'œuvre musicale s'est forgé lors de la période classique, qui correspond justement au moment où le rôle de la partition devient « hautement prescriptif », c'est-à-dire lorsqu'il se met à surdéterminer les indications de jeu codifiables à l'écrit³⁵. Par conséquent, le fait de ne plus considérer l'œuvre comme un concept anhistorique existant en tout temps et en tout lieu doit nous faire prendre conscience que la question de l'« œuvre musicale » s'est formée à partir d'une conception très spécifique de la pratique musicale, entièrement dépendante d'un système notationnel. Dans ces conditions, de quelle manière la notion d'« œuvre musicale » pourrait-elle décrire une musique comme le jazz ? Peut-on aisément considérer qu'il existe une « œuvre jazz », ou bien même une « œuvre phonographique », alors que le concept d'œuvre a été conçu pour décrire la musique écrite (et non l'improvisation musicale) et l'exécution d'une partition (et non la musique enregistrée) ?

³⁴ Franz LISZT, « De la situation des artistes et de leur condition dans la société », in *Franz Liszt : artiste et société*, édition établie par Rémy Stricker, Paris, Flammarion, 1995, p. 50. Cité par Lydia GOEHR, in *Le Musée...*, *ibid.*, p. 433.

³⁵ Sur ce point, voir Laurent CUGNY, *Le Musical « tout court »*, *op. cit.*, p. 58 sq. Voir aussi nos développements supra, p. 72 sq.

1.2. *Le jazz fait-il « œuvre » ?*

Commençons par énoncer un fait premier : les musiciens ne cessent de réclamer, du moins dans leur très grande majorité, que leur production musicale soit considérée comme faisant partie du domaine de l'« œuvre ». Ce type de revendication a nécessairement conduit à un infléchissement de la notion d'œuvre qui a dû adapter sa signification afin de pouvoir embrasser les nouvelles formes de production musicale. Dès lors, nombreux sont les théoriciens de la musique ayant appliqué le concept d'œuvre à la musique enregistrée qu'ils décrivent comme des « œuvres phonographiques ». En effet, et contrairement à Nelson Goodman qui avait restreint la notion d'œuvre à la musique d'écriture, des auteurs tels que Roger Pouivet ou Sandrine Darsel vont affirmer que l'objet-disque permet de faire accéder les musiques enregistrées au statut d'« œuvre musicale », allant même jusqu'à défendre l'idée selon laquelle l'œuvre musicale commencerait et s'arrêterait avec le disque :

L'enregistrement est l'œuvre musicale ; celle-ci n'existe pas avant son enregistrement ni au-delà. Les œuvres-enregistrements ne supposent pas pour exister de performance de la part d'un musicien ni un événement musical ou encore une interprétation musicale devant un public. On peut citer par exemple les disques de Cesaria Evora, de Youssou N'dour ou de Salif Keïta³⁶.

La notion d'œuvre-enregistrement présentée par Sandrine Darsel exclut donc du champ de l'œuvre la performance scénique et circonscrit l'œuvre à la désignation de l'objet-disque. Or, si le jazz appartient bien au large domaine des « musiques enregistrées », il nous semble néanmoins problématique de considérer que ce soit la production de ses « objets-disques » qui pourrait lui permettre d'accéder à la sphère de l'œuvre. Car, comme le met en évidence Lee B. Brown, il paraît pour le moins ironique que notre « compréhension et notre appréciation de la musique improvisée *live* [soient] inextricablement liées à notre compréhension et notre appréciation de sa version “en boîte”³⁷ ». Peut-on alors annexer l'œuvre-jazz à la valorisation de l'objet-disque, au détriment de sa performance *live* qui semble pourtant tout aussi essentielle pour

³⁶ Sandrine DARSEL, « Musique et enregistrement. Une exploration goodmanienne des musiques du monde », in *Ontologie musicale...*, *op. cit.*, p. 195.

³⁷ Lee B. BROWN, « Œuvres de musique, improvisation et principe de continuité », in *Ontologie musicale...*, *ibid.*, p. 278.

caractériser cette musique ? D'une certaine manière, il semble que le jazz se retrouve à l'égard de la notion d'œuvre dans une situation de « malaise théorique » telle que nous l'avons mis en évidence dans notre premier chapitre. Et alors que les études de jazz s'accordaient globalement sur la non-pertinence de la distinction musique populaire / musique savante pour appréhender la spécificité du jazz, elles semblent cette fois d'accord sur le fait que celui-ci pourrait faire « œuvre » – sans s'apercevoir que cet énoncé reconduit à nouveaux frais les trois inconforts théoriques du jazz que nous avons identifiés et que nous allons retrouver en jeu sur la scène de l'œuvre.

1.2.1. Inconforts du jazz à l'œuvre

1/ Premier inconfort (rappel) : le jazz n'est ni une musique d'écriture, ni une musique de pure oralité

Comme nous l'avons montré dans nos développements précédents³⁸, le jazz ne relève ni du régime d'écriture, ni du régime oral, mais du régime « phonographique » ou « audiotactile ». Or, les travaux de Lydia Goehr mettent en évidence que la notion d'« œuvre musicale » a émergé au moment où le rôle de la partition est devenu « hautement prescriptif ». En effet, cette transformation du rôle de la partition se comprend à la lumière du principe d'autonomie sur lequel se fonde le concept d'œuvre musicale : alors que la paternité du compositeur sur son œuvre est enfin juridiquement reconnue à partir du XIX^e siècle, cette reconnaissance permet à l'œuvre de trouver une forme d'autonomie (elle pourra donc être jouée sans la présence du compositeur) mais à la *condition exclusive* que les exigences de l'auteur soient strictement respectées. Dès lors, pour que les exécutions puissent respecter « à la lettre » les indications de jeu données par le compositeur, il faut que les partitions soient les plus précises possible. À cet égard, Beethoven a joué « un rôle pionnier en remplaçant les indications de tempo

³⁸ Voir supra, chapitre 1, 1.4.1, p. 90 sq.

qu'il jugeait trop vagues – tel l'*andante* ou l'*adagio* – par des indications métronomiques précises et désirait que ces substitutions soient remarquées³⁹ ». Une telle transformation juridique du statut de la production musicale lorsqu'elle devient « œuvre » n'est pas sans conséquence théorique, car comme le montre Lydia Goehr, elle a conduit la théorie esthétique à établir une « synonymie effective entre la *Werktreue* et la *Texttreue* », par laquelle « être fidèle à une œuvre, c'est être fidèle à son texte⁴⁰ ».

Mais alors, comment une telle explicitation des origines du concept d'œuvre peut-elle être compatible avec la conception de l'œuvre-enregistrement défendue par Roger Pouivet et Sandrine Darsel ? Roger Pouivet a conscience de cette difficulté, qu'il pense résoudre en montrant que l'exécution d'une œuvre-rock participe d'une relation causale entre la performance-*live* et son enregistrement initial, décrite comme étant de nature similaire au rapport entre la partition et son exécution :

Sur scène, les groupes de rock interprètent des chansons, mais pas des œuvres de rock. Celles-ci sont des artefacts-enregistrements, et rien d'autre. [...] Même quand un groupe essaie de créer le même son sur scène que sur ses enregistrements, ce qu'on entend est une exécution *live*, et non pas l'œuvre. Pour son authenticité, l'œuvre requiert une relation causale et historique entre la séquence sonore et l'enregistrement initial⁴¹.

Cet extrait est d'autant plus intéressant qu'il montre à quel point la notion d'œuvre-enregistrement reproduit le principe fondamental de la *Werktreue* et la *Texttreue*. En effet, on voit que le rôle de l'enregistrement apparaît comme similaire au rôle que peut jouer la partition dans l'œuvre musicale savante : l'enregistrement est décrit comme un geste de création inaugural, duquel vont pouvoir être génétiquement déduites les performances (exécutions) *live*. Ce qui permet de considérer les enregistrements comme des « œuvres » est donc le fait qu'ils désignent un objet originel et original apparaissant comme la cause efficiente des différentes prestations scéniques. Cette manière toute particulière de concevoir le rôle de l'enregistrement, conçu pour être compatible avec la notion traditionnelle de l'œuvre, implique deux conséquences problématiques pour le jazz :

– D'une part celle-ci suppose une distinction ontologique entre enregistrements-studio et enregistrements-*live*, où seuls les premiers relèvent du domaine de l'œuvre, alors que

³⁹ Lydia GOEHR, *Le Musée...*, op. cit., p. 467-468.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 478.

⁴¹ Roger POUIVET, *Philosophie du rock*, Paris, PUF, coll. « l'interrogation philosophique », 2010, p. 67.

les seconds sont décrits comme des « documents » archivant des prestations « embaumées⁴² ». Pourtant, cette opposition radicale semble absolument contre-intuitive, puisque certains albums-*live* mériteraient au moins autant d'être considérés comme des œuvres que certains albums-studio. On pense par exemple aux albums *Agharta* et *Pangaea*, deux albums *live* enregistrés lors de la tournée de Miles Davis au Japon en 1975, qui ont fait couler beaucoup d'encre dans la presse des années 1970. Comment considérer que le fait qu'ils n'aient pas été produits en studio pourrait constituer un critère suffisant pour leur refuser le statut d'œuvre ?

– D'autre part, on remarque que l'enregistrement compris comme la cause et l'origine des exécutions *live* n'est aucunement compatible avec les procédés mis en œuvre par le jazz. En effet, l'improvisateur ne construit jamais ses improvisations *live* en les déduisant génériquement d'une improvisation originelle à laquelle il se rapporterait à chaque instant (comme c'est le cas de l'exécution d'une œuvre classique qui se rapporte à la partition). Le simple fait de supposer une « improvisation originaire » figurant sur un enregistrement supposément « initial » ne fait pas sens dans la pratique du champ jazzistique, puisque les musiciens sont sans cesse portés à renouveler leurs improvisations au fur et à mesure de leurs prestations (*live* comme enregistrées), sans jamais revenir à une « improvisation première » dont il s'agirait de garantir l'authenticité.

Dès lors, on voit que si « l'ontologie des choses ordinaires » de Roger Pouivet s'accorde assez bien avec le principe de la *Werktreue* à l'origine du concept d'œuvre, adapter cette nouvelle conception de l'œuvre au cas spécifique du jazz ne va pas de soi.

2/ Deuxième inconfort du jazz : entre improvisation et composition

Dans notre premier chapitre⁴³, nous avons identifié un second inconfort du jazz : celui-ci ne peut être compris à partir de l'opposition binaire entre improvisation et composition (et interprétation), car il mêle des éléments composés et improvisés. Cette caractéristique du jazz rentre une fois encore en conflit avec le sens historique du concept

⁴² *Ibid.*, p. 67-68.

⁴³ Voir supra, chapitre 1, 1.4.2, p. 96 sq.

d'« œuvre », car l'œuvre musicale repose sur une distinction tranchée entre composition et improvisation. En effet, Lydia Goehr rappelle qu'avant le XIX^e siècle, les partitions étaient si peu précises que les exécutions des pièces musicales comportaient nécessairement des parties entièrement improvisées, tant et si bien que l'interprétation était considérée comme une forme concomitante d'exécution et de composition. C'est donc au moment où la création musicale se fait « œuvre », à savoir lorsque le système notationnel devient prescriptif, que la part improvisée de l'interprétation commence à se restreindre, jusqu'à s'opposer « diamétralement à celle de composition “véritable”⁴⁴ ». Ainsi, c'est une fois encore à partir de la musique de Beethoven que le regard porté sur l'improvisation se met à changer : les improvisations seront alors considérées comme des « intrusions » dans les œuvres des compositeurs contre lesquelles l'interprète doit se défendre.

De John Dunstable à Beethoven, toute l'histoire de la musique composée peut être décrite comme un processus ayant affermi les défenses du compositeur contre les intrusions de l'improvisateur⁴⁵.

Le concept historique d'« œuvre musicale » ne se contente donc pas de reposer sur le paradigme de l'écriture, mais il s'oppose aussi frontalement aux pratiques musicales improvisées. Dans ces conditions, parler d'« œuvre musicale improvisée » ne prend-il pas l'allure d'un *monstre conceptuel* ? Certains auteurs, tel que Clément Canonne, revendiquent une certaine plasticité du concept d'« œuvre » lui permettant de s'adapter pleinement aux pratiques musicales improvisées. Dans un article intitulé « Improvisation et enregistrement », le musicologue affirme qu'il est possible de « considérer l'enregistrement d'une improvisation comme une œuvre phonographique à part entière⁴⁶ ». L'argument invoqué est le suivant : les improvisations enregistrées ne peuvent pas être considérées comme de simples « enregistrements-documents », car il existe très peu d'enregistrements « bruts » – c'est-à-dire qui n'auraient pas été retravaillés et masterisés en studio. Cette remarque est évidemment incontestable, néanmoins elle témoigne d'un véritable déplacement de la notion d'œuvre par rapport à son sens originel et historique : en rompant avec les critères de la *Werktreue* et de la *Texttreue*, Clément

⁴⁴ Lydia GOEHR, *Le Musée...*, *op. cit.*, p. 482.

⁴⁵ Henry Cope COLLES, « Extemporization or improvisation », in *Grove's Dictionary of music and musicians*, New York, the Macmillan company, 1944, p. 991.

⁴⁶ Clément CANONNE, « Improvisation et enregistrement », in *Quand l'enregistrement change la musique*, Alessandro ARBO et Pierre-Emmanuel LEPHAY (dir.), Paris, Éditions Hermann, 2017, p. 205.

Canonne semble faire du montage studio la caractéristique première de l'œuvre. Ce qui tend à confirmer l'analyse de Lydia Goehr, selon laquelle les philosophes semblent avoir oublié le sens historique de la notion d'œuvre en la considérant comme une donnée ontologique permettant de mesurer la valeur d'une production musicale. Dans ce contexte, la question de savoir si une musique peut être considérée comme une œuvre semble donner lieu à une hiérarchie de valeurs, puisqu'il s'agit à chaque fois d'attester de la valeur ontologique d'une forme musicale particulière (enregistrée, improvisée, composée, etc.).

3/ Troisième inconfort : il existe plusieurs manières d'écouter du jazz

Comme nous l'avons établi dans notre premier chapitre⁴⁷, l'écoute du jazz apparaît comme écartelée entre deux écoutes formellement distinctes, qui apparaissent parfaitement irréconciliables. D'un côté le jazz est écouté de manière silencieuse et révérencieuse dans des salles prestigieuses ; de l'autre il l'est de manière dansante et bruyante dans les *hot-clubs* de La Nouvelle-Orléans. Or, il est certain que seul ce premier mode d'écoute correspond à l'attitude requise par l'« œuvre », étant entendu que le silence attentif constitue le signe de reconnaissance que la musique a rompu avec ses origines fonctionnalistes :

Puisque la transparence de l'idéal de fidélité à l'œuvre régula l'exécution et la direction d'orchestre, il fut décrété qu'il devait également régir le comportement du public. Ce dernier connut le même sort que les interprètes et les chefs d'orchestre : afin que la vérité ou la beauté de l'œuvre puisse être perçue en soi, le silence lui fut imposé au sens propre comme au sens figuré⁴⁸.

Comme le met en évidence Lydia Goehr, le comportement de l'auditoire a été normé conformément au principe d'autonomie porté par le concept d'œuvre : de la même manière que les arts plastiques ont investi les musées, les œuvres musicales ont pris place dans des salles de concert conçues pour écouter de la musique *comme dans un musée*. On constate alors à quel point la rupture entre les œuvres musicales et le jazz bruyant des rues

⁴⁷ Voir supra, chapitre 1, 1.4.3., « Troisième inconfort : quelle écoute du jazz ? », p. 103 sq.

⁴⁸ Lydia GOEHR, *Le Musée...*, op. cit., p. 485.

de La Nouvelle-Orléans est consommée : alors que la musique de rue qui s'écoute de manière bruyante apparaît comme fonctionnaliste (elle sert à faire danser le public), les œuvres musicales se sont émancipées de toute forme de fonctionnalisme en accédant à une écoute purement esthétique. On se retrouve donc devant une difficulté tout à fait comparable à celle que pose la distinction musique savante / musique populaire lorsqu'elle est appliquée au jazz : considérer que le jazz fait « œuvre » revient de fait à exclure une certaine partie du jazz – celle-là même qui s'accompagne d'un comportement dansant et chantant du public. En d'autres termes, la notion d'œuvre ne reconduit-elle pas à son tour le déchirement du jazz en deux catégories distinctes, qui se regardent l'une l'autre en chiens de faïence ? Et plus encore, le jazz, dans son devenir-œuvre, n'a-t-il pas perdu en route une part de lui-même – celle-là même qui entraîne Walter Benjamin à se perdre dans un irrésistible battement de pieds ?

La musique qui, pendant ce temps, ne cessait de s'amplifier et de décroître, je l'appelai les baguettes de paille du jazz. J'ai oublié pour quelles raisons je me permets d'en marquer le rythme du pied. Cela n'est pas conforme à mon éducation, et je ne m'y résolus pas sans débat intérieur⁴⁹.

Cet irrésistible battement de pieds dont témoigne Benjamin dans ce (selon toute vraisemblance, seul et unique) texte évoquant la question du jazz, nous pensons en effet qu'il est essentiel à l'écoute du jazz. Or, comme en témoigne Lydia Goehr, quelque chose vient à manquer lorsque l'écoute de l'œuvre-jazz requiert que nous renoncions (ou, a minima, que nous nous efforcions de la rendre la plus discrète possible) notre inclination naturelle à battre la pulsation avec le pied :

Ne manque-t-il rien lorsque nous allons écouter du flamenco ou un guitariste de blues dans une salle de concert ? Les conventions qui régissent cet environnement exigent que le public écoute avec un respect désintéressé les « œuvres » exécutées. L'auditoire idéalement silencieux ne peut taper le rythme du pied sans ressentir un certain embarras⁵⁰.

Cet irrésistible battement de pieds, qui n'est en rien conforme à la bonne manière d'écouter une « œuvre », et qui a pris par surprise Benjamin : le jazz peut-il faire sans ? Doit-on accepter cette perte corrélative au *devenir-œuvre* du jazz ?

⁴⁹ Walter BENJAMIN, « Haschich à Marseille », in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 57.

⁵⁰ Lydia GOEHR, *Le Musée...*, *op. cit.*, p. 510.

1.2.2. Penser le jazz par-delà l'œuvre ?

À partir de cette réflexion sur l'inconfort théorique du jazz à l'égard des critères historiques de l'œuvre, il semble se dégager deux hypothèses distinctes concernant le destin de l'« œuvre-jazz ». Ces hypothèses comportent toutes deux des conséquences problématiques que nous allons maintenant tenter de mettre au jour.

1^{ère} hypothèse : Pour pouvoir accéder aux salles de concert prestigieuses, le jazz a dû se faire « œuvre » – ou du moins *se faire passer* comme telle.

Certains musiciens de jazz ont très explicitement revendiqué le droit à ce que leur musique soit considérée comme une « œuvre » (on pense par exemple à Miles Davis, Keith Jarrett, Archie Shepp... et sans doute bien d'autres encore). Néanmoins, il semble aussi que cette question ait produit différents types de réactions et d'adaptations possibles de la part des musiciens et musiciennes, certains et certaines ayant refusé de soumettre leur musique à ses critères (c'est le cas notamment d'une certaine conception de la musique improvisée libre, telle qu'elle est défendue par Derek Bailey⁵¹). Mais entre ces deux positions antagonistes, il reste encore la possibilité qu'un certain nombre de musiciens aient pu adapter leur pratique aux canons de l'œuvre musicale afin de bénéficier d'une légitimité institutionnelle qui leur était nécessaire. Cette hypothèse apparaît de manière discrète dans les lignes de Lydia Goehr, qui ne produit pas de véritable analyse du jazz, mais qui ne cesse de le convoquer à titre d'exemple pour montrer à quel point il a dû consentir à un effort de normalisation pour pouvoir s'adapter aux principes de la *Werktreue* :

Certains musiciens de jazz, par exemple, ont cherché (pour des raisons financières peut-être) et obtenu le respect dont jouissaient les musiciens « sérieux » en fuyant l'atmosphère bruyante et enfumée du club et en se produisant en queue-de-pie. D'autres ont adopté de bon gré, semble-t-il, les conventions institutionnelles associées à la musique « sérieuse »⁵².

⁵¹ Sur ce point, voir le livre de David GRUBBS, *Les Disques gâchent le paysage* (2014), trad. fr. Pierre-Yves Macé, Dijon, Les Presses du Réel, 2015.

⁵² Lydia GOEHR, *Le Musée...*, *op. cit.*, p. 511.

Reste à savoir si cette adaptation du jazz aux canons esthétiques de l'œuvre s'est faite de manière consciente et volontaire par les musiciens et musiciennes. En effet, on pourrait supposer que cette apparente plasticité du jazz (qui continue à être joué, très souvent par les mêmes musiciens, dans des conditions radicalement différentes, à savoir dans une salle prestigieuse au public révérencieux ou bien dans un pub bruyant au public dansant) masque un stratagème qui consisterait à vouloir conformer la pratique musicale aux attendus de l'œuvre afin de bénéficier de certains avantages institutionnels et financiers, sans que l'esthétique du jazz n'en soit véritablement affectée. C'est en tout cas ce que laisse entendre Lydia Goehr lorsqu'elle s'interroge sur les performances de Wynton Marsalis, qui présentent tous les gages d'adaptation aux critères portés par l'œuvre, sans que l'on puisse vraiment savoir si cette adaptabilité est sincère ou ironique :

La prestation du musicien de jazz Wynton Marsalis, venu jouer dans une salle de concert revêtu d'un costume classique, pourrait n'être que cela : une prestation, un stratagème trompeur. Il est parfois difficile de statuer sur certains cas⁵³.

Par l'exemple de Wynton Marsalis, Lydia Goehr soulève une question cruciale : il semble en effet impossible de connaître les intentions réelles de cette plasticité du jazz, tant son histoire est marquée par la pratique de l'ironie et du second degré. Rappelons en effet que l'usage du second degré se manifeste dès les *minstrels shows*⁵⁴, et à ce titre le fait que les musiciens aient facilement accepté de jouer leur musique en queue-de-pie n'est pas sans rappeler la pratique qu'Henry Louis Gates Jr. désigne sous le terme de *signifyin(g)*⁵⁵. Le *signifyin(g)* désigne l'ensemble des stratégies rhétoriques propres à la culture africaine-américaine, dont l'objectif principal consiste à distordre « le rapport intime supposé unir le signifié au signifiant⁵⁶ ». En instaurant volontairement une confusion entre le littéral et le figuré, la pratique du *signifyin(g)* cherche à créer des malentendus pour pouvoir duper les profanes tout en instaurant une connivence avec les initiés. Se situant dans l'héritage direct des problématiques liées à l'esclavage, cette

⁵³ *Ibid.*, p. 545.

⁵⁴ « Le terme "*minstrel*" – ménestrel – s'applique ici aux créateurs de la première forme théâtrale occidentale du Nouveau Monde, c'est-à-dire aux comédiens, chanteurs et danseurs qui ont occupé le devant de la scène du divertissement populaire américain entre les années 1820 et 1890 ». Thomas HOREAU, *Le Jazz et la scène*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2019, p. 72.

⁵⁵ Henry Louis GATES JR., *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*, New York, Oxford University Press, 1988, p. 75.

⁵⁶ Christian BÉTHUNE, *Le Jazz et l'Occident, op. cit.*, p. 162.

pratique suppose que l'ensemble de l'auditoire n'ait pas connaissance des règles, afin que les musiciens puissent signifier à leurs semblables leur refus de la servilité, tout en se protégeant des châtiments auxquels cette critique pourrait les exposer. Le *signifyin(g)* (tout comme le *blackface*) relève de ce que l'on pourrait qualifier de stratégie de bouffon⁵⁷, une stratégie qui consiste à se moquer des rouages du système de domination, tout en feignant de se satisfaire de la place que ce système leur a assignée. Or, depuis l'époque des *minstrels shows*, les jazzmen n'auront eu de cesse de questionner et de faire perdurer cette stratégie – peut-être en la modernisant et en acceptant de revêtir des costumes en queue-de-pie. Cet éclairage sur le *signifyin(g)* permet alors de comprendre que la manière dont les jazzmen se conforment aux attentes du public de *l'œuvre* peut constituer un véritable jeu de dupe – et d'ailleurs le simple fait d'en douter ne prouve rien d'autre que ceci : nous sommes peut-être, par nos doutes, consignés du côté des ignorants, moqués sans le savoir par les initiés. Dès lors, pour que leur production musicale soit estimée à sa juste valeur, il n'est pas absurde d'envisager que certains jazzmen aient accepté de « jouer le jeu de l'œuvre » – sans que rien ne permette d'affirmer que ces « œuvres-jazz » soient considérées comme telles par celles et ceux qui les ont produites.

Mais il reste à comprendre pourquoi les théoriciens du jazz tiennent autant à ce que le concept d'œuvre puisse s'adapter aux contours du jazz. L'enjeu de cette question apparaît éminemment polémique, car il s'agit bien souvent de contrer l'argument consistant à affirmer que la musique enregistrée (et/ou improvisée) ne serait pas assez digne pour faire œuvre, ce qui par extension pourrait revenir à ne pas la considérer comme de la « vraie » musique. C'est en tout cas le rôle que semble s'attribuer Sandrine Darsel lorsqu'elle tente de répondre aux assertions caricaturales de Linda Ferguson :

La composition sur bande n'est pas de la musique parce que c'est par essence quelque chose d'autre que la musique telle qu'elle a été traditionnellement comprise⁵⁸.

⁵⁷ Nous reviendrons longuement dans notre troisième chapitre sur le *blackface*, ainsi que sur cette figure du bouffon, qui joue un rôle décisif dans la critique adornienne du jazz. En effet, nous pensons qu'Adorno a bien saisi le potentiel subversif du personnage du bouffon dont se sont emparés les jazzmen, même si selon le philosophe de Francfort les jazzmen se ridiculisent davantage eux-mêmes qu'ils ne tournent en dérision le monde qui les entoure. Voir nos développements infra, chapitre 3, 3.1, p. 301 sq.

⁵⁸ Linda FERGUSON, « Tape Composition: An Art Form In Search Of Its Metaphysics », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 42, n° 1, 1983, p. 17-27. Cité et traduit par Sandrine DARSEL, in *Ontologie musicale...*, op. cit., p. 198.

Dans ce contexte, est-il vraiment nécessaire de « sauver » la dignité de la musique improvisée (et enregistrée) en réclamant que lui soit attribué le statut d'« œuvre » ? Comme le souligne très justement Lydia Goehr, avons-nous intérêt à nous focaliser sur la notion « d'œuvre », alors que nous pourrions très bien nous concentrer « sur le concept de musique au sens le plus large qu'on puisse lui attribuer⁵⁹ ? » Par une telle focalisation, ne risque-t-on pas, d'un côté, de vider le concept d'œuvre de sa substance et, de l'autre, de neutraliser la diversité des pratiques musicale ?

À mesure que [le concept d'œuvre] étend sa portée au-delà de son contenu originel, il s'évide de manière à ce que « tout objet (musical) puisse être considéré comme une œuvre ». Or plus il dissimule la spécificité originelle de son contenu, plus les objets qui tombent sous sa portée sont façonnés pour se conformer à ce qui demeure des conditions d'identité et d'individuation fortement déterminées, bien qu'elles apparaissent entièrement normalisées – il en résulte que « toutes les œuvres devraient ressembler à telle œuvre spécifique ». Cette logique montre que le processus menant vers une neutralité des concepts culturels est lui-même rarement neutre. Bien plus encore, elle indique que la subsomption de tous les phénomènes musicaux sous le concept générique d'œuvre – au nom d'une identité ontologique pure, par exemple – tend à provoquer une marginalisation, voire une éradication des différences qui caractérisent les genres musicaux et qu'il y aurait de très bonnes raisons de conserver⁶⁰.

Comme Lydia Goehr, nous ne pensons pas que les outils conceptuels ontologiques puissent être considérés comme purs et neutres. Les concepts délimitent, circonscrivent, marginalisent. À tel point que, comme l'avait prédit Lydia Goehr, tout le monde semble craindre que « contester la condition d'œuvre à la musique équivaut à lui dénier son statut de musique⁶¹ ». Et en un sens, c'est bien ce qu'il advient avec Goodman, lorsque ce dernier refuse un ergotage sur le sens de l'œuvre tout en utilisant le concept pour exclure un ensemble des pratiques musicales ne reposant pas sur le régime de l'écriture. À cet égard, ne doit-on pas, comme le préconise Lydia Goehr, restreindre l'usage du terme d'œuvre à son sens strictement historique ? Même si cela doit nous conduire à renoncer à considérer que certaines musiques telles que le jazz puissent correspondre aux canons esthétiques de l'œuvre ?

⁵⁹ Lydia GOEHR, *Le Musée...*, *op. cit.*, p. 214.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 20-21.

⁶¹ *Ibid.*, p. 53.

2^e hypothèse : Peut-on aller jusqu'à renoncer, de manière parfaitement assumée, à penser le jazz à partir du concept d'« œuvre » ? Cette nouvelle hypothèse laisse apercevoir un gain théorique important, en ce qu'elle nous permet d'appréhender le jazz dans la diversité de ses pratiques, sans avoir besoin de le mettre en concurrence avec des musiques qui correspondent aux critères historiques de l'œuvre musicale. Le travail de Lydia Goehr semble nous guider sur cette voie, d'autant qu'elle constate que les « musiciens de jazz, de pop et de nombreux genres musicaux – si ce n'est tous – s'en sortent parfaitement bien sans le concept d'œuvre⁶² ». L'ensemble de ses travaux révèle que la nécessité du concept d'œuvre n'est pas absolue, puisqu'elle a été construite par l'histoire : or, si le concept d'œuvre n'a de sens que lorsqu'il est circonscrit par une histoire musicale précise, le fait que *le jazz ne fasse pas œuvre ne lui retire peut-être rien de sa valeur*. Cette hypothèse est d'ailleurs envisagée par Stephen Davies, qui met en évidence que le jazz n'aurait rien à perdre en se tenant à distance d'une ontologie de l'œuvre :

Parce qu'elles peuvent être enregistrées sur bande ou sur papier, les improvisations libres peuvent certes être imitées par d'autres, mais ce potentiel d'itération n'est pas suffisant pour pouvoir établir qu'elles sont des œuvres. Elles ne sont ni destinées, ni conventionnellement reçues tels des modèles à copier. L'ethos d'une musique telle que le jazz [...] va à l'encontre de l'idée selon laquelle les improvisations génèrent des œuvres musicales, tout comme la pratique sociale dans laquelle improviser est une chose attendue et valorisée. Il n'y a donc aucun intérêt à considérer les improvisations libres comme des œuvres⁶³.

Stephen Davies prend le parti de défendre l'idée selon laquelle certaines pratiques musicales ont tout à gagner à pouvoir échapper au champ de l'œuvre, car cette exclusion leur permet aussi de ne pas avoir à se soumettre au principe de la *Werktreue* – et par là même de gagner en liberté. D'une manière un peu différente, Frédéric Bisson, qui revendique lui aussi une proximité avec la tradition analytique, va s'attacher à penser la spécificité ontologique du jazz, en partant du principe que, contrairement au rock, il est

⁶² *Ibid.*, p. 68.

⁶³ « Because they can be recorded on tape or paper, free improvisations may be imitated by others, but this potential for repeatability is not sufficient to establish they are works. They are neither intended nor conventionally received as models to be copied. The ethos of music like jazz [...] counts against the idea that improvisations generate musical works, as does the social practice within which improvising is expected and valued. There is, then, no virtue in regarding free extemporizations as works. » Stephen DAVIES, *Musical Works and Performance: a Philosophical Exploration*, Oxford, Clarendon Press, 2007, p. 14 (traduction de Sabine Thuillier).

une pratique musicale reposant sur l'improvisation et la performance, et non sur la production d'un objet-disque. Cette remarque le conduit à considérer le jazz comme une « pseudo-œuvre », car, selon lui, « il lui manque en effet les conditions de persistance et de répétabilité qui constituent une œuvre au sens le plus strict⁶⁴ ». C'est pourquoi, dans sa perspective, une ontologie du jazz ne doit pas être conçue en termes d'œuvre, mais elle doit tenter de saisir l'événement que constitue la performance improvisée :

John Coltrane sur scène ne joue pas « My Favorite Things » pour qu'on puisse réinstancier chaque performance identique à elle-même grâce au disque qui en est la trace. L'intention musicale de la performance improvisationnelle est immanente à l'événement⁶⁵.

Dès lors, on remarque que les travaux de Frédéric Bisson, tout comme ceux de Stephen Davies, constituent un prolongement relativement fidèle de la pensée de Goodman, car ces deux auteurs (contrairement à Roger Pouivet et Sandrine Darsel) tiennent à réserver le concept d'œuvre au champ musical relevant de l'écriture. Mais à l'inverse de Goodman, pour ces auteurs, la notion d'œuvre musicale *n'épuise pas* le champ de la musique, bien au contraire : elle le *circonscrit*. Ainsi, la perspective de Frédéric Bisson comme celle de Stephen Davies échappent au modèle hégémonique de l'« œuvre musicale », puisqu'elles consistent à penser la spécificité des pratiques musicales en tant qu'elles ne relèvent pas nécessairement du modèle de l'œuvre.

En allant un peu plus loin encore, on peut se demander si une pratique musicale telle que le jazz pourrait venir remettre en cause – ou au moins déstabiliser – l'hégémonie du concept d'œuvre⁶⁶. Cette éventualité est éminemment séduisante, mais elle reste malgré tout une voie parsemée d'embûches. Lydia Goehr elle-même interroge cette possibilité, non pas à partir du jazz, mais à partir du cas particulièrement intéressant de la musique de John Cage. En effet, selon elle, la musique de Cage produit une altération *matérielle* du concept d'œuvre, qui ne suffit pas à présupposer son altération *formelle*. Elle prend

⁶⁴ Frédéric BISSON, « L'interzone du jazz. Pour une refondation ontologique de la catégorie de "jazz-rock" », in *Polyfree. La jazzosphère, et ailleurs (1970-2015)*, textes réunis par Philippe Carles et Alexandre Pierrepont, Paris, Outre Mesure, 2016, p. 261.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 262.

⁶⁶ Cette interrogation constitue dès lors un parallèle avec l'hypothèse que nous avons élaborée en première partie, à savoir que le jazz pourrait, s'il était philosophiquement pris au sérieux, remettre en cause la distinction traditionnelle entre musique savante et musique populaire.

l'exemple de sa pièce « 4'33'' » : alors que les spécifications données par Cage imposent au public de se réunir dans une salle de concert tout au long de la période de temps impartie, le compositeur, par un geste ironique, précise qu'un pianiste devra s'asseoir au piano durant le déroulement de l'exécution. À la fin, l'interprète est applaudi et le compositeur est reconnu pour son « œuvre ». Cet exemple montre que « quels que soient les changements auxquels notre conception matérielle du son musical ait été soumise, les contraintes formelles du concept d'œuvre ont ironiquement été maintenues⁶⁷ » par l'œuvre de Cage. De telle sorte que, « loin d'une esthétique de l'éphémère, d'une musique exclusivement composée et exécutée pour le temps présent, les “œuvres” de Cage ont survécu. Elles sont même devenues représentatives du répertoire avant-gardiste des œuvres musicales⁶⁸. » Dans ces conditions, quels pourraient être les éléments de jeu capables de subvertir *formellement* la conception traditionnelle de l'œuvre musicale ? Lydia Goehr nous en livre quelques pistes : les happenings en dehors de la salle de concert, la pratique des « bœufs » en tant qu'ils font intervenir sur scène des personnes de l'auditoire sans préparation préalable, le refus explicite de produire des partitions ou des enregistrements, l'absence de limite temporelle à une exécution... Toutes ces manières de faire de la musique ne sont certes pas étrangères au jazz (et de manière générale à la musique de l'avant-garde), mais elles posent néanmoins un nouveau problème, car même lorsque les musiciens et musiciennes expérimentent ce type de pratiques musicales, ils et elles continuent à utiliser la terminologie propre au champ de l'œuvre pour la décrire – sans que l'on puisse savoir s'il s'agit d'un usage par allégeance ou bien parce qu'elle est une terminologie familière... Autrement dit, on voit que le concept d'œuvre n'a jamais véritablement été remis en cause par ceux-là mêmes qui *matériellement le subvertissent par leur pratique*. Ce qui permet à Lydia Goehr d'en conclure :

Le concept d'œuvre recèle suffisamment d'indéterminations subtiles – elles-mêmes issues des ambiguïtés théoriques qui sous-tendent le concept – pour que les musiciens puissent l'utiliser à leur avantage ; ce qui pourrait expliquer la longévité de son succès dans le domaine musical⁶⁹.

⁶⁷ Lydia GOEHR, *Le Musée...*, *op. cit.*, p. 535.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 548.

Ainsi, le questionnement porté par le jazz n'est peut-être pas suffisant pour remettre en cause l'usage traditionnel du concept d'œuvre au sein d'une réflexion générale sur la musique. Néanmoins, on peut considérer qu'il permet d'ouvrir une brèche, voire de produire une *résistance* au concept philosophique « impérialiste⁷⁰ » d'œuvre musicale. Par cette résistance, le jazz contribue alors à inviter la philosophie à regarder *par-delà* le concept d'œuvre. Ce qui constitue déjà, selon Lydia Goehr, une avancée philosophique substantielle :

J'ai cherché, en tout premier lieu, un moyen adéquat de discourir philosophiquement sur les œuvres musicales, dans l'espoir de mettre au jour certains aspects d'une pratique longtemps soustraite à notre regard. L'un des plus importants sans doute est qu'être fidèle à la musique ou à un genre musical spécifique ne signifie pas nécessairement être fidèle à une œuvre. Cette leçon, à elle seule, est d'une portée musicale et philosophique substantielle.

Elle souligne certaines réalités de nos pratiques culturelles que les philosophes ne devraient pas ignorer. Toute musique n'est pas présentée de manière identique ni ne se range de la même façon sous une gamme de concepts donnée. Notre manière de penser les différents genres musicaux est profondément historicisée⁷¹.

Le travail de Lydia Goehr nous semble absolument décisif à ce stade, puisqu'en redonnant au concept d'œuvre toute sa portée historique, il permet de comprendre pourquoi l'affirmation selon laquelle le jazz peut – ou non – faire œuvre semble vouée, dans un sens ou dans l'autre, à demeurer un énoncé problématique. Ce qui constitue un nouveau *point de résistance* imposé à la philosophie : puisque le pouvoir hégémonique du concept d'œuvre achoppe sur le cas du jazz, alors la philosophie est conduite à interroger ce qu'elle doit reconnaître comme une nouvelle insuffisance théorique.

⁷⁰ Nous empruntons ce terme à Lydia Goehr : « Du fait de sa tendance impérialiste, le concept d'œuvre se draine progressivement de sa spécificité et de son historicité à mesure qu'on l'emploie de manière générique et neutre pour balayer un champ entier. Plus il se fait inclusif, plus il perd ou dissimule son contenu historique, évaluatif et idéologique. » *Ibid.*, p. 20.

⁷¹ *Ibid.*, p. 567.

2/ Approches ontologiques du jazz

Poursuivons notre exploration des différentes approches ontologiques du jazz par une réflexion sur le statut du jazz tel qu'il apparaît au sein de la philosophie de Gérard Genette. La pensée de Genette nous semble déterminante en premier lieu parce qu'elle incarne ce moment particulier où le courant structuraliste, « un produit assez typiquement français, même s'il n'est pas sans influence étrangère, rencontre la philosophie analytique de l'art⁷² » ; et ensuite parce qu'elle constitue sans doute l'une des premières études affiliées à la tradition analytique accordant une véritable place au jazz. Pour autant, la manière dont Genette traite de cette musique relève d'un paradoxe qui n'est sans doute pas étranger à la position complexe qu'il entretient à l'égard de la pensée de Goodman. En effet, si *L'Œuvre de l'art* entend intégrer les arts dits de « performance » dans le système analytique goodmanien, l'influence de la pensée de Goodman va conduire Genette à défendre l'idée selon laquelle le jazz et la musique improvisée ne sont pas à même d'atteindre le stade allographique de l'art accompli par la musique savante occidentale.

2.1. Le jazz : un art allographique ou autographique ?

De sa lecture de l'œuvre de Goodman, Genette retient une opposition décisive pour son ontologie du jazz : il s'agit de la distinction entre les œuvres dites *autographiques*, qui désignent « les arts où chaque œuvre est un objet unique » et les œuvres dites *allographiques*, désignant à l'inverse les arts où « chaque œuvre est ou peut être un objet multiple, c'est-à-dire une série d'objets tenus pour identiques, comme les exemplaires d'un texte⁷³ ». Selon Goodman, l'« art paraît allographique dans l'exacte mesure où il est justiciable d'une notation », car le système notationnel permet à l'œuvre de « transcender

⁷² Roger POUIVET, « L'esthétique en France aujourd'hui : Un bilan sans perspective », in *Pratiques. Réflexions sur l'art*, n° 10, Presses universitaires de Rennes, printemps 2001, p. 16.

⁷³ Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 2010, p. 31.

les limitations du temps et de l'individu⁷⁴ ». Dans la logique de Goodman, la musique appartient de ce fait aux arts allographiques, puisqu'elle dépend d'un système notational. Genette va reprendre cette distinction goodmanienne, tout en la complexifiant : selon lui, aucun art en particulier ne doit être considéré comme appartenant en propre à l'un de ces deux régimes, car tous les arts sont susceptibles de relever des deux. C'est le cas par exemple de la musique, qui appartient selon lui au régime allographique *et* au régime autographique (même si une seule et même œuvre musicale ne peut jamais appartenir aux deux régimes à la fois). Ainsi, la musique est considérée comme allographique « dans le cas d'une composition notée par une partition » et « autographique dans celui d'une improvisation complexe, où les éléments non (ou mal) notables, comme le timbre d'une voix, sont mêlés à des éléments notables, comme en général la ligne mélodique ou la structure harmonique⁷⁵ ». Comme pour Goodman, on remarque que c'est bien le rapport de la musique à la partition qui constitue le point de bascule d'un régime à l'autre : une musique est dite allographique lorsqu'elle est soumise au régime d'écriture que Laurent Cugny qualifierait de « très prescriptive⁷⁶ », c'est-à-dire lorsque sa partition est suffisamment précise pour permettre une série d'exécutions correctes et identiques – ce qui n'est pas le cas de la musique improvisée. Ainsi, le geste de Genette prolonge celui de Goodman, tout en introduisant une différence importante lorsqu'il trace au sein de la musique une frontière entre le régime autographique et le régime allographique. Cette nouvelle perspective permet donc d'ouvrir l'analyse ontologique à une conception élargie de la pratique musicale, qui, dès lors, ne pourra plus être réduite à la musique d'écriture. À cet égard, la perspective de Genette fraie un chemin pour le jazz, qui peut intégrer le champ de l'ontologie musicale.

L'analyse de Genette consacrée aux arts autographiques se trouve dans le chapitre intitulé « Performance⁷⁷ » de son ouvrage *L'Œuvre de l'art*. Les arts de performance regroupent le théâtre, le cinéma, l'improvisation ou l'exécution musicale et poétique, la danse, le mime, l'éloquence, le music-hall ou le cabaret, et enfin le cirque. Si cette catégorie ne concerne pas exclusivement le champ de la musique, on remarque qu'elle

⁷⁴ Nelson GOODMAN, *Langages de l'art*, *op. cit.*, p. 154.

⁷⁵ Gérard GENETTE, *L'Œuvre...*, *op. cit.*, p. 33.

⁷⁶ Rappelons que selon Cugny, les musiques de régime d'écriture très prescriptive désignent une manière très particulière de concevoir la partition, spécifique à la période 1800-1845. Voir Laurent CUGNY, *Le Musical « tout court »*, *op. cit.*, p. 58, et voir nos développements supra, chapitre 1, 1.2.3., p. 72 sq.

⁷⁷ Gérard GENETTE, *L'Œuvre...*, *op. cit.*, chapitre 5 de la première partie, p. 89-114.

intègre des développements sur l'improvisation musicale, et plus précisément sur le jazz. En dépit de cette ouverture de la perspective ontologique au cas du jazz, nous verrons que la réflexion de Genette sur les arts de performance reste malgré tout sous l'emprise de la conception goodmanienne sur un point décisif : comme Goodman, Genette réaffirme un privilège du régime allographique sur le régime autographique de l'art. Cette distinction entre les deux régimes va également le conduire à mener des développements quelque peu contradictoires sur le jazz, qui est présenté successivement comme une musique *peu*, puis *trop* improvisée.

2.1.1. L'improvisation jazzistique : trop improvisée ou trop composée ?

On trouve au cœur des lignes de Genette une instabilité conceptuelle concernant l'improvisation jazzistique, parfois décrite comme une pratique libre et créative, parfois comme ne l'étant pas suffisamment. En effet, Genette commence dans un premier temps par critiquer la naïveté avec laquelle nous avons tendance à sacrifier l'improvisation musicale. À cet égard, il insiste sur le fait que l'improvisation jazzistique est génétiquement déduite de la mélodie principale, ce qui permet de relativiser sa prétention à créer quelque chose de nouveau. Genette reconnaît donc (et à juste titre) que le jazz est un subtil mélange d'improvisation et de composition, tout en montrant que les passages prétendument improvisés se composent en réalité d'un certain nombre de clichés permettant de baliser (et donc aussi de banaliser) le discours musical et de l'ornementer de phrases musicales « accessoires » et déjà préparées à l'avance.

En pratique, et sauf recours systématique au hasard, une improvisation, musicale ou autre, s'appuie toujours sur un thème préexistant, sur le mode de la variation ou de la paraphrase, soit sur un certain nombre de formules ou de clichés qui excluent toute éventualité d'une invention absolue de chaque instant, note après note, sans aucune structure d'enchaînement. À l'exception peut-être de certaines tentatives, peu convaincantes, du free, le jazz illustre bien, depuis plus d'un demi-siècle et malgré l'évolution très rapide de son idiome au moins jusqu'en 1960, cette coopération étroite entre l'improvisé et le composé, non pas seulement dans sa part d'arrangements concertés et mémorisés, voire écrits, surtout pour les passages d'ensemble, mais aussi dans la manière dont

chaque chorus improvisé se conforme à ou s'inspire d'une trame fournie par la progression d'accords du thème. À cette relation en quelque sorte génétique entre harmonie reçue et mélodie produite s'ajoute les ressources accessoires d'une phraséologie bien éprouvée, arpèges, gammes, bribes de citation au succès infaillible, qui contribuent fortement à ba(na)liser le parcours, pour l'auditoire comme pour l'interprète⁷⁸.

À l'exception des tentatives du free jazz qu'il considère comme « peu convaincantes », Genette refuse donc de penser les improvisations jazzistiques comme capables de produire une « invention absolue de chaque instant, note après note ». Cette analyse ne manque guère de pertinence et correspond à ce que nous avons établi lors de notre premier chapitre⁷⁹. En revanche, la suite de l'extrait nous paraît excessivement sévère, lorsqu'elle met en évidence que la phraséologie du jazz, puisqu'elle requiert un travail de préparation, se trouve agrémentée d'éléments « accessoires » récités en vue d'un « succès infaillible ». Ce trait d'analyse va d'ailleurs conduire Genette à affirmer, quelques pages plus loin, qu'il est possible que ces prétendues improvisations aient été *intégralement* apprises par cœur pour être récitées au moment de la performance :

Quand un musicien de jazz produit un solo, nul dans l'auditoire ne peut garantir que ce solo n'a pas été entièrement rédigé note à note et mémorisé la veille (ce qui, convenons-en, n'affecterait la valeur artistique de cette performance que d'un point de vue très particulier : celui de la prime de « mérite » généralement, et un peu naïvement, attribuée à l'improvisation)⁸⁰.

Dans cet extrait, Genette poursuit donc son entreprise de désacralisation du mythe d'une improvisation créée *ex nihilo*, en montrant que le fait de considérer le jazz comme une récitation de phrases apprises par cœur ne lui retirerait rien de sa valeur esthétique. En d'autres termes, ce qui fait l'intérêt du jazz ne réside pas dans l'improvisation, à laquelle les spectateurs ont tendance à attribuer une « prime au mérite » car ils pensent – à tort – y reconnaître le signe d'une invention absolue et spontanée. Ainsi, le caractère improvisé du jazz est décrit comme une qualité contingente, puisque la question de savoir si le jazz se compose ou non de phrases apprises par cœur n'affecte en rien la qualité esthétique de cette musique : qu'elle soit composée ou bien improvisée, il s'agit bien dans les deux cas de la *même* œuvre.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 91-92.

⁷⁹ Voir supra, chapitre 1, 1.4.2., « Deuxième inconfort : entre improvisation et interprétation », p. 96 sq.

⁸⁰ Gérard GENETTE, *L'Œuvre...*, op. cit., p. 95.

Mais après avoir largement relativisé la part improvisée du jazz, Genette revient quelques pages plus loin sur le caractère *unique* des performances du jazz, qu'il déduit cette fois de son caractère improvisé :

Une performance d'improvisation ne se prête, en principe, à aucune itération. Lorsqu'un musicien de jazz, d'un soir à l'autre, voire d'une prise à l'autre lors d'une séance de studio, « rejoue » le même morceau, cela signifie seulement qu'il reprend le même thème pour le soumettre à de nouvelles variations. [...] De toute manière, l'improvisation n'est pas le seul mode de création du jazz, et bien des œuvres majeures de cette musique, comme certaines suites de Duke Ellington ou de Gil Evans, sont entièrement composées ; mais pour l'essentiel, l'improvisation, jazzique ou non, musicale ou autre, est en tant que telle de l'ordre du singulier, au sens fort, c'est-à-dire l'unique⁸¹.

Il apparaît étrange de constater qu'après avoir montré que le jazz était une musique préparée, voire « récitée » dans le but d'accéder à « succès infaillible », Genette insiste maintenant sur le caractère unique et non itérable du jazz qu'il déduit de son caractère improvisé. Comment interpréter ce changement de perspective ? Pourquoi les improvisations jazzistiques redeviennent centrales ici, alors même que Genette avait montré qu'elles étaient largement survalorisées dans le jazz ? Cette tension (pour ne pas dire cette contradiction) en jeu dans les lignes du philosophe s'explique sans doute par la question du devenir allographique de l'art, auquel ne participe pas le jazz (au même titre que l'ensemble de la musique improvisée).

⁸¹ *Ibid.*, p. 108-109.

2.1.2. Le régime allographique comme *telos* de l'art

Pour saisir les tenants et aboutissants du traitement paradoxal que Genette réserve au jazz, il nous faut prendre la mesure du privilège que ce dernier accorde aux œuvres dites allographiques, dans le sillage de la théorie goodmanienne. Comprendre ce privilège n'a rien d'évident pour celui ou celle qui conserve en mémoire le texte canonique d'Alain, faisant du caractère d'unicité de l'œuvre le signe distinctif de son appartenance aux beaux-arts, par opposition aux productions artisanales considérées comme reproductibles à l'infini⁸². Pour Genette comme pour Goodman, la question de l'itération constitue à l'inverse une caractéristique cruciale de l'œuvre, car elle lui permet de dépasser le cadre individuel de la création artistique et de s'inscrire dans une temporalité longue. En effet, alors que l'art autographique désigne une performance créée sur l'instant sans jamais pouvoir être reproduite à l'identique, le système notationnel sur lequel repose l'art allographique garantit quant à lui une pluralité d'exécutions réelles (ou potentielles) de l'œuvre. De telle sorte que, selon Genette, c'est le principe de communion liant l'ensemble des exécutions réelles ou potentielles d'une œuvre qui forge son identité : « la série itérative est une pure idéalité, une classe dont chaque performance singulière est un membre, et dont les traits communs pourraient sans doute être partiellement consignés, sinon par une notation au sens strict, du moins par une sorte de script renchérissant sur les indications du texte, par exemple les didascalies de *L'Avare* ou les prescriptions de tempo de *l'Hammerklavier*⁸³ ». Autrement dit, c'est donc la possibilité de rassembler les traits caractéristiques communs d'une œuvre sur un *script* qui rend possible une série d'exécutions correctes de l'œuvre, ce qui lui permettra de survivre dans le temps.

Comment comprendre que le stade allographique de l'œuvre puisse accomplir la destinée de l'art en général ? Cette conception téléologique de l'art repose en réalité sur un parti-pris philosophique qui dépasse très largement la question de la musique : pour Goodman comme pour Genette, le devenir allographique de l'art rend possible une appréhension *rationnelle* de l'œuvre. C'est en effet ce que Genette exprime lorsqu'il

⁸² ALAIN, *Système des Beaux-Arts*, Paris, Gallimard, 1926.

⁸³ Gérard GENETTE, *L'Œuvre...*, *op. cit.*, p. 110.

compare l'œuvre autographique avec Funès, ce célèbre personnage de Borges⁸⁴ qui possède une mémoire si précise et détaillée qu'elle l'empêche de produire des distinctions au sein d'une foule de détails accumulés, ce qui rend Funès incapable d'abstraire, et par là même d'accéder à toute forme de rationalité :

Tenter [...] de ramener le régime d'immanence d'une œuvre littéraire ou musicale à une collection d'objets ou d'événements physiques sans relation à un type, c'est s'empêcher absolument de définir, voire de penser, la relation d'équivalence entre ces divers objets ou événements, s'interdire de les reconnaître pour des exemplaires ou des occurrences du même texte, et donc à la limite se condamner à ériger chaque exemplaire ou occurrence en une œuvre distincte, dans un univers à la Funès où la singularité irréductible de chaque grain de sable proscrit le recours à un être de raison aussi fantomatique que le concept de grain de sable. [...] L'autre (la seule) voie possible d'unification, non plus théorique mais effective, consisterait en l'achèvement du processus historique de passage progressif de l'autographique à l'allographique. Selon Nelson Goodman, je le rappelle, tous les arts ont dû être autographiques à l'origine, et quelques-uns se sont émancipés en adoptant un système plus ou moins notationnel⁸⁵.

Cette comparaison de l'art autographique avec le personnage de Funès explique donc que la performance unique et non itérable place le philosophe face à une infinité de singularités disparates qui le rend proprement incapable de saisir l'œuvre en pensée. Il s'agit ici pour Genette d'énoncer une critique de l'empirisme radical (ce qu'il appelle aussi « l'extrapolation du nominalisme d'Occam »), qui consiste à renoncer à l'établissement de « types » pour tenter d'appréhender les arts dans leur singularité. C'est pourquoi Genette, comme Goodman, est amené à considérer l'histoire de l'art comme l'accomplissement progressif du devenir de l'œuvre allographique, car seul le principe d'unité révélé par l'itération peut extirper l'art de sa condition funes(-te).

Si Genette se situe sur ce point dans une continuité avec Goodman, il prend néanmoins une certaine distance avec la manière dont ce dernier a pu décrire le destin allographique de l'art :

Le régime allographique est donc par essence un stade auquel un art accède de manière globale, sinon totale, et sans doute progressive, le produit d'une évolution et l'objet d'une « tradition », qui

⁸⁴ Jorge Luis BORGES, « Funès ou la mémoire », in *Fictions*, trad. fr. P. Verdevoye et Ibarra, Paris, Gallimard, 1957, p. 127-136.

⁸⁵ Gérard GENETTE, *L'Œuvre...*, *op. cit.*, p. 242.

« doit d'abord être établie, pour plus tard être [j'ajouterai volontiers : *ou non*] codifiée au moyen d'une notation »⁸⁶.

Cette citation est intéressante à plus d'un titre. Tout d'abord, Genette témoigne explicitement de sa dette à Goodman, qu'il cite, tout en revendiquant une différence : selon lui le régime allographique constitue le stade final de l'évolution « globale » de l'art, mais non « totale ». En parlant de globalité et non de totalité, Genette introduit donc une restriction, ce qui laisse supposer que certains arts pourraient se montrer rétifs à cette évolution (Genette précise en note : « les pratiques architecturales artisanales telles que celle de Gaudí à la *Sagrada Familia*, ou encore les musiques improvisées sans notation d'aucune sorte⁸⁷ »). Or, on comprend que cette restriction permet à Genette d'introduire une réflexion sur les arts (et par voie de conséquence sur la musique) non allographiques, qui échappent de fait au système notationnel. Cette spécificité paraît être réaffirmée par l'ajout des crochets, qui semblent introduire une rectification de la thèse goodmanienne : alors que la codification des arts apparaît pour Goodman comme une nécessité, elle se trouve à nouveau relativisée par Genette par le « [*ou non*] ». Mais si Genette admet que la musique improvisée pourrait ne pas prendre part au *télos* allographique de l'art, de quel régime dépend-elle ? Peut-on considérer que la musique improvisée comme simplement autographe, alors même que l'enregistrement la rend aujourd'hui parfaitement itérable ?

⁸⁶ *Ibid.*, p. 126. Genette reprend ici une citation de Nelson Goodman : « For an art to become allographic, [...] a practice or tradition must first be established, later to be codified by means of notation. », Nelson GOODMAN, *Problems and Projects*, Indianapolis, The Bobbs-Merrill Compagny, 1972, p. 136.

⁸⁷ Gérard GENETTE, *L'Œuvre...*, *op. cit.*, p. 126.

2.1.3. Phonographie et itération

Il peut en effet sembler paradoxal de considérer que la musique improvisée relève du régime autographique, alors même que l'enregistrement constitue un médium permettant l'itération des œuvres de performance. De fait, contrairement à Goodman, Genette a conscience que l'enregistrement pourrait contribuer au « devenir allographique » de l'œuvre, en tant qu'il permet une itération sans doute encore plus efficace que la partition. Pourtant, de manière inattendue, Genette refuse de penser l'œuvre enregistrée comme appartenant au régime allographique, mais affirme que celle-ci correspond à un stade intermédiaire entre le régime autographique et le régime allographique :

En somme et à grands traits : une performance est un événement physique, et comme tel un objet autographique unique ; mais par l'enregistrement elle donne occasion à un art autographique multiple, et par l'itération à un art autographique pluriel⁸⁸.

Par « art autographique multiple » et par « art autographique pluriel », Genette entend décrire les différents stades intermédiaires entre l'œuvre autographique et son accomplissement allographique : le fait qu'une performance puisse être enregistrée permet une réitération potentielle (c'est ce qu'il appelle « l'art autographique multiple »), alors que l'accomplissement en acte de la réitération par l'enregistrement en fait un « art autographique pluriel ». Mais pourquoi l'enregistrement ne permet-il pas à l'œuvre enregistrée de s'accomplir pleinement en tant qu'art allographique ? Pourquoi Genette a-t-il besoin de faire intervenir des régimes intermédiaires ? L'argument qu'il développe est très étrange, car il consiste à énumérer un certain nombre d'aspects de la performance (le timbre du chanteur, le visage d'une actrice, la pratique d'un danseur) qui ne pourront pas être reproduits à l'identique parce qu'ils ne sont pas parfaitement rendus par la phonographie. Ces différents éléments, qui constituent en quelque sorte l'angle mort de l'enregistrement, empêcheraient selon lui « une véritable “émancipation” allographique⁸⁹ » de l'œuvre enregistrée. L'argument a de quoi surprendre, car il va de soi que la partition ne permet pas non plus (et en réalité elle le permet encore moins que

⁸⁸ *Ibid.*, p. 113.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 111.

la forme enregistrée) de rendre compte de toutes les indications nécessaires à la réitération exacte de l'œuvre. Car même si la partition a gagné en détails et en précisions au cours du XIX^e et au début du XX^e siècle, il semble difficile d'affirmer qu'elle est plus précise que l'enregistrement phonographique, alors même que ce dernier reproduit des éléments supplémentaires non transposables à l'écrit (le timbre, la texture du son, le tempo exact...). Dans ces conditions, puisque l'enregistrement semble davantage en capacité de déterminer les indications de jeu en vue d'une réitération exacte de l'œuvre, il paraît incompréhensible qu'il ne soit pas considéré comme apte à accomplir le devenir allographique de l'art.

Un autre extrait du texte de Genette, quelques pages plus loin, permet d'éclairer sa position, tout en réaffirmant une nouvelle fois l'impossibilité pour l'œuvre de performance enregistrée d'accéder à son accomplissement allographique :

L'enregistrement numérique est en passe de supplanter la partition, en particulier pour certaines musiques contemporaines, plus difficiles (voire impossibles) à noter, ou dont le procédé court-circuite la notation. [...] La musique pourrait ainsi « régresser » du régime allographique vers l'autographique multiple, car [...] que le disque remplace (même avantageusement) la partition ne fait pas que le disque soit une partition : on *n'est* pas ce qu'on supplante⁹⁰.

« L'enregistrement numérique est en passe de supplanter la partition » : cette phrase confirme que Genette a conscience que la phonographie possède une efficacité plus grande que la partition – aussi précise soit-elle. En un sens, il sait sans doute aussi que cette caractéristique de l'enregistrement devrait constituer une raison suffisante pour pouvoir accomplir le devenir allographique de la musique enregistrée. Pourtant, en dépit du fait que la phonographie remplace avantageusement la partition, celle-ci n'accomplit pas le *telos* de l'œuvre mais produit une « régression » des œuvres qui étaient devenues allographiques (à savoir : les œuvres soumises à un régime d'écriture hautement prescriptive) car elle les reconduit au stade inférieur du régime autographique multiple (qui correspond, rappelons-le, au stade de la musique improvisée enregistrée en tant qu'elle est potentiellement itérable). Dès lors, la position de Genette ne saurait être plus claire : l'enregistrement peut certes donner lieu à plusieurs exécutions exactes d'une seule et même œuvre, il constitue de toute façon et *par principe* une « régression » vis-à-vis de

⁹⁰ *Ibid.*, p. 246.

la partition manuscrite. Comment comprendre cette pétition de principe ? La réponse se trouve dans le texte de Genette lui-même : l'enregistrement *n'est* pas ce qu'elle supplante (c'est Genette qui souligne le « n'est »), car l'enregistrement *n'est* pas la partition. Les deux ne partagent pas le même mode d'être : Genette semble donc accorder un privilège *ontologique* au mode d'être spécifique de la musique qui dépend d'une partition manuscrite.

2.1.4. De la « régression » ontologique du jazz

Comment interpréter cette « régression » ontologique mise en œuvre par le jazz et les musiques improvisées, qui sont décrites comme faisant marcher l'histoire de la musique « à rebours » ?

Ceci implique sans doute que les circonstances, c'est-à-dire par exemple les relations variables entre le nécessaire et le possible, peuvent renverser le cours des choses, et faire aussi bien qu'un art (devenu) allographique redevienne un jour autographique [...]. Nous pourrions observer de tels signes dans l'évolution récente de la pratique musicale⁹¹.

Genette témoigne sans ambiguïté d'une inversion de la courbe de l'histoire de l'art par le jazz et les musiques improvisées, puisque celles-ci reconduisent le stade de l'art au régime autographique et à ses différentes strates intermédiaires. Néanmoins, cette idée de « régression ontologique » du jazz et des musiques improvisées est difficile à interpréter dans le cadre de la philosophie de Genette. En effet, on constate que ce terme de « régression », qui revient à différentes reprises dans ses textes, est toujours encadré par des guillemets. Or, le philosophe ne précise jamais si ces guillemets sont la marque d'une précaution d'usage, d'une référence implicite à la théorie de Goodman avec laquelle il aurait pris quelques distances, ou enfin s'ils sont pour lui une façon d'attribuer une valeur purement factuelle à ce *retour* de l'art à ses phases antérieures. La présence de ces guillemets doit peut-être nous alerter sur le fait que cette inversion du cours de l'histoire

⁹¹ Gérard GENETTE, *L'Œuvre...*, *op. cit.*, p. 127.

de l'art ne doit pas nécessairement être interprétée comme *morale*ment condamnable car littéralement *régressive*. Malgré tout, elle témoigne bien d'une différenciation ontologique que Genette ne cesse de marteler lorsqu'il affirme par exemple que « de nouveau, nous sommes ramenés au régime autographique (celui, généralement, du jazz)⁹² ».

Ainsi, même en renonçant à comprendre cette différenciation ontologique comme porteuse d'une dépréciation morale du jazz de la part de Genette, il reste néanmoins difficile de comprendre les raisons l'ayant conduit à maintenir l'idée que seul l'art véritablement allographique pourrait accomplir le *telos* de l'art. Cette position est d'autant plus problématique qu'elle reconduit un primat de la musique savante occidentale, qui apparaît comme la seule à pouvoir accomplir le destin allographique de la musique en général. Pourtant, Genette témoigne sans détour de son goût prononcé pour le jazz, une appréciation esthétique qui selon lui ne devrait pas souffrir d'une comparaison avec le champ de la musique savante occidentale :

J'en dirais autant, et avec plus de motivation personnelle, à propos du rapport (ici suggéré) entre le jazz et la musique dite « classique ». Je n'ignore pas que certains « fans » du premier, comme en son temps Boris Vian, font profession de mépriser la seconde, et réciproquement (ce n'est pas ce que les uns et les autres font de mieux, mais c'est leur affaire), mais nul n'ignore non plus qu'il existe aussi des mélomanes pour apprécier autant Ellington (puisque Ellington il y a) que Mozart, et Webern que Coltrane. Et comme je me range au nombre de ces derniers, je puis ajouter de source introspectivement sûre que ces deux goûts s'exercent dans des champs ressentis comme en grande partie hétérogènes et partiellement incommunicables : aimer *à la fois* le jazz et la musique classique n'est pas vouloir à tout prix les rapprocher, et ne conduit pas nécessairement à favoriser entre eux quelque « fusion », ou « troisième voie », que ce soit. Aimer « autant » l'un que l'autre (si cet adverbe de quantité a ici un sens) n'est pas les aimer *de la même manière*, ni se demander lequel des deux surplombe l'autre sur la fameuse échelle : chacun s'exerce, et éventuellement excelle, *dans son ordre*, et pour tout dire il me semble que la maturité esthétique, si telle chose existe, commence avec l'admission de ce genre de pluralités : pour apprécier à la fois Racine et Shakespeare, faut-il chercher dans ces deux œuvres le même type de « mérite »⁹³?

Cet extrait semble témoigner d'une sincérité de ton qu'il paraît impossible de mettre en doute, d'autant que son goût pour le jazz se double d'une connaissance approfondie,

⁹² *Ibid.*, p. 183.

⁹³ *Ibid.*, p. 575-576.

comme le confirme le nombre important de références jazzistiques qui ponctuent *L'Œuvre de l'art*⁹⁴. La place paradoxale du jazz dans la pensée de Genette ne provient donc ni d'un défaut de connaissance, ni d'un manque de goût ou d'intérêt personnel pour cette musique. En revanche, l'assurance avec laquelle il affirme ne pas chercher à établir une comparaison entre les deux nous laisse perplexe. S'il semble en effet tout à fait possible d'apprécier autant Racine que Shakespeare sans évaluer et comparer leurs mérites respectifs, les écrits de Genette ne cessent-ils pas – quoiqu'il en dise – de mesurer la valeur ontologique du jazz à l'aune de celle de la musique d'écriture ? Considérer la musique savante occidentale comme le *telos* de l'art et le jazz comme sa « régression » ontologique ne revient-il pas justement à comparer leurs mérites respectifs à partir d'une grille de lecture forgée à partir d'un primat de la musique d'écriture ? Si nous ne doutons pas que Genette puisse aimer *autant* le jazz que la musique savante, il est clair qu'au sein de sa théorie, chacun occupe une place *dans son ordre*. Or, il est probable que Genette n'ait pas perçu que la manière dont il a conçu ces ordres ontologiques distincts à l'aune d'une visée téléologique allographique condamnait d'emblée les musiques qu'il apprécie « autant » l'une que l'autre à souffrir d'une comparaison de leur *valeur ontologique propre*.

Malgré ses efforts pour intégrer le jazz dans le champ de l'ontologie de la musique, la pensée de Genette semble témoigner d'une nouvelle expression du primat philosophique de la musique d'écriture que nous avons déjà mis en évidence dans notre première partie⁹⁵. Sur ce point au moins, il semble donc que les présupposés de l'esthétique analytique et de l'esthétique continentale soient moins étrangers les uns aux autres que l'on pourrait croire, puisque ces deux esthétiques ont souvent tendance à penser la musique à la lumière du modèle exclusif de la musique du régime d'écriture hautement prescriptive, présentée une nouvelle fois comme le *telos* de l'art en général.

⁹⁴ En plus d'Ellington et de Coltrane auxquels Genette se réfère à maintes reprises, on trouve aussi des références au style Nouvelle-Orléans, à Charlie Parker et à Thelonious Monk (p. 108), ainsi qu'à Ben Webster et Dexter Gordon (p. 195).

⁹⁵ Voir supra, chapitre 1, 1.2., « Affinité philosophique pour la musique savante », p. 58 sq.

2.2. Une « ontologie du jazz » est-elle possible ?

La position paradoxale de Genette à l'égard du jazz ne témoigne-t-elle pas d'une difficulté inéluctable de la perspective ontologique, lorsqu'elle tente de cerner la spécificité d'une pratique musicale à l'aune de ses différences et de ses similitudes avec le modèle porté par la musique savante occidentale ? Tenter d'appréhender le jazz à partir des critères ontologiques de la musique savante ne risque-t-il pas de nous conduire à considérer le jazz comme « en défaut » par rapport au modèle esthétique ayant été établi à partir d'une pratique musicale d'un autre type ? Et à ce titre, comment élaborer une ontologie véritablement spécifique au jazz, puisque les critères de l'ontologie goodmanienne semblent avoir été forgés à partir des canons de la musique d'écriture ?

C'est pour répondre à cette difficulté que Laurent Cugny, dans *Le Musical « tout court »*, propose une réflexion sur la possibilité d'établir des « ontologies locales⁹⁶ » qui auraient à rendre compte de la « formativité spécifique⁹⁷ » de chaque type de pratique musicale sans dépendre d'une ontologie générale. Or, cette perspective semble devoir se heurter à une nouvelle difficulté : selon quels principes devrions-nous tracer les contours de ces ontologies dites « locales » ? Laurent Cugny soulève ce problème lorsqu'il se demande jusqu'à quel point il nous serait possible de fragmenter l'ontologie musicale :

La notion de régime musical permettrait ainsi de viser un niveau ontologique inférieur et de définir des ontologies locales, propres aux œuvres de chaque régime et différentes d'un régime à l'autre. Si cette démarche est pertinente, faut-il envisager d'aller plus loin et de fragmenter encore l'ontologie, c'est-à-dire de définir une ontologie de l'œuvre pour chaque musique⁹⁸ ?

Si la régionalisation de l'approche ontologique peut sembler nécessaire pour appréhender les musiques dans leur spécificité, faut-il envisager une ontologie spécifique à chaque genre musical ? Ou bien, doit-on opter pour une attitude plus radicale encore, qui consisterait à élaborer une ontologie spécifique à chacune des expressions musicales ?

⁹⁶ Voir Laurent CUGNY, *Le Musical « tout court »*, *op. cit.*, « Troisième partie : ontologies locales, régimes de production », p. 132 sq.

⁹⁷ Rappelons que Laurent Cugny distingue quatre formativités-types : la musique orale, la musique écrite, la musique improvisée, et enfin la musique audiotactile. Le jazz s'inscrit dans la catégorie de « musique audiotactile », comme nous l'avons montré dans notre premier chapitre (voir supra, chapitre 1, 1.4.1, p. 95).

⁹⁸ *Ibid.*, p. 132.

Mais le particularisme de cette seconde hypothèse ne trahit-il pas le principe ontologique lui-même ?

Commençons par envisager l'hypothèse selon laquelle il serait possible de faire correspondre les contours des ontologies locales aux différents genres musicaux. C'est, d'une certaine manière, la démarche adoptée par Roger Pouivet dans *La Philosophie du rock*, lorsqu'il affirme que le rock introduit une nouvelle caractéristique ontologique, qui modifie substantiellement l'ontologie musicale :

Le rock est avant tout la musique dans laquelle s'est modifié le statut ontologique de l'œuvre musicale. L'enregistrement en est venu alors à constituer l'œuvre musicale⁹⁹.

L'enregistrement apparaît selon Roger Pouivet comme la caractéristique ontologique du rock, et réciproquement le rock (et avec lui la phonographie) a créé un nouveau régime ontologique de l'œuvre musicale. Autrement dit, par l'avènement du rock, c'est le *mode d'être* de l'œuvre musicale qui a été modifié de manière substantielle, et c'est pourquoi le rock révèle une nouvelle région ontologique au sein de l'œuvre musicale. S'il est incontestable que l'enregistrement constitue bien un trait caractéristique essentiel de la musique rock, ce raisonnement semble néanmoins reposer sur un sophisme, car l'enregistrement n'est-il pas aussi – et tout autant – un trait caractéristique du jazz ? Comme le souligne Laurent Cugny, « il faut d'emblée prendre acte du fait, tout simplement, que cette musique [le jazz] n'aurait très probablement pas existé sans la phonographie. [...] On peut aller jusqu'à avancer que le jazz est l'un des premiers produits de la phonographie, en précédant bien d'autres, le rock notamment¹⁰⁰ ». Dès lors, si la phonographie peut décrire le mode d'être du rock, elle ne constitue pas pour autant un *trait distinctif* du rock. Au mieux, on devrait pouvoir considérer qu'elle est un trait distinctif du rock *et* du jazz. Mais, à cet égard, on constate que ce destin phonographique commun au jazz et au rock ne permet en aucun cas de caractériser le rock en tant que tel, ou bien le jazz en tant que tel. Pourtant, Roger Pouivet prétend être parvenu à cerner une spécificité ontologique « irréductible à autre chose que les œuvres musicales rock¹⁰¹ ».

⁹⁹ Roger POUIVET, *Philosophie du rock*, op. cit., p. 192.

¹⁰⁰ Laurent CUGNY, *Le Musical « tout court »*, op. cit., p. 135.

¹⁰¹ Roger POUIVET, *Philosophie...*, op. cit., p. 183.

Que faut-il en conclure ? Roger Pouivet se « tromperait-il » en parlant d'ontologie du rock, alors que celle-ci correspond davantage à une ontologie de l'œuvre enregistrée (du rock ou du jazz) ? Non, car la perspective qui est la sienne consiste à distinguer l'« œuvre-enregistrement », qu'il considère comme l'apanage du rock, de la performance enregistrée du jazz, qui tient selon lui du « document d'archive ». Cette différenciation entre l'« œuvre-enregistrement » et l'« enregistrement-document », qui va prendre une importance épistémologique cruciale au sein de l'esthétique musicale analytique¹⁰², suppose de manière consensuelle que l'« enregistrement-document » n'appartient pas au régime de l'œuvre mais à celui de son *exécution*. La catégorie d'« enregistrement-document » désigne l'ensemble des performances-*live* enregistrées, mais pas seulement : selon Roger Pouivet, les enregistrements-studio du jazz appartiennent eux-aussi à cette même catégorie, parce qu'ils se composent de captations de moments improvisés qui persistent à être joués selon le principe du *live*, même lorsque la prise de son se produit en studio. Autrement dit, le philosophe estime que le disque de rock *fait* œuvre car ses exécutions en *live* doivent être considérées comme secondaires ; alors que dans le jazz c'est le moment performatif de l'*exécution* qui est premier, son enregistrement apparaissant lui comme secondaire. C'est pourquoi l'« œuvre-enregistrement » correspond, dans la philosophie de Roger Pouivet, aux contours du genre musical « rock », et exclut de ce fait les enregistrements du jazz de cette catégorie ontologique.

S'il est certain que le rock constitue un objet d'étude particulièrement pertinent pour interroger la manière dont l'enregistrement est progressivement devenu un instrument de composition à part entière, il est néanmoins dommage que Roger Pouivet ait restreint sa réflexion sur cette qualité de l'enregistrement au genre musical rock. En opérant cette restriction, le philosophe semble méconnaître le changement de paradigme apporté par les enregistrements de la période électrique de Miles Davis (1968-1975), qui correspondent pourtant tout aussi pleinement aux critères ontologiques de « l'œuvre-enregistrement » précédemment énoncés. Comme le mettent en évidence Matthieu Thibault dans *Bitches Brew ou le jazz psychédélique*¹⁰³, ou encore Laurent Cugny dans

¹⁰² Sur cette distinction, voir par exemple Alessandro ARBO, « “Enregistrement-document” ou “enregistrement-œuvre” ? Un problème épistémologique », in *Quand l'enregistrement change la musique*, op. cit., p. 15-38.

¹⁰³ Matthieu THIBAUT, *Bitches Brew ou le jazz psychédélique*, Marseille, Le mot et le reste, 2012.

*Électrique Miles Davis, 1968-1975*¹⁰⁴, les liens manifestes entre la période électrique de Miles Davis et le rock se mesurent en premier lieu à la technique de production adoptée par la collaboration de Miles et de son producteur Teo Macero. Très loin d'une approche « naturaliste » de l'enregistrement jazz traditionnel, les titres qui composent l'album *Bitches Brew* ne sont même plus à proprement parler des « morceaux », car comme le montre Laurent Cugny, il devient « difficile de faire la part de la composition, de l'arrangement et l'interprétation, qui se fondent en un même processus. Ce sont des fragments qui seront ultérieurement découpés, assemblés, pour former des pièces¹⁰⁵. » Ce point semble confirmé par le témoignage de Teo Macero lui-même :

Le magnétophone ne s'arrête pas pendant les séances, il ne s'arrête jamais, sauf pour la réaudition. [...] J'extrais ce que je veux et je le copie, puis l'original part aux archives, intouché. Ainsi, quiconque n'aime pas ce que j'ai fait il y a vingt ans peut s'y rendre et le refaire¹⁰⁶.

Suivant la même dynamique, l'album *Jack Johnson*, enregistré par Miles Davis en 1970 (toujours avec Teo Macero comme producteur), représente ce que Laurent Cugny caractérise comme « l'apogée de la technique du montage », à tel point qu'il faudrait peut-être voir « dans cette hypertrophie du montage une référence au cinéma¹⁰⁷ ». Cette mise en correspondance de la technique d'enregistrement de Miles Davis avec le montage cinématographique révèle que ce changement paradigmatique porté par la production phonographique témoigne sans doute davantage d'une transformation relative à une époque, que d'un genre musical auquel on pourrait accorder l'exclusivité d'un tel bouleversement. Et à cet égard, la régionalisation ontologique mise en œuvre par Roger Pouivet semble mise en échec par une analyse rigoureuse des transformations du rôle de l'enregistrement dans certaines productions du jazz.

Si donc une réflexion sur les différents types de techniques phonographiques garde toute sa pertinence pour penser les évolutions de la production musicale, elle ne semble pas pouvoir *spécifier des genres musicaux*. Ce qu'elle peut en revanche, c'est mettre en lumière des techniques de production communes à des genres musicaux différents, ce qui

¹⁰⁴ Laurent CUGNY, *Électrique Miles Davis, 1968-1975* (1993), Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2019.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 69.

¹⁰⁶ Ian CARR, *Miles Davis – A Critical Biography*, London, Quartet, 1982, p. 215. Cité par Laurent CUGNY, *Électrique Miles...*, *ibid.*, p. 61.

¹⁰⁷ Laurent CUGNY, *ibid.*, p. 80.

permet de produire des analyses rapprochant une partie du jazz avec une partie du rock. Mais sans doute jamais (et, après tout, ce n'est peut-être pas si grave ?) de déterminer une ontologie spécifique au jazz, ou une ontologie spécifique au rock.

Envisageons à présent notre seconde hypothèse, qui consiste à spécifier des ontologies particulières ne visant plus à décrire des genres musicaux, mais bien les pratiques musicales dans leur singularité. Comme le souligne pourtant Laurent Cugny, cette nouvelle perspective ne risque-t-elle pas de nous conduire à une « atomisation » des ontologies « devenues trop circonscrites et perdant par là de leur pertinence¹⁰⁸ » ? Plus encore, quels pourraient être l'intérêt et la légitimité de telles ontologies particularistes, qui n'auraient plus grand-chose à voir avec le principe même de l'ontologie censée décrire un *mode d'être commun à des particularités existantes* ? Pour répondre à cette question, il nous faut commencer par revenir sur le sens du terme d'« ontologie » tel qu'il apparaît dans le champ de la philosophie analytique. Roger Pouivet définit l'ontologie comme la « branche de la métaphysique qui porte tout particulièrement sur les questions relatives au mode d'existence des choses étudiées en métaphysique, des objets, des événements, des propriétés, des relations¹⁰⁹ ». Dans cette perspective, porter un regard ontologique sur la production musicale revient à la considérer en tant qu'*objet*, un objet « tout prêt pour une réflexion sur sa nature et ses propriétés essentielles¹¹⁰ ». Cette caractérisation de la musique comme objet apparaît essentielle à l'approche de la philosophie analytique, car c'est seulement à cette condition qu'elle considère pouvoir en faire émerger le sens (l'essence). Par conséquent, c'est donc parce que l'œuvre-rock peut être considérée comme un *objet* phonographique qu'elle appartient, selon Roger Pouivet, à la « métaphysique des choses ordinaires¹¹¹ » et qu'elle peut être appréhendée sous l'angle ontologique.

Or, c'est peut-être justement le fait de considérer la musique comme un « objet » qui met en difficulté l'approche ontologique (en tout cas au sens de Roger Pouivet) du jazz. En effet, comme le montre Frédéric Bisson, un philosophe dont la démarche originale

¹⁰⁸ Laurent CUGNY, *Le Musical « tout court »*, *op. cit.*, p. 132.

¹⁰⁹ Roger POUIVET, *Philosophie...*, *op. cit.*, p. 18.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 51.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 22.

consiste à concilier la méthode analytique et une réflexion d'inspiration deleuzienne, celui-ci résiste à toute tentative de *chosification*, puisqu'il s'impose aussi et surtout comme *événement*. De la perspective de Roger Pouivet, Frédéric Bisson retient une approche démythifiée de la musique, qui, selon la méthode exposée dans *Philosophie du rock*, peut enfin être traitée pour ce qu'elle est : non pas comme un mouvement de société ou encore comme un élan créateur, mais comme une « invention de *choses*, des œuvres-enregistrements¹¹² ». Mais de la pensée deleuzienne, il retient cette fois l'impossibilité de *chosifier* l'expérience esthétique, qui s'impose au philosophe comme un événement :

Une improvisation de jazz n'est pas le produit d'un processus créatif, elle *est* le processus créatif lui-même, dans son actualité même. Son identité est performative. Une « œuvre » jazz n'est pas un *objet*, c'est un *événement*¹¹³.

C'est pourquoi Frédéric Bisson présente le jazz comme produisant des « pseudo-œuvres » : selon lui, si le jazz ne peut pas faire *œuvre*, c'est tout simplement parce qu'il n'est pas une *chose*. Le jazz ne peut alors qu'être appréhendé par le concept d'« amphibie ». Le philosophe élabore ce concept pour deux raisons : d'une part, il lui permet de rendre compte de l'hybridité des pratiques musicales (en évitant de cette manière les apories soulevées par une ontologie de type substantialiste), d'autre part, il s'agit avec l'amphibie de prendre acte de la nécessité pour les concepts théoriques de se transformer au contact de la musique, de se faire eux-mêmes « amphibologiques » :

Les frontières entre la musique écrite, la musique improvisée et la musique enregistrée ne sont pas étanches. *La musique amphibie passe à travers les genres de l'être, de l'eau à l'air et de l'air à l'eau, sans se dégénérer*. Le mérite strictement théorique de cette reconceptualisation amphibologique est ainsi le suivant : elle permet d'unifier la musique sans l'homogénéiser. [...] L'amphibologie fondamentale de la musique se décline suivant une famille de cas hybrides, si bien que formaliser ontologiquement un type de musique (jazz, rock, etc.) ne consiste pas à lui reconnaître une identité substantielle ou catégorielle exclusive, mais à déterminer le type original de relation qu'il noue entre ses objets et ses événements propres¹¹⁴.

¹¹² Frédéric BISSON, *La Pensée rock. Essai d'ontologie phonographique*, Paris, Questions théoriques, 2016, p. 38.

¹¹³ Frédéric BISSON, « L'interzone du jazz... », in *Polyfree...*, art. cit., p. 259.

¹¹⁴ Frédéric BISSON, « Musique amphibie. Esquisse d'une amphibologie fondamentale », in *Ontologie musicale. Perspectives et débats*, op. cit., p. 64.

Frédéric Bisson prend ses distances avec les ontologies substantialistes, catégorielles, ou bien « locales » : toutes ces approches reposent selon lui sur un même principe platonicien qui tend à réduire l'œuvre musicale à son type abstrait. Néanmoins, sa prise de distance avec la perspective ontologique traditionnelle ne le conduit pas à rompre totalement avec l'ontologie, qu'il propose de repenser de manière « processuelle ». En d'autres termes, l'ontologie du jazz esquissée par Frédéric Bisson s'oppose au « chosisme » et s'appuie sur la notion d'« expérience esthétique » telle qu'on la trouve dans les écrits de John Dewey et Richard Shusterman. En appelant explicitement à renouer avec le terrain de l'expérience, Frédéric Bisson contraint donc l'ontologie formelle à se *reconfigurer* au contact de la singularité musicale :

Il me semble au contraire qu'une expérience, dès lors qu'elle est positive, est à elle-même sa propre raison. Elle a un droit absolu. Autrement dit, l'ontologie formelle doit s'employer à lui rendre justice en s'assouplissant à son contact, et non à la corriger en la mesurant à ses propres catégories. Comme John Dewey l'a souligné, le rôle de l'esthétique n'est pas de clarifier un concept d'art déjà constitué, mais de le transformer en vue de parvenir à une expérience plus riche et plus complète¹¹⁵.

Ce retour à la notion d'expérience accompli par Frédéric Bisson a le mérite de mettre en lumière l'obstacle auquel se confronte toute « ontologie du jazz » : l'approche de type substantialiste semble toujours devoir passer à côté de cette musique dont l'histoire riche et complexe nous interdit de l'appréhender tel un objet stable. À tel point que pour pouvoir envisager une « ontologie du jazz », il apparaît nécessaire de transformer en profondeur le sens même de *l'ontologie tout court* – comme se propose de le faire la perspective très atypique de Frédéric Bisson. Mais que reste-t-il de véritablement « ontologique » dans cette réflexion sur le jazz comme événement et expérience singulière ? En se rapprochant de la singularité musicale, la méthode philosophique n'a-t-elle pas été amenée *de fait* à se transformer radicalement, et à s'écarter définitivement de l'ontologie traditionnelle ?

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 67.

3/ Sémantique du jazz

La question ontologique n'épuise pas le champ de la philosophie analytique, qui s'est également beaucoup intéressée à la « sémantique » musicale. Dans cette perspective, il ne s'agit plus de spécifier un *mode d'être* du musical, mais de déterminer ce que la musique signifie, ce qu'elle essaie de dire, ce qu'elle *exprime*. Cette question n'est évidemment pas l'exclusivité de la philosophie analytique, néanmoins elle nous a interpellée de par la place qu'elle occupe dans les écrits de Jerrold Levinson. En effet, dans un article intitulé « L'expressivité du jazz », le philosophe analytique présente une réflexion sur le type d'expressivité spécifique au jazz. Or, le simple fait que cet article ait été choisi par Clément Canonne pour représenter le jazz dans son ouvrage intitulé *Perspectives philosophiques sur les musiques actuelles*¹¹⁶ n'est pas anodin : alors que l'ouvrage collectif entend rendre compte d'une vue d'ensemble de l'état de la réflexion philosophique sur les musiques actuelles, l'article de Jerrold Levinson est le seul à avoir été traduit pour l'occasion. Ce constat nous semble témoigner d'une part que la recherche philosophique en langue française sur le jazz est peu abondante, et d'autre part que les travaux de cet auteur font autorité aujourd'hui dans la « perspective philosophique » sur le jazz – ce qui semble confirmé par la récurrence des références qui y sont faites dans les récents essais philosophiques consacrés à la musique¹¹⁷. À cet égard, la découverte de cet article portait la promesse d'un premier aboutissement de notre recherche : si tant est qu'une philosophie du jazz puisse exister, les écrits de Jerrold Levinson semblaient pouvoir en esquisser les prémisses. Néanmoins, comme nous le verrons, les conclusions décevantes de cet article se contentent de colporter un certain nombre de clichés sur le jazz, qui décidément persiste à résister à son appréhension philosophique.

¹¹⁶ *Perspectives philosophiques sur les musiques actuelles*, Clément CANONNE (dir.), Paris, Delatour France, 2017.

¹¹⁷ Voir par exemple : Lydia GOEHR, *Le Musée imaginaire*, op. cit., p. 151 sq. ; Laurent CUGNY, *Le Musical « tout court »*, op. cit., p. 79 sq. ; Sandrine DARSEL, *De la musique aux émotions. Une exploration philosophique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009 ; Frédéric BISSON, « Logique du jazz », in « Le jazz, la philosophie et les philosophes », Joana DESPLAT-ROGER (dir.), *Epistrophy* n° 4, 2019, en ligne : <https://www.epistrophy.fr/logique-du-jazz.html>, consulté le 17 février 2020.

Mais avant de nous consacrer à la manière dont Jerrold Levinson décrit la particularité de l'« expressivité » du jazz, commençons par un détour par l'ouvrage *Pourquoi la musique ?* de Francis Wolff. Cet essai, qui n'appartient pas au champ analytique et propose une réflexion généraliste sur l'expressivité de la musique, contient lui aussi un chapitre intitulé « L'expressivité du jazz ». Or, la démarche de Francis Wolff, contre toute attente, trouve quelques similitudes avec la perspective analytique de Jerrold Levinson, puisqu'il s'agit dans les deux cas de réfléchir à la singularité expressive d'un genre musical en particulier. En d'autres termes, ces deux philosophes, pourtant issus de traditions philosophiques très différentes, espèrent mettre en évidence une « catégorisation » de l'expressivité musicale et ainsi rendre compte de la spécificité du jazz.

3.1. Le jazz : une musique expressive ?

La musique possède toutes les conditions linguistiques nécessaires à une sémantique, donc la musique *doit* vouloir dire quelque chose ; et pourtant, de fait, aucune musique ne dit rien¹¹⁸.

Francis Wolff

L'ouvrage *Pourquoi la musique ?* de Francis Wolff se présente comme une réflexion générale sur l'un des paradoxes fondamentaux de l'esthétique musicale : la musique semble bien exprimer quelque chose, quoiqu'elle ne « dise » rien. L'auteur prétend résoudre ce paradoxe en introduisant une distinction fondamentale entre le dire et l'exprimer : « “Dire” est une chose, “exprimer” en est une autre. Les signes du discours renvoient aux choses qu'ils manifestent, tandis que, inversement, les signes de l'expression *viennent* des choses elles-mêmes qui *se* manifestent¹¹⁹. » Cette distinction terminologique lui permet dès lors d'énoncer l'une des thèses centrales du livre : « Si la

¹¹⁸ Francis WOLFF, *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard, 2015, p. 221.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 226-227.

musique semble à la fois *parler* et *ne rien dire*, c'est tout simplement qu'elle *exprime* quelque chose¹²⁰ ». En axant sa réflexion sur la question de la pure expressivité de la musique, Francis Wolff cherche à prendre ses distances d'un côté avec la position dite « sémiologique » (qui conçoit la musique à partir du modèle linguistique), de l'autre avec la position formaliste d'Hanslick (selon laquelle la musique n'exprimerait rien d'extérieur à elle-même). Mais que désigne alors l'expressivité de la musique, si celle-ci n'est pas corrélée à un rapport entre signifiant et signifié ? La première réponse qu'apporte Francis Wolff à cette question est d'une déconcertante simplicité :

Une réponse aussi évidente que discutable s'impose : des émotions. Thèse simple et classique, suffisamment étouffée et dépréciée par la tradition formaliste¹²¹.

Cette réponse s'impose en effet comme évidente, et d'ailleurs elle correspond à la manière dont le sens commun se figure le plus souvent l'expressivité musicale. Mais Francis Wolff entend rectifier cette évidence première en précisant qu'en réalité la musique n'exprime pas *seulement* des émotions, car elle peut être expressive *quel que soit son contenu*. Cette conception d'inspiration wagnérienne de l'expressivité « pure » de la musique suppose de comprendre l'expression comme une propriété inhérente à la musique, parfaitement indépendante de l'effet qu'elle peut produire sur l'auditeur : « Il ne s'agit pas de savoir si la musique peut *susciter* des émotions, il s'agit de savoir si, et comment, elle pourrait les *exprimer*. Car on peut très bien entendre qu'une musique exprime la joie, sans qu'elle nous rende joyeux¹²². »

L'ouvrage de Francis Wolff consiste dès lors à explorer cette question de l'expressivité dans le champ général de la musique, sans se restreindre à la musique savante occidentale. Et à cet égard, on peut constater que *Pourquoi la musique ?* tient au moins en partie sa promesse, puisqu'on y trouve effectivement des références au jazz, ainsi qu'aux musiques dites « populaires » ou « actuelles »¹²³. Cette perspective généraliste semble s'expliquer par l'impossibilité de « réserver » l'expressivité à un genre

¹²⁰ *Ibid.*, p. 226.

¹²¹ *Ibid.*, p. 227.

¹²² *Ibid.*, p. 228.

¹²³ Ce constat doit néanmoins être contrebalancé par deux remarques : d'une part un simple regard sur l'index des musiques citées (p. 443 sq.) suffit à mettre en évidence que le répertoire issu de la musique savante constitue l'immense majorité des musiques citées ; et d'autre part les quelques rares références à la musique populaire sont toujours utilisées de manière purement illustratives et jamais de manière approfondie (voir par exemple la référence à Daft Punk p. 96, Pink Floyd p. 192, ou Elvis Presley p. 269).

musical en particulier. Mais en quoi cette perspective nous permet-elle de cerner la spécificité du jazz ? Peut-on considérer qu'une musique est *plus* expressive qu'une autre, et ainsi classer les genres musicaux en fonction de leurs qualités expressives ? Pourrait-on aller jusqu'à établir « une table de catégories » présentant les différentes émotions exprimées par la musique ? Et plus précisément encore, peut-on considérer que le jazz, en tant que catégorie musicale, exprimerait des émotions « typiques » ? Tout aussi absurde que nous paraisse cette perspective, il semble que ce soit elle qui ait conduit Francis Wolff – tout comme Jerrold Levinson par le biais d'une méthode tout à fait différente – à relayer un certain nombre de banalités sur le jazz censées nous éclairer sur sa « spécificité expressive ».

3.1.1. L'expressivité, une « subjectivité qui s'épanche » (Francis Wolff)

La notion d'expressivité musicale développée par Francis Wolff relèverait, selon ses dires, d'une démarche de type « empiriste ». En effet, le philosophe explique qu'il s'en remet aux « faits », ou plus précisément aux études menées par des psychologues cognitivistes¹²⁴ faisant état d'une convergence des retours d'expérience exprimés par les auditeurs interrogés. D'après ces études psychologiques, tous les auditeurs (ou presque) s'accordent, lorsqu'ils sont placés en situation d'écoute, sur des critères permettant d'établir qu'une musique serait plutôt « triste » ou plutôt « gaie ». Conforté dans sa conviction par ces études de « terrain », Francis Wolff en déduit que ce qui apparaît évident pour les auditeurs doit l'être aussi pour les compositeurs eux-mêmes, ce qui permettrait d'expliquer pourquoi ces derniers utilisent les mêmes combinaisons de notes pour exprimer des émotions similaires :

Ainsi, sans s'inspirer les uns des autres, et sans même se connaître, des dizaines de compositeurs ont utilisé les mêmes enchaînements de degrés pour exprimer, par exemple, une explosion exubérante de joie affirmative (*do-(ré)-mi-(fa)-sol*), une joie pure et simple (*sol-do-(ré)-mi*), une

¹²⁴ *Ibid.*, p. 232 sq.

joie reçue passivement comme une bénédiction (*sol-(fa)-mi-(ré)-do*), ou au contraire l'affirmation d'une peine ou d'une plainte (*do-(ré)-mib-(fa)-sol*), un constat tragique (*sol-do-(ré)-mib*) ou un chagrin passivement approuvé et accepté (*sol-(fa)-mib-(ré)-do*)¹²⁵.

Ce qui frappe à la lecture de cet extrait, c'est en premier lieu la précision des émotions qui y sont décrites (joie affirmative, joie pure, joie passive, peine, constat tragique et chagrin accepté), censée correspondre à des combinaisons de notes quant à elles parfaitement sous-déterminées (puisque ni la hauteur, ni le timbre, ni le rythme ne sont précisés). D'autre part, comme Francis Wolff l'admet lui-même, il peut sembler totalement « absurde » de considérer qu'une musique puisse être absolument triste, ou absolument gaie :

Cela paraît le comble de l'absurde : comment des sons pourraient-il « être » tristes ou gais ? Et pourtant si on le dit, c'est qu'on l'entend. Car on aura beau nous expliquer que c'est une illusion ou un abus de langage, on ne cessera pourtant pas d'entendre – et donc d'affirmer légitimement –, par exemple, que la *Valse n° 10 en si mineur op. 69 n° 2* de Chopin est triste, ou que la *Valse n° 11 en sol majeur op. 70 n° 1* est enjouée¹²⁶.

Mais l'évidence supposée de cette corrélation entre une musique et l'émotion qu'elle suscite ne revient-elle pas à considérer la musique à partir d'un « code couleur », dont à chaque note, chaque hauteur, chaque intensité, chaque mode, correspondrait une émotion spécifique et particulière – en clair : un émoticône ? Cette table de correspondance entre des combinaisons de notes et une palette d'émotion, qui nous semble parfaitement arbitraire, ne doit cependant pas être prise à la lettre, puisque Francis Wolff précise immédiatement qu'elle ne saurait valoir pour *toutes les musiques*. En effet, le philosophe émet l'hypothèse selon laquelle certaines musiques doivent être considérées comme radicalement « inexpressives¹²⁷ ». Hélas, les deux exemples qu'il donne de ces musiques dites « inexpressives » restent pour le moins énigmatiques : sans livrer plus d'explications, l'auteur évoque brièvement Glenn Gould et la musique minimaliste. Enfin, Francis Wolff évoque le cas de certaines musiques qui, à l'instar du jazz, doivent

¹²⁵ *Ibid.*, p. 235.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 228.

¹²⁷ « Mais il y a aussi bien des musiques qui sont *inexpressives* en ce sens. Ce n'est pas leur faire injure, c'est dire seulement que leur propre pouvoir émotionnel ne vient ni de *ce qu'elles expriment*, ni du fait qu'elles donnent l'impression que *quelqu'un s'exprime* à travers elles, mais au contraire du fait qu'elles cherchent à gommer toute trace de subjectivité possible. Elles veulent être entendues comme un simple processus, mimant non la subjectivité vivante mais l'objectivité mécanique. » *Ibid.*, p. 264.

être considérées comme expressives, même si leur mode expressif n'est pas de type émotionnel :

Le jazz, plus que toute autre musique, est créateur de climats singuliers. Rarement, il exprime des émotions. Le blues, lui si, peut-être, mais toujours la même¹²⁸.

Sans nous attarder ici sur cette affirmation lapidaire selon laquelle le blues exprimerait toujours la même émotion (car on s'en doute : le blues exprime... le « blues¹²⁹ » !), comment comprendre l'idée selon laquelle le jazz n'exprime pas des émotions, mais des « climats » ? Francis Wolff ne s'attarde guère sur cette question, car il considère qu'elle n'est pas cruciale au regard de la perspective qui est la sienne : même si le jazz n'exprime que rarement des émotions, il reste pourtant une musique essentiellement *expressive*, en vertu du principe selon lequel l'aptitude d'une musique à exprimer des émotions ne serait qu'un « cas particulier de l'expressivité musicale en général¹³⁰ ».

La musique peut être expressive sans exprimer quoi que ce soit. On dit en effet qu'une musique est « très expressive », sans qu'on puisse, ou même qu'on doive, préciser ce qu'elle exprime : elle exprime... absolument¹³¹.

La conception de l'expressivité musicale défendue par Francis Wolff, contrairement à celle de Sandrine Darsel¹³², ne réduit donc pas la question de l'expression à celle de l'émotion. Mais si l'expressivité correspond au régime général de la musique (à l'exception de celle de Glenn Gould ou de la musique minimaliste, si l'on suit Francis Wolff), qu'est-ce qui fait la singularité expressive du jazz ? Le chapitre de l'ouvrage consacré à cette question, intitulé « L'expressivité du jazz », ne donne hélas aucune

¹²⁸ *Ibid.*, p. 258.

¹²⁹ Comme nous le verrons par la suite, Jerrold Levinson formule lui aussi ce même cliché sur le blues « exprimant le blues ». Les théories qui défendent une expressivité émotionnelle de la musique sont-elles toujours conduites à relayer ce type d'énoncés réducteurs sur des styles musicaux qu'elles ne maîtrisent pas bien ? (Selon Jerrold Levinson, le blues procure « le blues », le rap exprime la rage, alors que le groove exprime... la joie.) Voir nos développements infra, chapitre 2, 3.1.2., p. 214 sq.

¹³⁰ Francis WOLFF, *Pourquoi...*, *op. cit.*, p. 284.

¹³¹ *Ibid.*, p. 261.

¹³² Dans *De la musique aux émotions. Une exploration philosophique*, Sandrine Darsel dresse une analyse détaillée des différentes manières dont le rapport entre musique et émotion a été interrogé par l'esthétique (en particulier l'esthétique analytique). L'ensemble de son ouvrage consiste à justifier de l'expressivité émotionnelle de la musique, allant même jusqu'à interroger la possibilité d'une éducation des sentiments par la musique : « L'éducation des sentiments par la musique est donc double : nous apprenons en portant attention au développement émotionnel d'une œuvre musicale expressive ; nous apprenons aussi en répondant émotionnellement et de manière ajustée aux œuvres musicales et notamment aux propriétés expressives de certaines œuvres. » Sandrine DARSEL, *De la musique aux émotions*, *op. cit.*, p. 261.

indication nous permettant d'y répondre. En effet, Francis Wolff se contente d'exposer quelques caractéristiques basiques du jazz, à savoir : ses instruments traditionnels (la clarinette et le saxophone), ses pentatoniques issues du blues, l'usage de la note bleue, l'imprévisibilité des improvisations, et enfin son rythme swing. Francis Wolff ne semble pas parvenir à dégager sa singularité expressive, comme en témoigne l'énoncé tautologique sur lequel il clôt ce chapitre :

Tout cela est bien évidemment très général. Beaucoup trop. [...] Chaque musique exprime quelque chose de différent, tantôt des émotions (plutôt les chanteurs), tantôt des climats (plutôt les instrumentistes), mais *tous l'expriment en jazz*¹³³.

L'expressivité du jazz serait, finalement, une « expression jazz ». Nous sommes intimement convaincue que si la question de l'expressivité singulière du jazz ne trouve aucune résolution dans l'ouvrage de Francis Wolff, c'est tout simplement parce qu'elle est mal posée. À ce titre, il nous semble que la notion d'expression, lorsqu'elle est invitée à penser la musique, est en elle-même problématique. Comme le montre François Zourabichvili dans un cours publié de manière posthume intitulé *L'Art comme jeu*¹³⁴, il y aurait deux manières de comprendre la notion d'« expression » lorsqu'elle est convoquée dans le champ de l'art, qui témoignent toutes deux d'une insuffisance manifeste :

1/ Selon le sens commun, la notion d'expression désignerait le procédé par lequel l'artiste s'exprime par son art (au sens littéral d'« exprimer un citron » pour lui extraire son jus) et extériorise de la sorte son intériorité, ou encore, comme le dirait Deleuze, sa « petite affaire privée¹³⁵ ». Zourabichvili montre que cette conception de l'expression artistique est extrêmement pauvre, en ce qu'elle dépeint les artistes comme des Narcisse se contemplant eux-mêmes objectivés par leur œuvre comme s'ils se regardaient dans un miroir ; et suppose réciproquement de considérer les spectateurs comme des « voyeurs » qui se rendent à un spectacle dans le but d'assister à un *strip-tease* psychique :

¹³³ Francis WOLFF, *Pourquoi...*, *op. cit.*, p. 273, nous soulignons.

¹³⁴ François ZOURABICHVILI, *L'Art comme jeu*, texte établi par Joana Desplat-Roger, coll. « Collège international de philosophie », Presses universitaires de Paris Nanterre, 2018.

¹³⁵ Voir *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Pierre-André Boutang et Michel Pamart (réal.) ; Claire Parnet (interview), Paris, Éditions Montparnasse, 2004, lettre « A ».

Si un auteur ne faisait que s'exprimer, c'est-à-dire dévoiler ce qu'il a d'intime, raconter son roman personnel, il ne s'adresserait qu'à des voyeurs, à des amateurs de *strip-tease* psychique, ou, à la rigueur, à sa propre famille. Ce qui revient à confondre l'art et l'exhibitionnisme. Car l'individualité est particulière et donc insignifiante pour autrui : nous ne sommes pas concernés par l'individualité des autres, nous ne pouvons être concernés que par du *spécifique*, c'est-à-dire par quelque chose que nous avons en commun avec l'auteur¹³⁶.

2/ Zourabichvili montre ensuite qu'il y a une seconde manière plus complexe de penser le rapport d'expression porté par l'art, qui consiste à supposer que le sens exprimé par l'œuvre est un sens *immanent*. Cette hypothèse – qui correspond selon lui à la position « phénoménologique au sens large¹³⁷ » – considère que le contenu de l'œuvre n'est pas détachable de sa forme, et que par conséquent le sens de l'œuvre n'appartient pas au domaine du signifié. Tout en reconnaissant que cette conception immanentiste de l'expression est plus subtile et complexe que celle défendue par le sens commun, Zourabichvili rejette aussi pourtant cette théorie qu'il trouve « suspecte », car « elle attribue un sens *profond* à l'œuvre, mais je ne peux *rien en dire*¹³⁸ ». Cette difficulté commune à toutes les théories défendant un sens supposément ineffable de l'œuvre est ce qui les conduit, toujours selon les mots de Zourabichvili, « à tomber dans des généralités, car elle ne peut pas parler du sens qu'elle attribue à l'œuvre¹³⁹ ».

Or, n'est-ce pas dans ce type d'apories que tombe l'ouvrage de Francis Wolff, lorsque celui tente de spécifier l'expressivité musicale sans pouvoir décrire exactement *ce* qu'elle exprime ? Alors que l'auteur semble difficilement parvenir à rendre compte de la

¹³⁶ François ZOURABICHVILI, *L'Art comme jeu*, *op. cit.*, p. 70.

¹³⁷ « Une matrice commune est commune à toutes les pensées, matrice que je dirai phénoménologique au sens large, c'est-à-dire ordonnant l'œuvre d'art à la vérité de l'apparaître (sous ce syntagme de "phénoménologie au sens large", j'englobe tout ce qu'on peut appeler l'esthétique de l'expression, de Hegel à Merleau-Ponty en passant par Heidegger). » François ZOURABICHVILI, *La Littéralité et autres essais sur l'art*, Paris, PUF, coll. « Lignes d'art », 2011, p. 226.

¹³⁸ Voir François ZOURABICHVILI, *L'Art comme jeu*, *op. cit.*, p. 46. Dans *La Littéralité...*, il va encore plus loin, en affirmant : « Je trouve qu'on devrait faire honte à quiconque prend des grands airs philosophiques pour nous dire d'une expérience qu'elle est profonde et bouleversante, sans jamais se mettre en mesure d'en dire quoi que ce soit. » *La Littéralité...*, *op. cit.*, p. 231.

¹³⁹ François ZOURABICHVILI, *L'Art comme jeu*, *op. cit.*, p. 46.

signification précise de l'expressivité *pure* de la musique, on trouve néanmoins dans *Pourquoi la musique ?* la tentative de clarification suivante :

Ce qui s'exprime, de façon claire et *nullement imprécise*, ce n'est pas l'inexprimable (ce serait contradictoire), c'est le fait qu'il y a quelque chose qui relève de l'inexprimé et qui ne peut se dire là qu'en première personne. Il s'agit peut-être d'une douleur secrète ; la joie, elle éclate plus volontiers sans complexe. Mais peut-être que non. Ce qui importe, ce n'est plus que l'expression de *telle* émotion, c'est ce ton de *parole*, parfois murmurée, parfois criée, c'est cette atmosphère de révélation, c'est le fait même qu'une subjectivité s'épanche. Le mouvement musical, en devenant *expressivo*, est passé de l'expression de l'état des choses à celle de l'état d'âme, à l'expression même de l'état d'une âme¹⁴⁰.

Ainsi, l'expressivité musicale est caractérisée par Francis Wolff comme une « subjectivité qui s'épanche » : cet énoncé théorique ne dévoile-t-il pas les limites de la notion d'expression lorsqu'elle intervient dans la réflexion sur la musique ? Alors que la réflexion sinueuse menée par Francis Wolff est censée nous conduire à une clarification de l'expressivité musicale, celle-ci révèle, en dernière instance, le sens primaire de l'expression comme extériorisation de l'intimité de l'artiste. Soit le sens le plus simpliste de l'expression, largement critiqué par Zourabichvili en tant qu'il réduit l'art à une petite « affaire privée », et son auditoire à un voyeurisme collectif de l'individualité de l'artiste. Soit aussi ce sens de l'expression que réfute Francis Wolff lui-même dans le début de son ouvrage, lorsqu'il critique le sens commun qui considère trop rapidement que « l'émotion que nous croyons entendre dans la musique, ou que nous pensons devoir lui attribuer, n'est pas en elle, ne vient pas d'elle, mais bien d'une personne : le musicien ou l'interprète¹⁴¹ ». Aussi étonnant que cela puisse paraître, le philosophe, en cherchant à clarifier l'expressivité de la musique indépendamment de *ce* qu'elle exprime, ne semble pas percevoir le glissement qui s'est opéré dans ses propres lignes : l'expressivité de la musique, lorsqu'elle ne parvient pas à définir *ce* qu'elle exprime, semble toujours vouée à revenir à l'extériorisation d'une subjectivité – celle de l'artiste.

Enfin, concernant le jazz, contrairement à ce qu'annonçait le titre du chapitre qui lui était dédié, nous n'avons pu trouver aucun élément permettant de spécifier son expressivité particulière, son expression « typique ». Mais c'est peut-être tant mieux, car

¹⁴⁰ Francis WOLFF, *Pourquoi...*, *op. cit.*, p. 264.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 228.

comme nous allons le voir à présent, c'est à cette tâche que va se consacrer Jerrold Levinson, en établissant une table – cette fois tout à fait exhaustive – des émotions et de leurs correspondances musicales.

3.1.2. La vocation du jazz à exprimer la joie (Jerrold Levinson)

Tout comme Francis Wolff, Jerrold Levinson cherche à caractériser l'expressivité du jazz, dans un essai du même titre¹⁴². Mais conformément aux réquisits de la démarche analytique, la notion d'expression est cette fois utilisée de manière très claire, puisqu'elle est directement reliée aux émotions :

Je dois maintenant dire quelques mots de la manière générale dont je comprends l'expressivité musicale, c'est-à-dire l'expression par la musique d'émotions, de sentiments, d'attitudes et autres états d'esprit. [...] La musique exprime une émotion quand elle *sonne comme* quelqu'un exprimant cette émotion – comme lorsque quelqu'un extériorise cette émotion – par des gestes proprement musicaux, par l'activité que nous percevons effectivement dans la musique¹⁴³.

La question de savoir *ce* qu'exprime la musique n'est donc aucunement problématique dans les travaux de Jerrold Levinson, puisqu'il s'agit dans sa perspective de désigner l'ensemble des états d'âme ressentis par l'artiste comme par son auditeur. Ce présupposé va lui permettre de bâtir une classification des émotions-types véhiculées par la musique en différentes catégories, qu'il désigne à l'aide de sigles : les PHI (émotions positives de haute intensité) / les PFI (émotions positives de faible intensité) / les NHI (émotions négatives haute intensité) / les NFI (émotions négatives de faible intensité). Une fois cette table de catégories émotionnelles posée, Jerrold Levinson va alors s'attacher à montrer que le jazz est par essence incapable d'exprimer certaines émotions, à savoir les NHI (émotions négatives de haute intensité) et les NFI (émotions négatives de faible intensité). La raison de cette inaptitude en est la suivante : selon lui, les « émotions de ce genre

¹⁴² Jerrold LEVINSON, « L'expressivité du jazz », in *Perspectives philosophiques sur les musiques actuelles*, *op. cit.*, p. 27-46.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 33.

impliquent un élément de resserrement, de répression ou d'obstructions psychologiques que le sentiment global du jazz, sa sonorité ou sa *gestalt* tendent à prévenir ou à exclure¹⁴⁴ ». Ce qui lui permet d'en conclure, de manière assez définitive :

La musique ne peut pas – ou ne peut pas facilement – à la fois sonner clairement comme du jazz, et exprimer de manière convaincante l'angoisse, le désespoir, la déploration, etc.¹⁴⁵

Mais sur quel principe repose cet « argument-massue » selon lequel le jazz ne peut exprimer que des émotions positives ? Cette thèse ne rentre-t-elle pas en contradiction manifeste avec l'histoire du jazz, qui témoigne de sa filiation avec le blues et le chant des esclaves – un héritage qu'il semble difficile de considérer comme léger et joyeux ? Jerrold Levinson anticipe cette objection, qu'il tente de contourner par une série de poncifs sur le jazz censés nous convaincre de son essence « gaie ». Contentons-nous de citer quelques extraits de l'article qui nous paraissent révélateurs de la stratégie argumentative de l'auteur :

Bien sûr, le jazz, qui puise ses racines dans le blues (entre autres traditions musicales), peut exprimer des émotions négatives, et en particulier la tristesse et le chagrin. Mais je suis prêt à parier que cette tristesse ou ce chagrin ne sont jamais aussi intenses que ceux qui se trouvent exprimés par beaucoup d'œuvres de musique classique, comme la première section du *Huitième Quatuor* de Chostakovitch, la Marche Funèbre de *l'Eroica* de Beethoven [...]. La tristesse ou le chagrin exprimés dans un idiome jazz prennent généralement un tour plus doux, plus consolateur et, en définitive, plus optimiste : pensez au *Ruby My Dear* de Monk, à *l'Alabama* de Coltrane ou au *Lonely Woman* de Coleman. La tristesse, le chagrin, la mélancolie ou le regret sont assurément à la portée du jazz. Mais la déploration, l'angoisse et la rage semblent lui échapper – et c'est sans doute tant mieux¹⁴⁶.

Arrêtons-nous maintenant sur l'instrumentation du jazz. Certains des instruments les plus emblématiques du jazz sont précisément ceux qui favorisent (sans toutefois la garantir) une expressivité du type PHI : la trompette, le saxophone, le vibraphone, la guitare électrique ou encore la batterie. Cet argument est peut-être plus convaincant si on le prend par l'autre bout : les instruments qui sont de fait exclus du jazz – ceux qui ne sont jamais présents dans le jazz – sont

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 36.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 38.

¹⁴⁶ *Ibid.*

précisément ceux qui semblent aller de pair avec l'expressivité émotionnelle des types NHI et NFI : violon, alto, violoncelle, hautbois, cor, basson ou encore timbales¹⁴⁷.

On peut noter, pour conforter ma suggestion, que le jazz est rarement dans une tonalité mineure, une utilisation « modalisante » des tonalités majeures étant les plus fréquentes¹⁴⁸.

Selon Jerrold Levinson, le jazz est une musique essentiellement gaie et positive parce qu'elle est composée d'éléments de groove suscitant irrésistiblement l'envie de danser (or, comme chacun le sait, on ne danse que par joie !), qu'elle se joue avec des instruments aux timbres « gais » (pourtant, comme on le verra par la suite, l'auteur a déjà eu l'occasion d'entendre le son de la trompette de Chet Baker), et enfin qu'elle comporte des éléments harmoniques faisant sonner la béatitude (la tonalité majeure faisant par principe vibrer la gaité, comme en témoigne de manière décisive le « Suzanne » que Leonard Cohen a composé en mi majeur...). Et si par mégarde le jazz tentait de s'aventurer hors de sa sphère de prédilection pour explorer le terrain des émotions négatives, il pourrait, à titre exceptionnel, parvenir à exprimer un fond de tristesse – mais cette dernière s'exprimera toujours de manière « douce et délicate ». Contrairement au rap, cette musique NHI par excellence qui apparaît comme condamnée à ne rien pouvoir exprimer d'autre que le sentiment de rage :

Le rap par exemple ne peut pas exprimer un état serein, un sens de la résignation, un sentiment de mélancolie, tout en continuant à sonner comme du rap¹⁴⁹.

Que conclure d'un tel déferlement de clichés sur le jazz (et sur ses genres comparses) ? Pas grand-chose en réalité, tant cette classification des émotions-types ne produit aucun renouveau théorique sur la question. D'autant que Jerrold Levinson ne s'en tient pas là et conclut son essai par une remarque fort peu originale : puisque le jazz apparaît comme limité dans son potentiel d'expressivité, il ne saurait se tenir à la hauteur de la musique classique, quant à elle capable d'exprimer un éventail plus large d'émotions.

La palette expressive de la musique classique est plus large que celle du jazz, bien qu'on ne puisse évidemment pas quantifier précisément cette différence¹⁵⁰.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 37.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 43.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 39.

Si cet article de Jerrold Levinson met au service du jazz une méthode classificatoire dont on peut au moins reconnaître la clarté, cette méthode n'apporte aucun élément nouveau à la connaissance du jazz, mais pire encore : elle conforte toute une série de clichés sur une musique qui apparaît pourtant déjà comme le « parent pauvre » de l'esthétique. À cet égard, le fait que Clément Canonne ait choisi (et même traduit) cet essai pour représenter « la philosophie du jazz » dans un ouvrage consacré aux recherches philosophiques sur les musiques actuelles nous paraît incompréhensible. Ce choix qui a été fait nous semble dès lors confirmer l'un des acquis de notre premier chapitre : dans certaines conditions, il semble préférable *de faire silence sur le jazz* – plutôt que de lui réserver un tel traitement.

Les textes de Francis Wolff et de Jerrold Levinson nous semblent tous deux témoigner d'une difficulté commune concernant la notion d'expressivité musicale. Apparaissant comme obscure et générale dans le cas de Francis Wolff, ou bien claire et tranchante dans le cas de Jerrold Levinson, cette notion semble de toutes façons vouée à réduire les éléments musicaux à des « émoticônes » qui n'ont rien à nous apprendre sur la spécificité d'une musique comme le jazz. Que devons-nous en conclure ? Faut-il tirer les conséquences de ces échecs successifs en renonçant définitivement à la notion d'expression pour penser le jazz ? Et un tel renoncement peut-il se faire « à la légère » ?

3.2. Expression politique du jazz

Arrivée à ce stade de notre réflexion essentiellement critique sur la notion d'expressivité musicale, la question reste pour nous de savoir s'il est possible de renoncer à la notion d'expression pour penser la spécificité du jazz. Cette éventualité ne risque-t-elle pas de nous reconduire à la position formaliste, qui interdit de penser que la musique pourrait avoir un sens extra-musical ? Or, cela ne revient-il pas du même coup à évacuer la possibilité de rendre compte de la portée politique du jazz que nous avons tentée de mettre en évidence dans notre premier chapitre¹⁵¹ ? Peut-on ainsi mettre en péril la possibilité théorique d'interroger la dimension politique revendiquée par les musiciens et musiciennes de jazz ? Cette difficulté semble inhérente à notre perspective de recherche, et à cet égard il n'est pas du tout certain que nous soyons en mesure de la résoudre. Mais puisque la question du lien entre jazz et politique revient de manière *persistante* dans notre réflexion, il nous faut tenter, une nouvelle fois, de nous y confronter.

3.2.1. Evaluation éthique de l'expressivité de la musique

Remarquons [...] qu'il n'est pas surprenant de la part de ceux pour qui la musique exprime quelque chose que celle-ci ait toujours été placée du côté du Bien, tant spirituellement que politiquement¹⁵².

Santiago Espinosa

La perspective de Jerrold Levinson, puisqu'elle rend compte d'une expressivité spécifique à chaque genre musical, lui permet également de mesurer la portée « éthique »

¹⁵¹ Cette question fait écho à nos développements précédents (voir supra, chapitre 1, 3. « Politiques du jazz », p. 112 sq.). Dans notre premier chapitre, nous avons attesté de la dimension politique des revendications portées par les musiciens et musiciennes (en particulier de free jazz), sans pour autant réussir à expliquer en quoi il est possible de considérer cette musique comme intrinsèquement politique.

¹⁵² Santiago ESPINOSA, *L'Inexpressif musical*, Paris, Encre marine, 2013, p. 97.

de la musique. En effet, dans un article intitulé « La chanson populaire comme microcosme moral : les leçons de vie des standards de jazz¹⁵³ », le philosophe analytique tire les conséquences de ces différents niveaux d'expressivité émotionnelle pour rendre compte du caractère moral ou éthique de la musique :

Le critère fondamental de cette qualité morale de la musique que j'ai esquissé de manière peut-être trop rapide, est le suivant : l'esprit ou l'âme qui se manifeste dans la musique tantôt suscite l'admiration et provoque l'émulation, tantôt suscite la répugnance et provoque l'évitement. Dans le premier cas, la musique a une qualité morale positive ; dans le second, elle a une qualité morale négative ; dans tous les autres cas, la musique est tout simplement moralement neutre¹⁵⁴.

L'argumentation de Jerrold Levinson repose ici sur un syllogisme implicite, qu'il est aisé de mettre au jour :

a/ La musique exprime des états d'esprit, ce qui fait d'elle une « quasi-personne¹⁵⁵ » ;

b/ Ces différents états d'esprit revêtent des qualités morales positives, négatives, ou neutres ;

c/ La musique, puisqu'elle exprime des états d'esprit, possède donc des qualités morales positives, négatives, ou neutres.

Rappelons maintenant que sa table des catégories émotionnelles avait conduit Jerrold Levinson à témoigner d'une hiérarchisation entre les différents styles musicaux, résultant de leur aptitude à exprimer certaines émotions. Dès lors, et selon toute logique, cette hiérarchisation se trouve reconduite au niveau moral, puisque certaines musiques sont déclarées aptes à exprimer de « bonnes » émotions, alors que d'autres sont condamnées à exprimer de « mauvaises » émotions :

La musique, par sa forme et son expression, manifeste de façon audible des attitudes, des émotions et autres états d'esprits, et ces états d'esprits auxquels nous sommes exposés durant l'audition

¹⁵³ Jerrold LEVINSON, « La chanson populaire comme microcosme moral : les leçons de vie des standards de jazz », trad. fr G. Chevallier et C. Talon-Hugon, in *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 11, n° 1, 2013, p. 147-160.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 148.

¹⁵⁵ « Bien qu'elles ne soient pas dotées de conscience, les œuvres musicales sont quelque chose comme des personnes. Elles possèdent un caractère, elles manifestent quelque chose comme un comportement qui se découvre et se développe peu à peu, et elles manifestent des qualités émotionnelles et des attitudes auxquelles nous pouvons avoir accès en étant conduit à imaginer, lorsque nous les écoutons, des personnages qui incarnent ces qualités. En bref, les œuvres musicales sont, en un sens psychologique, des quasi-personnes. » *Ibid.*, p. 150.

peuvent à l'évidence être d'une valeur morale exceptionnelle ou médiocre. Ainsi, d'un côté, il y a une musique qui respire la maturité, la force, le courage, la résignation, la vitalité, et la détermination ; de l'autre côté, il y a la musique qui respire l'immatrité, la couardise, l'impuissance, la mégalomanie, l'hypocrisie et la superficialité. Certaines musiques reflètent un processus de pensée qui force l'admiration et nous élève ; d'autres reflètent un processus de pensée consternant et déprimant¹⁵⁶.

On remarque que le potentiel d'expressivité de la musique est plus ouvert dans ce texte qu'il ne l'était par les catégories de PHI (émotions positives de haute intensité), PFI (émotions positives de faible intensité), NHI (émotions négatives haute intensité), et enfin NFI (émotions négatives de faible intensité). Ce qui pose par conséquent une nouvelle difficulté, car qu'est-ce qu'une musique intrinsèquement « courageuse » ou encore « impuissante » ? Comment traduire une telle précision de traits de caractères par des combinaisons de notes ? Si Jerrold Levinson affirme que ce sont bien aux éléments musicaux en tant que tels que l'on peut attribuer une qualité morale¹⁵⁷, l'analyse des standards de jazz qu'il présente par la suite met en évidence que ce sont en réalité les paroles des chansons ainsi que l'attitude de l'interprète qui sont soumises à une évaluation morale. Ainsi en témoigne son analyse du morceau « Everything Happens to Me » de Chet Baker, un titre que Jerrold Levinson présente comme l'exemple typique d'une musique dont la valeur éthique doit être jugée négativement :

L'exemple auquel je fais référence a pour titre « Everything Happens to Me », et présente, et apparemment approuve, une mentalité dont on peut affirmer qu'elle n'est pas digne d'admiration, d'imitation ou de compassion, une attitude qu'on pourrait qualifier de nombrilisme ou d'auto-commisération. Cette attitude est présentée de manière très claire dans la première strophe : « *I make a date for golf, and you can bet your life I trains. I try to give a party, and the guy upstairs complains. I guess I'll go thru life, just catching colds and missing trains. Everything happens to me.* » La deuxième strophe continue dans la même veine¹⁵⁸.

Cette condamnation morale du titre de Chet Baker appelle deux remarques :

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 151.

¹⁵⁷ « Assez parlé de la dimension éthique de la musique instrumentale. Je me tourne à présent vers le sujet principal de cette conférence, la signification éthique de la chanson, et le rôle joué dans celle-ci par la composante articulée (les mots) d'une part et par la composante purement musicale (les notes) d'autre part. » *Ibid.*, p. 151.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 156.

1/ Premièrement, il apparaît clairement que ce sont bien les paroles de la chanson qui sont incriminées par Jerrold Levinson – ce dernier précisant d’ailleurs par la suite qu’à l’écoute du texte de cette chanson « on a envie de prendre ce geignard par le col de la veste pour lui demander ce qu’il fera le jour où il sera confronté à un vrai problème ou qu’il subira un échec sérieux¹⁵⁹ ». D’autant que les éléments strictement musicaux qui composent la chanson sont quant à eux décrits de manière beaucoup plus positive, le philosophe admettant que le morceau intègre « quelques jolies touches chromatiques dans la ligne mélodique principale de la chanson [qui] ajoutent un ton indéniablement poignant à la plainte du protagoniste¹⁶⁰ ». Cette remarque nous semble d’autant plus paradoxale qu’elle semble contredire sa thèse selon laquelle le jazz serait inapte à exprimer des émotions négatives. Mais ce n’est pas ce qu’en conclut Jerrold Levinson, qui préfère insister à nouveau sur le poids des paroles de la chanson en affirmant qu’en dépit des réussites instrumentales du morceau, « il n’en demeure pas moins qu’au bout de l’analyse, la chanson laisse quelque peu à désirer sur le plan éthique¹⁶¹ ». Ainsi, et contrairement à ce qu’il affirmait au début de son article, l’exemple de Chet Baker montre de manière flagrante que le degré de moralité d’une musique ne peut être déterminé que par la signification des paroles, et non à l’aune du musical en tant que tel.

2/ Deuxièmement : peut-on vraiment supposer que le choix d’un titre du trompettiste Chet Baker ait été choisi par hasard pour illustrer le fait qu’une musique puisse être éthiquement négative ? Cela semble extrêmement douteux. Comme chacun le sait, la figure de Chet a bien sûr marqué l’histoire du jazz par sa musique, mais également par ses addictions à la cocaïne et à l’héroïne qui l’ont conduit à plusieurs reprises à devoir annuler certaines de ses tournées. Jerrold Levinson, qui fait figure de référence et d’autorité dans le domaine restreint de la réflexion philosophique sur le jazz, ne peut ignorer ces éléments biographiques concernant le trompettiste, quoiqu’il n’en fasse pas mention ici. Comment alors ne pas supposer que la condamnation morale de « Everything Happens to Me » concerne aussi (et peut-être surtout ?) le comportement du musicien, à la vie comme sur la scène ? Jerrold Levinson confirme en un sens cette hypothèse,

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*

lorsque, quelques lignes plus loin, il précise que l'attitude générale d'un auteur à l'égard de sa chanson participe pleinement à la valeur éthique de cette dernière :

Une chanson peut tout aussi bien être jugée indésirable si l'auteur tout en ne cautionnant pas ou en n'excusant pas les traits indésirables présentés, ne *rejette* pas ou ne *se tient pas à distance* des traits indésirables et des attitudes odieuses exprimés ou décrits¹⁶².

Chet Baker menait une vie que certains peuvent considérer comme « éthiquement condamnable » – Jerrold Levinson a le droit de le penser. Mais le choix du titre de Chet Baker comme exemple d'une musique « éthiquement condamnable » conforte ce que nous pressentions dès le début de notre réflexion sur la notion d'expressivité musicale : la valeur expressive du jazz, en tous cas au sein de l'analyse de Jerrold Levinson, n'a pas grand-chose à voir avec la musique. Elle apparaît plutôt comme un étalon de mesure permettant de jauger la valeur de *celles et ceux* qui la jouent, et de ce qu'ils et elles ont à en dire.

3.2.2. Le jazz : expression ou pratique politique ?

Cette exploration des travaux de Jerrold Levinson nous a permis de mettre en évidence le lien étroit entre l'expressivité d'une musique et le degré de moralité qu'elle implique. Or, la dimension fortement moralisante et hiérarchisante de sa perspective nous invite une nouvelle fois à écarter la notion d'expression pour appréhender le jazz. Néanmoins, la dimension politique du jazz ne cesse de hanter notre réflexion, et à ce titre elle persiste à venir nous demander des comptes. Comment prendre en charge la portée politique du jazz sans la notion d'expression ? Peut-on la faire résonner autrement que par la voie expressive ?

Le rapport qui unit la question de l'expressivité et la portée politique de la musique trouve une affirmation radicale dans les travaux de Lydia Goehr, en particulier dans

¹⁶² *Ibid.*

Politique de l'autonomie musicale consacré au caractère intrinsèquement et essentiellement politique de la musique. Selon l'auteure, c'est parce que l'expressivité musicale est toujours (par principe) politique, que l'on peut considérer que la musique est par définition politique. Mais qu'est-ce que Lydia Goehr entend par *expressivité politique* de la musique ?

Ramener la musique aux actes expressifs nous autorise à soutenir que la pratique est toujours déjà politique – au sens le plus large de « politique » –, qu'il y ait ou non un message idéologique explicite dans l'arrangement de notes. La musique est d'emblée politique en vertu du fait qu'elle est une pratique d'expression et d'exécution humaines, à l'œuvre dans le monde et dans des communautés particulières, à travers le médium de la mélodie. On pourrait penser qu'il n'est pas non plus souhaitable d'en conclure que la musique *est* politique dans ce sens très large, car dans ce cas, toute pratique devrait être considérée comme politique au même titre. Mais cette conclusion ne serait regrettable que si la politique était toujours et automatiquement déjà réduite à des formes spécifiquement idéologiques que l'on désapprouve. Et il n'y a aucune raison qu'il en soit ainsi¹⁶³.

Cet extrait met en évidence que Lydia Goehr a bien conscience des difficultés posées par l'introduction de la question politique au sein du champ de la musique. Celle-ci précise qu'il nous faut comprendre le terme de « politique » dans son sens large, pour ne pas le charger d'une signification strictement idéologique. Mais cet usage du terme de « politique » n'est-il pas, justement, *trop* large ? Tentons alors de préciser ce que Lydia Goehr entend décrire par ce terme : selon elle, une musique est politique en tant qu'elle est une « pratique d'expression et d'exécution humaines », ce qui implique – et sur ce point c'est incontestable – qu'elle a un rapport immédiat à la vie de celles et ceux qui la jouent, et plus précisément qu'elle est liée aux conditions matérielles d'existence de celles et ceux qui la jouent. Cette vision matérialiste de la musique, largement inspirée de la sociologie musicale adornienne¹⁶⁴, nous paraît particulièrement pertinente pour interroger le jazz, en ce qu'elle fait écho à l'« attitude¹⁶⁵ » des Africains-américains, ce terme utilisé par LeRoi Jones/ Amiri Baraka pour décrire la manière dont les musiciens africains-américains défendent un certain positionnement dans le monde par leur musique qui ne

¹⁶³ Lydia GOEHR, *Politique de l'autonomie musicale. Essais philosophiques* (1998), trad. fr. Élise Marrou et Lambert Dousson, avec la collaboration de Claire Martinet, Paris, Cité de la musique/Philharmonie de Paris, 2016, p. 225-226.

¹⁶⁴ L'influence d'Adorno sur ses écrits est tout à fait reconnue et revendiquée par Lydia Goehr. Même si *Politique de l'autonomie musicale* ne comporte aucune section consacrée à la pensée d'Adorno, Lydia Goehr ne cesse d'évoquer sa dette à l'égard du philosophe de Francfort dans tous ses ouvrages.

¹⁶⁵ Voir nos développements supra, chapitre 1, 2.2., p. 120-121.

saurait être compris d'une manière exclusivement esthétique. L'« attitude » des jazzmen et des jazzwomen correspond donc bien à ce que Lydia Goehr caractérise comme l'essence politique de la musique, en tant qu'elle témoigne d'une forte corrélation entre la musique et ses conditions concrètes, matérielles, économiques et historiques d'émergence et d'existence. À cet égard, la manière dont Lydia Goehr conçoit le caractère intrinsèquement politique de la musique intéresse de très près notre réflexion sur le jazz. Néanmoins, Lydia Goehr nous apparaît à son tour comme prisonnière d'une théorie de l'expression qu'elle n'interroge pas en tant que telle. En effet, est-il satisfaisant de penser la corrélation entre la musique et les conditions matérielles d'existence en termes d'*expression* ? Peut-il suffire d'affirmer que les musiciens expriment leurs conditions de vie par le biais de la musique qu'ils jouent ? N'est-il pas naïf de supposer que les jazzmen *extériorisent* (ici encore, comme un citron dont on exprime le jus) leur condition d'être opprimés par la société blanche ? En exposant le problème de cette manière, ne retombons-nous pas dans cette vision bien pauvre de l'expression décrivant l'art comme une subjectivité qui s'épanche ?

Une telle critique de la notion d'expression est difficile à mener, car elle risque de nous reconduire à la position formaliste qui interdit la possibilité même de se questionner sur la portée politique du jazz. Or, nous refusons cette éventualité, car comme nous l'avons affirmé dans notre premier chapitre, nous avons à cœur de prendre en compte la portée politique du jazz en tant qu'elle est revendiquée par les musiciens et les musiciennes de jazz eux-mêmes. Faire la sourde oreille à cette revendication consisterait, comme le dit Lydia Goehr, à « priver les musiciens de leur pouvoir propre¹⁶⁶ ». Reste alors la possibilité de réfléchir à une manière d'envisager la portée politique du jazz pouvant dépasser l'horizon de l'expressivité. Notre conviction, à ce titre, est que le rapport entre musique et politique est bien plus profond que ce que permet de décrire la notion d'expression. En d'autres termes, c'est donc l'*intensité* du lien entre art et conditions d'existence qu'il s'agirait de pouvoir saisir, en nous inspirant de la façon dont François Zourabichvili décrit la pratique musicale de Beethoven :

Quand on dit « Beethoven s'exprime dans ses symphonies », qu'entend-on par là ? La plupart du temps, c'est une manière de signifier que l'on peut reconnaître le caractère du compositeur dans

¹⁶⁶ Lydia GOEHR, *Politique de l'autonomie musicale...*, op. cit., p. 25.

son œuvre, en partant de ce qu'on sait de lui. [...] On dira alors que Beethoven s'exprime dans sa musique en ce sens qu'il avait un esprit explorateur, destructeur, bâtisseur, conquérant, puisqu'il n'a fait que ça. [...] N'est-ce pas là un sophisme ? Beethoven a-t-il exprimé un esprit d'explorateur, un esprit d'aventurier ? Non ! Il n'a pas exprimé son esprit d'exploration, il a *exploré tout court* ! Son œuvre n'est pas le miroir de son esprit explorateur, son œuvre est une série d'explorations : c'est tout à fait autre chose¹⁶⁷...

Dire que Beethoven par ses œuvres ne se contente pas d'exprimer un état d'esprit (explorateur), mais qu'il *fait* quelque chose avec son art (il explore), nous semble d'une importance capitale pour la question du jazz. Car peut-être que comme dans le cas Beethoven, la dimension politique du jazz ne réside pas dans l'expression d'une « plainte », de telle manière que les jazzmen et jazzwomen *donneraient à voir* leur condition d'existence. Peut-être alors que leur musique n'est pas l'expression élogique de la souffrance africaine-américaine – comme on a trop souvent tendance à le lire, et spontanément à le penser. En jouant du jazz, les musiciens et musiciennes *font* quelque chose qui a sans doute un lien avec leurs conditions socio-politiques issues de leur afro-américanité. Ainsi, en renonçant à comprendre ce lien comme expressif, nous affirmons que leur musique n'est pas la transposition en notes de leur état d'esprit. Ce qui ne remet pas nécessairement en cause le rapport d'interdépendance entre l'existence et la musique, puisqu'il s'agit alors de penser cette relation comme étant fondamentalement active, pratique – et à cet égard bien plus *essentielle* que lorsqu'elle est caractérisée par l'expression...

Zourabichvili poursuit sa réflexion critique sur la notion d'expression en proposant de penser le lien entre vie et art par le *jeu*. La notion de jeu, dans la philosophie zourabichvilienne, n'a rien d'un simple divertissement ou d'une pure distraction, puisqu'elle lui permet tout au contraire de révéler la dimension *pratique et vitale* de la création artistique. En s'appuyant sur les acquis de la psychanalyse de Freud et Winnicott, le philosophe montre que l'activité de jeu permet au jeune enfant de retrouver une maîtrise sur ses angoisses et ses désirs. Par exemple, le jeu du « *Fort/Da* », qui consiste dans l'analyse freudienne à jeter au loin une bobine et à la ramener près de lui, met en œuvre la possibilité pour l'enfant de reprendre possession de ses affects, qu'il expérimente et qu'il active par le jeu. Cette activité n'a rien à voir avec l'expression ou

¹⁶⁷ François ZOURABICHVILI, *L'Art comme jeu*, op. cit., p. 69-70.

avec l'exhibition, car l'enfant ne joue pas à un tel jeu pour *dire* sa propre hantise (l'éloignement de sa mère) : il met en scène cette hantise et, ce faisant, il opère une *conversion active* de l'angoisse qu'il ressentait d'abord passivement. Cette analyse permet à Zourabichvili d'en conclure que l'artiste, tout comme le joueur, ne cherche pas à « s'exprimer », mais à trouver une prise avec « ce qui le touche¹⁶⁸ ». Ainsi clarifié, le pouvoir de l'art ne réside donc pas dans ce qu'il *dit*, mais dans ce qu'il *fait*.

Quelles conséquences pouvons-nous tirer de l'esthétique du jeu zourabichvilienne pour tenter d'appréhender la portée politique du jazz ?

Premièrement, les travaux philosophiques de Zourabichvili mettent en évidence que la notion d'expressivité musicale ne constitue pas un horizon indépassable de l'esthétique. Sa critique de l'expression, si elle est sans doute trop générale, permet néanmoins de ne pas restreindre la réflexion sur la musique à cette notion qui est devenue presque incontournable dans le champ de la philosophie continentale, comme dans celui de la philosophie analytique.

Deuxièmement, si l'esthétique zourabichvilienne du jeu permet indéniablement de comprendre l'intimité du lien entre le créateur et son œuvre sous un nouveau jour, en revanche elle ne peut rendre compte de la dimension *politique* et *collective* du jazz. Car le jeu de l'art chez Zourabichvili, en ce qu'il touche à nos désirs les plus intimes, décrit nécessairement l'activité « d'un seul », que le philosophe caractérise comme un « jeu *ad hoc*, toujours singulier, taillé à la mesure d'une vie et d'un individu¹⁶⁹ ». En d'autres termes, si nous avons pu progresser dans l'idée d'un dépassement de l'horizon de l'expressivité, la dimension politique du jazz semble devoir encore une fois nous échapper, puisque le concept de jeu zourabichvilien, en se substituant à l'expressivité musicale, a replié le processus de création sur l'intimité du joueur, en tant qu'il joue de la musique qui est un jeu essentiel *pour lui*.

¹⁶⁸ « Un tableau ne nous met-il pas en rapport avec nous-mêmes ? De quel ordre peut être ce rapport ? Peut-être de l'ordre du "toucher à soi", de l'ordre du "jouer au chat et à la souris" avec soi-même. » *Ibid.*, p. 54.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 124.

Conclusion du chapitre

Arrivée à ce stade de notre réflexion, il semble que nous soyons temporairement dans une impasse. Si nous sommes convaincue que le jazz *est*, d'une façon ou d'une autre, politique, c'est-à-dire qu'il engage un certain rapport avec les conditions matérielles d'existence de celles et ceux qui en jouent, nous sommes néanmoins dans l'incapacité provisoire de spécifier ce rapport. Il reste alors une piste de réflexion possible, que nous allons suivre dans un troisième temps de cette recherche : alors que certains commentateurs ont l'habitude de présenter Adorno comme un « philosophe de l'expression¹⁷⁰ », nous pressentons que la manière dont le philosophe de Francfort caractérise l'expressivité de la musique dépasse très largement le cadre traditionnel de l'expressivité. Ainsi dans *Quasi una fantasia*, on remarque qu'Adorno renvoie dos à dos la thèse formaliste à l'esthétique de l'expression telle qu'on la trouve chez Wagner, considérant qu'aucun des deux pans de cette alternative n'est réellement satisfaisant :

Si elle est conséquente avec elle-même, l'esthétique de l'expression [*Ausdrucksästhetik*] aboutit au séduisant arbitraire qui consiste à faire passer la compréhension éphémère et contingente pour l'objectivité de la chose même. La thèse opposée, celle des « formes sonores animées », débouche quant à elle sur le pur stimulus ou sur la simple présence du phénomène sonore, privés de ce lien qui rattache la figure esthétique à ce qu'elle n'est pas elle-même, et qui seul la constitue en figure esthétique. La critique facile, pour cette raison même de nouveau en vogue, qu'elle adresse au langage signifiant se paie du sacrifice de l'art¹⁷¹.

Si l'esthétique de l'expression est décrite par le philosophe de Francfort comme « arbitraire », le lourd tribut payé par la thèse formaliste, qui mène selon lui au sacrifice de l'art, va manifestement le conduire à s'orienter plutôt vers l'expression, en dépit des réserves qu'il a pu émettre :

¹⁷⁰ « Contrairement à l'idée reçue, [l'expression selon Adorno] n'est pas l'expression de l'artiste, son intention, ni celle de l'objet, de l'objectivité de l'œuvre d'art : [...] dans l'art moderne, l'expression est l'expression de la dissonance » Martin THIBODEAU, *La "Théorie esthétique" d'Adorno. Une introduction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 44.

¹⁷¹ Theodor. W. ADORNO, *Quasi una fantasia. Écrits musicaux II* (1963), trad. fr. Jean-Louis Leleu, Ole Hansen-Løve et Philippe Joubert, Paris, Gallimard, 1982, p. 7-8.

Si la musique ne s'épuise pas dans les intentions, il n'existe pas non plus de musique d'où tout élément expressif serait absent : en musique, même l'absence d'expression devient expressive¹⁷² [*noch Ausdruckslosigkeit wird in Musik zum Ausdruck*].

Et à cet égard, il est incontestable que les écrits esthétiques d'Adorno ne cessent d'adopter la terminologie propre à l'expressivité (*Ausdruck*), comme en témoignent par exemple les célèbres dernières lignes de la *Théorie esthétique*, qui nous rappellent que l'art ne doit jamais oublier sa vocation d'expression de la souffrance :

Il vaudrait mieux souhaiter qu'un jour meilleur l'art disparaisse plutôt qu'il oublie la souffrance qui est son *expression* [*ihr Ausdruck*] et dans laquelle la forme puise sa substance¹⁷³.

En dépit de cette forte présence de la terminologie expressive dans les écrits adorniens, nous pensons, à l'instar d'Anne Boissière, qu'il est nécessaire de ne pas « rigidifier¹⁷⁴ » la position adornienne en lui attribuant des positions fermes et définitives sur ces questions difficiles. C'est pourquoi il nous semble que l'utilisation adornienne de cette terminologie ne doit pas nous conduire à réduire Adorno à la figure du pur « théoricien de l'expression ». En premier lieu parce que l'idée d'expressivité musicale, chez Adorno, n'est jamais arrimée aux sentiments, comme c'était le cas dans la perspective de Jerrold Levinson :

La logique autonome des événements musicaux s'est toujours opposée aux tentatives d'enchaîner la musique en lui imposant la nécessité d'exprimer sentiments et émotions¹⁷⁵.

Ensuite, parce que nous pensons qu'Adorno se montre très méfiant à l'égard de la notion d'expression en tant que telle, qu'il décrit dans *La Dialectique de la raison* comme un gémissement craintif témoignant d'une soumission à l'égard du pouvoir :

¹⁷² *Ibid.*, p. 8.

¹⁷³ Theodor. W. ADORNO, *Théorie esthétique* (1970), trad. fr. Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1995, p. 359, nous soulignons. Comme on le verra par la suite, la manière dont Adorno conçoit la dissonance est tout aussi expressive, comme en témoigne ce type d'énoncé : « Les dissonances naquirent comme expression de la tension, de la contradiction et de la douleur » Theodor. W. ADORNO, *Philosophie de la nouvelle musique* (1949), trad. fr. Hans Hildenbrand et Alex Lidenberg, Paris, Gallimard, 1962, p. 163.

¹⁷⁴ Anne BOISSIÈRE, « Le pouvoir de la musique : Ulysse et la régression de l'écoute », in *La Dialectique de la raison. Sous bénéfice d'inventaire*, Katia GENEL (dir.), Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2017, p. 270.

¹⁷⁵ Theodor W. ADORNO, *Current of Music : éléments pour une théorie de la radio* (1938), trad. fr. Pierre Arnoux, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010, p. 162.

Mais toute expression est l'écho douloureux d'un pouvoir écrasant qui s'exprime dans la lamentation [*Aber Ausdruck ist der schmerzliche Wiederhall einer Übermacht*]. Il est toujours excessif, même s'il est sincère car, comme chaque œuvre d'art, chaque lamentation semble contenir le monde entier. Seule son exécution est adéquate¹⁷⁶.

Cette citation est complexe, car elle témoigne que l'art exprime bien une lamentation qui est le signe d'une impuissance, et qui apparaît toujours par définition comme « excessive » en tant qu'elle porte la blessure de l'*Aufklärung*. Mais le texte dit aussi que ce qui importe ce n'est pas *ce* que l'art exprime, mais l'*exécution* de cette expression, qui elle seule peut être adéquate. Autrement dit, l'art n'est pas expressif parce qu'il *dépeint* le monde par une image adéquate, mais lorsqu'il *exécute* cette expressivité adéquatement. La notion d'expression prend donc chez le philosophe de Francfort un sens tout particulier, puisqu'il s'agit par ce terme de décrire une *transformation pratique* de la forme de l'art, telle qu'a pu l'accomplir la musique de Schoenberg :

Chez [Schoenberg], l'aspect véritablement nouveau, c'est le changement de fonction de l'expression musicale. Il ne s'agit plus de passions feintes, mais on enregistre dans le médium de la musique des mouvements de l'inconscient réels et non déguisés, des chocs, des traumatismes. Ils attaquent les tabous de la forme, qui soumettent de tels mouvements à leur censure, les rationalisent et les transposent en images¹⁷⁷.

L'expressivité musicale, à partir de Schoenberg, ne dépeint plus des passions feintes ou des sentiments, mais elle crée des chocs au sein même du matériau musical. Ce qui signifie que le rapport expressif cerné par Adorno n'est plus à proprement parler une expression : *c'est un acte*. Et plus encore, elle est un *acte de résistance* à l'*Aufklärung* et à la société administrée. Dès lors, selon les principes de l'esthétique adornienne, une musique est authentiquement politique lorsque son rôle n'est pas d'*exprimer*, de *dire* le désastre, mais lorsqu'elle *agit* en s'opposant au monde administré par l'invention de formes musicales.

¹⁷⁶ Theodor. W. ADORNO et Max HORKHEIMER, *La Dialectique de la raison*, trad. fr. d'Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974, p. 191.

¹⁷⁷ Theodor. W. ADORNO, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. fr. Hans Hildenbrand et Alex Lidenberg, Paris, Gallimard, 1962, p. 50.

Il est grand temps pour nous de parcourir en profondeur la pensée adornienne qui, comme nous le verrons, n'est pas étrangère aux effets paradoxaux du *pharmakon*. Nous venons d'ailleurs d'évoquer l'un de ses premiers effets magiques : alors qu'Adorno critique le jazz parce qu'il est, selon lui, incapable de résister à la société administrée, la façon dont il comprend la résistance en actes de l'art nous permettra sans doute de comprendre en quoi le jazz est résolument politique.

Chapitre 3 : troisième cercle.

La philosophie adornienne face au jazz

1/ Retour sur la critique adornienne du jazz ?

S'intéresser à la manière dont Adorno a (mal)traité le jazz constitue l'étape ultime de cette recherche consacrée à l'appréhension philosophique du jazz. Adorno est sans aucun doute le philosophe ayant le plus écrit sur cette musique, même si, comme chacun le sait, son intérêt pour le jazz est exclusivement et systématiquement critique. Précisons que l'importance du jazz dans la philosophie adornienne ne saurait se réduire à un simple constat statistique du nombre d'occurrences du terme logées dans son œuvre, mais qu'elle se mesure davantage à sa dimension symbolique. En effet, dans son article « On Popular Music » rédigé en 1937, Adorno prétend exposer les caractéristiques fondamentales de la forme « standardisée¹ » de la musique de variété. Mais à la lecture de l'article, on s'aperçoit que très rapidement la critique adornienne vise plus spécifiquement le jazz, comme en témoignent ses analyses critiques qui concernent les traits musicologiques jazzistiques, identifiés comme des signes de la standardisation (ainsi par exemple : la forme de trente-deux mesures, le rythme, la danse, l'usage des *break*, *blue chords* et *dirty notes* et enfin les « prétendues improvisations »). Ainsi, sans même éprouver le besoin de le justifier, Adorno semble considérer « jazz » et « musique populaire standardisée » comme des termes équivalents – ce qui va d'ailleurs le conduire, dans des textes plus tardifs, à présenter le jazz comme le symbole de la « fausse liquidation de l'art² » ayant

¹ Theodor W. ADORNO, « Sur la musique populaire » (1937), trad. fr. M.-N. Ryan, P. Carrier et M. Jimenez, in *Revue d'esthétique*, n° 19, 1991 (avec la collaboration de George Simpson), p. 181-204.

² Theodor W. ADORNO, « Mode intemporelle. À propos du jazz » (1953), in *Prismes : critique de la culture et de la société* (1955), trad. fr. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot & Rivages, 2010, p. 163.

conduit au « désart³ » (*Entkunstung*). Dès lors, on voit que le jazz ne saurait constituer une question mineure au sein de l'esthétique adornienne, mais qu'il pose un problème qui le dépasse de toutes parts : il apparaît comme une figure allégorique de la crise de l'art portée par le XX^e siècle et par l'après-guerre.

Néanmoins, si on ne peut douter de l'importance de la question du jazz dans l'œuvre adornienne, nous devons également rendre compte du côté quelque peu suranné des (trop) nombreuses études⁴ ayant abordé le cas « Adorno et le jazz ». Et plus encore que leur quantité, ce qui retient notre attention est le fait que ces analyses soient bien plus abondantes que toutes celles consacrées aux écrits philosophiques adorniens en général. Un tel contraste s'explique sans aucun doute par la virulence (pour ne pas dire la brutalité) des textes d'Adorno sur le jazz : on peut en effet considérer comme légitime qu'ils aient engendré une certaine fascination de la part des commentateurs. Néanmoins, on peut regretter que cette focalisation de la réception adornienne sur l'aspect polémique de son œuvre ait pu s'imposer au détriment d'autres écrits d'Adorno sur la musique qui continuent aujourd'hui à rester dans l'ombre – ainsi par exemple les textes réunis dans

³ Le « désart » est la manière dont Philippe Lacoue-Labarthe propose de traduire le néologisme « Entkunstung » dans son article intitulé « Remarque sur Adorno et le jazz. (D'un désart obscur) » (*Rue Descartes* n° 10, Paris, Albin Michel, 1994, p. 131-142). Dans ce même article, il montre aussi que le fait que ce néologisme apparaisse pour la première fois sous la plume d'Adorno dans son texte « Mode intemporelle » (1953) met en évidence l'importance du jazz dans la réflexion adornienne sur le basculement de l'art dans le « désart ».

⁴ Ainsi par exemple, en langue française : Christian BÉTHUNE, *Adorno et le jazz : analyse d'un déni esthétique*, Paris, Klincksieck, 2003 ; Marc HIVER, *Adorno et les industries culturelles. Communication, musiques et cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2010 ; Philippe LACOUE-LABARTHE, « Remarque sur Adorno et le jazz. (D'un désart obscur) », art. cit., p. 131-142 ; Frédéric SAFFAR, « Adorno et le jazz : une anti-expérience ? » in *Expérience et fragment dans l'esthétique musicale d'Adorno*, colloque international, Paris, 13 et 14 mai 2004, Jean-Paul OLIVE (dir.), Paris, L'Harmattan, 2005, p. 171-182.

En langue anglaise : J. BRADFORD ROBINSON, « The Jazz Essays of Theodor Adorno : Some Thoughts on Jazz Reception in Weimar Germany », in *Popular Music*, vol. 13/1, Cambridge University Press, January 1994, p. 1-26 ; Lee B. BROWN, « Adorno's Critique of Popular Culture: The Case of Jazz Music », *Journal of Aesthetic Education*, vol. 26, n° 1, Spring 1992, p. 17-31 ; James BUHLER, « Frankfurt School Blues : Rethinking Adorno's Critique of Jazz », in *Apparitions. New Perspectives on Adorno and Twentieth-Century Music*, edited by Berthold Hoeckner, New York and London, Routledge, 2006, p. 103-130 ; Deborah COOK, *The Culture Industry Revisited : Theodor W. Adorno on Mass Culture*, Landham, MD: Rowman and Littlefield, 1996 ; Jamie Owen DANIEL, « Introduction to Adorno's "on Jazz" », in *Discourse. Theoretical Studies in Media and Culture*, 12.1, Indiana University Press, 1989, p. 39-44 ; Joseph D. LEWANDOWSKI, « Adorno on Jazz and Society », in *Philosophy Social Criticism*, vol. 22, n° 5, Sage Publications (London, Thousand Oaks, CA and New Delhi), p. 103-121 ; Fumi OKUI, *Jazz as Critique: Adorno and Black Expression Revisited*, Stanford California, Stanford University Press, 2018 ; Ulrich SCHÖNHERR, « Adorno and Jazz : Reflections on a Failed Encounter », in *Telos*, n° 87, New York, Spring 1991, p. 85-97 ; Nick NESBITT, « Adorno, Coltrane and Jazz », in *Telos*, n° 116, New York, Summer 1999, p. 81-98 ; Evelyn WILCOCK, « Adorno, Jazz and Racism : "Über Jazz" and the 1934-7 British Jazz Debate », in *Telos*, n° 107, Spring 1996, New York, p. 63-80 ; Robert W. WITKIN, « Why Did Adorno "Hate" Jazz ? », in *Sociological Theory*, vol. 18, n° 1, March 2000, p. 145-170.

*Dissonanzen*⁵, un ouvrage composé de la main d'Adorno, ayant connu plusieurs rééditions successives outre-Rhin, mais qui n'a pourtant jamais été traduit dans son intégralité⁶, ni en langue française, ni en langue anglaise.

Dès lors, ce focus de la réception critique sur les écrits polémiques d'Adorno consacrés au jazz doit éveiller en nous quelques soupçons : a-t-on intérêt à continuer d'exhumer ses textes les plus choquants et les plus problématiques ? Un tel geste ne contribue-t-il pas à jeter un discrédit sur une pensée complexe, de grande ampleur, qui reste somme toute encore assez mal connue à ce jour⁷ ? La critique adornienne du jazz ne constitue-t-elle pas un écran de fumée masquant l'importance de la philosophie adornienne pour penser la musique aujourd'hui ? Et à ce titre, à *quelles conditions* pouvons-nous faire retour sur la critique adornienne du jazz, si notre perspective ne consiste pas à re-susciter l'exaspération qu'elle provoque ?

Ces doutes et interrogations nous engagent à débiter notre réflexion sur Adorno par un véritable effort de contextualisation de sa critique du jazz, qu'il nous faudra aborder par strates successives. Étant donné que la critique adornienne du jazz a déjà maintes et maintes fois été travaillée, nous ne partirons pas des textes adorniens consacrés au jazz qui ont déjà largement été commentés, mais de la réception critique de la critique

⁵ Theodor W. ADORNO, *Dissonanzen* (1956), in *Gesammelte Schriften* 14, Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 7-168.

⁶ En effet, certains chapitres de cet ouvrage ont été traduits en français, ainsi par exemple *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute* (1938), trad. fr. de Christophe David, Paris, Éditions Allia, 2001 ; ou encore « Le vieillissement de la nouvelle musique », trad. fr. de Michèle Lhomme, Alain Lhomme, Anne Boissière, in *Rue Descartes* n°23, *Actualités d'Adorno*, PUF, mars 1999, p. 113-133. Mais d'autres restent néanmoins complètement inédits à l'heure d'aujourd'hui, un manque d'autant plus étonnant que *Dissonanzen* a été composé par Adorno lui-même, puis réédité successivement en Allemagne. Pourquoi alors le texte intégral n'a-t-il été traduit ni en langue française, ni en langue anglaise ?

⁷ Nous pensons pouvoir affirmer que la pensée adornienne reste mal connue à ce jour, en ce sens que peu de philosophes esthétiques se sont aventurés à travailler de près les ouvrages philosophiques majeurs d'Adorno, tels que la *Théorie esthétique* ou la *Dialectique négative*. Néanmoins, cette remarque est à nuancer car on assiste actuellement à un véritable « retour en force » des études adorniennes en France, comme en témoignent les nombreux et récents colloques qui lui sont consacrés. Ainsi par exemple : Colloque international « *La dialectique de la raison, 70 ans après* », organisé par Katia Genel les 12 et 13 mai 2014 à Paris-Sorbonne ; Colloque international « Dialectique et négativité. *La dialectique négative, 50 ans après* », organisé par Isabelle Aubert, Katia Genel et Jean-François Kervégan les 2 et 3 juin 2016 à Paris-I ; Colloque international « Adorno contre son temps », organisé par Joana Desplat-Roger, Jean-Baptiste Vuillerod et Lucie Wezel à l'université Paris-Nanterre les 2 et 3 mars 2017 ; Colloque international « Où en sommes-nous avec la *Théorie esthétique* d'Adorno ? », organisé par Christophe David et Florent Perrier à Rennes-2 les 5, 6 et 7 octobre 2017 ; Journées d'étude « Adorno en France », organisées par Thomas Franck et Jean-Baptiste Vuillerod à Paris-Nanterre les 21 et 22 Juin 2018 ; Journée d'étude « Adorno et la dialectique ouverte : fantasmagorie, rythme, improvisation », organisée Anne Boissière, Laurent Guido et Frederico Lyra à l'université Lille-SHS, le 23 octobre 2019.

adornienne du jazz, et du malaise dans lequel celle-ci nous laisse aujourd'hui. Autrement dit, il s'agit pour nous de faire un état des lieux de la *critique* de cette critique adornienne du jazz. Notre point de départ s'inscrit dans ce qui nous semble constituer une difficulté actuelle et non résolue de la réception adornienne, lorsqu'elle cherche à défendre le philosophe de Francfort contre ses arguments les plus douteux⁸. L'impossibilité structurelle d'une démarche qui cherche à exonérer un auteur de ses raisonnements les plus grotesques semble avoir conduit les commentateurs d'Adorno à tomber dans ce que nous caractériserions comme une antinomie : alors que certains ont été amenés à considérer l'argumentation adornienne à l'encontre le jazz comme témoignant d'un eurocentrisme, d'un élitisme, voire d'un racisme d'Adorno à l'égard de la culture africaine-américaine, d'autres se sont au contraire attachés à démontrer que cette critique du jazz reposait sur un malentendu, et que l'usage adornien du terme de « jazz » ne pouvait, en aucune façon, avoir quelque chose à voir avec le jazz authentiquement africain-américain. Or, nous sommes convaincue qu'aucune de ces deux positions n'est réellement satisfaisante : alors que la première consiste à projeter sur la philosophie adornienne un problème qui lui est fondamentalement extérieur, la seconde énonce un argument qui ne saurait résister à une étude minutieuse de l'ensemble des écrits adorniens. Après avoir présenté ces deux voies antagonistes de la réception adornienne, nous tenterons d'amorcer une sortie de cette antinomie qui ne pourra se faire qu'*à partir de la philosophie adornienne elle-même* – de la façon dont Adorno décrit, par l'image du baron de Münchhausen, la nécessité pour la philosophie de s'extraire d'une aporie en se tirant elle-même par les cheveux :

Ce qui de nos jours est exigé du penseur, ce n'est rien de moins que d'avoir à se tenir constamment au sein des choses et à l'extérieur des choses : le geste du baron de Münchhausen, qui prétend se tirer lui-même par les cheveux hors du marécage où il est embourbé, tel est maintenant le

⁸ Si nous voulions les résumer grossièrement, on pourrait dire que dans « Abschied vom Jazz » (1933) Adorno prophétise la mort du jazz, dans « À propos du jazz » (1936) il prétend révéler son caractère essentiellement fasciste, et enfin dans son essai « Mode intemporelle » (1953) Adorno insiste sur le caractère prétendument sadomasochiste des musiciens de jazz. Qu'il nous soit permis de partir du présupposé selon lequel ces arguments sont, pour l'essentiel, absolument indéfendables – comme la suite de notre travail le démontrera. Précisons que si nous ne les exposons pas d'emblée en détail, c'est parce que nous tenterons de montrer par la suite que ces arguments douteux à l'encontre du jazz tendent à masquer ce que la philosophie adornienne revêt d'important pour penser cette musique.

paradigme de toute connaissance qui veut échapper au dilemme qui ferait d'elle soit une constatation, soit un projet⁹.

Reprenons dès lors notre question initiale, qui nous servira de fil rouge tout au long de cette recherche consacrée à la philosophie d'Adorno : à quelles conditions pouvons-nous opérer un *retour* sur la critique adornienne du jazz ? Si nous aurons largement l'occasion de revenir sur ses textes polémiques consacrés au jazz, il nous faudra tâcher de recontextualiser les problèmes qu'ils posent au sein de la philosophie adornienne elle-même – ce qui, hélas, ne semble pas avoir été fait avec rigueur par l'ensemble des commentateurs, qui se sont littéralement *concentrés* sur la question du jazz, sans suffisamment la faire résonner avec le reste de la philosophie adornienne. C'est donc en « tirant Adorno par les cheveux » que nous tenterons de rendre à l'analyse adornienne du jazz sa portée philosophique.

⁹ Theodor W. ADORNO, *Minima moralia*, § 46, trad. fr. E. Kaufholz et J.-R. Ladmiral, Paris, Payot & Rivages, 2001, p. 81. Pour une analyse de l'usage adornien de cette image du baron de Münchhausen, voir l'article d'Aurélia PEYRICAL intitulé « La dialectique contre les théories de la connaissance ? Portrait d'Adorno en baron de Münchhausen », in *Adorno contre son temps*, Joana DESPLAT-ROGER, Jean-Baptiste VUILLEROD et Lucie WEZEL (dir.), Presses universitaires de Paris Nanterre, 2019, p. 85-106.

1.1. Le cas « Adorno et le jazz » : éléments de contextualisation

1.1.1. Adorno « l'ignorant »

L'un des arguments récurrents avancés pour tenter de défendre Adorno contre sa propre critique du jazz est celui selon lequel le philosophe de Francfort aurait péché par « ignorance ». En effet, certains commentateurs affirment que s'il condamne aussi sévèrement le jazz, c'est tout simplement parce qu'il ne connaissait pas le « vrai » jazz et que ce terme sous sa plume ne désigne en rien la véritable musique jazz. Cet argument d'apparence simple et imparable nous semble pour le moins curieux, en tant qu'il laisse supposer que les plus fervents admirateurs d'Adorno auraient fait le choix de décrire Adorno comme un « ignorant » afin de mieux pouvoir le défendre.

L'un des textes fondateurs de cet argument est l'article de J. Bradford Robinson paru en 1994 et intitulé « *The Jazz Essays of Theodor Adorno : Some Thoughts on Jazz Reception in Weimar Germany*¹⁰ ». Cet article, largement cité et repris par l'ensemble de la critique, tente d'invalider le principe même d'une réflexion sur le jazz dans la philosophie d'Adorno. Pour expliquer le malaise esthétique d'Adorno à l'égard du jazz, J. Bradford Robinson s'appuie sur une explication d'ordre historique : la virulence d'Adorno proviendrait de sa « non-connaissance » du jazz, ou plus précisément encore d'un amalgame terminologique. Car selon J. Bradford Robinson, ce qu'Adorno appelle jazz ne désigne en réalité rien d'autre que l'assimilation du jazz à la grande musique de tradition allemande, ce phénomène notable des années 1920 durant lequel le jazz est effectivement devenu un pur « produit allemand¹¹ ». Or, s'il est certain qu'une analyse détaillée du phénomène d'intégration du jazz dans la société allemande de la république de Weimar est tout à fait éclairante pour pouvoir contextualiser les premiers textes d'Adorno consacrés au jazz (à savoir « *Abschied vom Jazz*¹² » publié en 1933 dans la

¹⁰ J. BRADFORD ROBINSON, « The Jazz Essays of Theodor Adorno: Some Thoughts on Jazz Reception in Weimar Germany », in *Popular Music*, vol. 13/1, Cambridge University Press, Janvier 1994, p. 1-26.

¹¹ Sur ce point, voir l'ouvrage de Pascale COHEN-AVENEL, *Si on a du jazz, pas besoin de schnaps. Jazz, négritude et démocratie sous la république de Weimar*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011, p. 44.

¹² Theodor W. ADORNO, « *Abschied vom Jazz* » (1933), in *Gesammelte Schriften*, 18, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1984, p. 795-799.

Europäische Revue, ainsi que « Über Jazz¹³ » paru en 1937 sous le pseudonyme de Hektor Rottweiler dans *Zeitschrift für Sozialforschung*), il semble pour le moins douteux qu'elle suffise à régler le problème d'Adorno avec le jazz et qu'elle puisse nous convaincre de son ignorance. Mais avant d'expliquer pourquoi ces éléments contextuels ne font pas du philosophe un « ignorant », commençons par expliciter en quoi ils permettent en effet de resituer certains arguments adorniens avancés à l'encontre du jazz.

1.1.2. Adorno et le jazz dans la république de Weimar

Le passionnant livre de Pascale Cohen-Avenel intitulé *Si on a du jazz, pas besoin de schnaps. Jazz, négritude et démocratie sous la république de Weimar* propose une description précise de l'histoire de la réception du jazz dans l'Allemagne de la première partie du XX^e siècle. Cette étude nous donne des indications tout à fait précieuses concernant la première rencontre qu'a pu faire Adorno de cette musique fraîchement arrivée en Europe – une première réception qui aura sans doute définitivement marqué d'un sceau sa pensée du jazz.

Contrairement à la France, qui a vécu le processus d'intégration du jazz comme un processus long et progressif (notamment grâce aux interventions répétées des défenseurs acharnés du jazz, tels que Hugues Panassié, Charles Delaunay, et de manière plus générale l'ensemble des « Hot clubs de France »), le processus de légitimation fut beaucoup plus rapide et immédiat en Allemagne : on peut en effet considérer que dès la fin des années 1920, le jazz appartenait de plein droit à la culture allemande. Le premier signe de cette implantation est par exemple la classe de jazz du conservatoire Hoch de Francfort, ouverte en 1928 par Mátyás Seiber, qui constitue la première classe de jazz au monde¹⁴. Mais cette fulgurante légitimation du jazz par la société allemande s'est

¹³ Theodor W. ADORNO, « Über Jazz » (1936), trad. fr. Martin Kaltenecker in *Moments musicaux*, Genève, Contrechamps, 2003, p. 67-88.

¹⁴ Laurent CUGNY, préface au livre de Pascale COHEN-AVENEL, *Si on a du jazz...*, *op.cit.*, p. 14.

construite sur un phénomène d'assimilation du jazz à la musique savante et blanche qui se mit en place dès les années 1920 :

L'aune à laquelle se mesure la valeur artistique du jazz n'est autre que son absorption par l'art conventionnel, en l'occurrence la « grande » musique. [...] Défendre le jazz signifiait alors, même pour ses plus fervents adeptes, prouver qu'il s'inscrivait dans la tradition musicale européenne et allemande, qu'il en avait toutes les caractéristiques, bref montrer que le jazz était de l'« art », c'est-à-dire n'entraînait pas en contradiction avec les canons occidentaux. [...] L'assimilation du jazz dans le grand art en a finalement fait disparaître toute dimension d'altérité. Composé par des musiciens blancs pour des musiciens blancs, le jazz est désormais un produit allemand¹⁵.

À la lumière de ce texte, on voit que la fulgurante légitimation du jazz au sein de la culture allemande ne va pas sans poser un certain nombre de difficultés. Tout d'abord, il est clair que ce processus d'assimilation a volontairement laissé dans l'ombre les origines africaines-américaines du jazz afin de favoriser son intégration. Selon l'auteure de *Si on a du jazz, pas besoin de schnaps*, cette omission des origines noires du jazz ne doit pas être interprétée comme un signe de racisme, bien au contraire : Pascale Cohen-Avenel rappelle que le racisme durant ces années ne se traduisait certainement pas « par un silence négationniste ou un voile pudique jeté sur une réalité perçue comme gênante, mais par de violentes invectives et des campagnes de presse haineuses où tous les moyens sont bons, de préférence les plus outranciers¹⁶ ». Ainsi, selon elle, l'ensemble des acteurs ayant contribué à promouvoir le jazz dans l'Allemagne de Weimar (l'auteure cite notamment Alfred Baresel pour la danse et Franz W. Koebner pour la musique) ont fait le choix stratégique de taire les origines africaines-américaines du jazz, afin de le resituer « dans l'histoire de l'humanité en s'opposant parfois même radicalement aux thèses nationalistes culturelles, même s'ils le font discrètement¹⁷ ». Pour autant, cette assimilation du jazz à la musique allemande de tradition savante ne va pas sans poser quelques questions, notamment en ce qui concerne le statut du « jazz symphonique » représenté à la fin des années 1920 par deux orchestres d'envergure internationale (le Symphonic Jazz de Paul Whiteman, ainsi que l'orchestre du Britannique Jack Hylton). En effet, ce type de grands orchestres promouvant une musique dansante, légère et distrayante, qui sera programmé

¹⁵ Pascale COHEN-AVENEL, *Si on a du jazz...*, *ibid.*, p. 43-44.

¹⁶ *Ibid.*, p. 59.

¹⁷ *Ibid.*

dans des grandes salles habituellement réservées aux concerts classiques, va engendrer un certain nombre de polémiques : faut-il le considérer comme une élévation du jazz à la grande musique savante, ou bien au contraire comme un avilissement de la musique savante en un pur spectacle de divertissement (un « *gagmen*¹⁸ », selon les mots de Hans Reimann) ? Nombreux sont les intellectuels allemands de l'époque qui ont tenté de remettre en cause cette assimilation du jazz dansant et de la grande musique symphonique, à l'instar de Günther Anders, qui témoigne dans *L'Obsolescence de l'homme* du danger que pourrait revêtir une telle confusion des genres :

Quand les *bandleaders* cherchent à diriger cette musique comme on dirige la musique dite « sérieuse », la musique symphonique qui, elle, n'est faite que pour être écoutée, on est en plein malentendu. Ils veulent donner à cette musique la respectabilité sociale d'une « valeur culturelle » reconnue. [...] Rien n'est plus sérieux, [...] rien n'est plus lourd de conséquences, plus dangereux, plus destructeur que l'effet produit par cette musique qu'on se plaît à dire « légère »¹⁹.

À l'inverse, pour contrer cette critique répandue du jazz symphonique, certains de ses plus fervents défenseurs vont s'employer à insister sur sa nature polyphonique, afin de pouvoir convaincre de sa complexité et de sa légitimité en tant que musique savante. Hélas, cet argument censé défendre le jazz symphonique va engendrer ce que Pascale Cohen-Avenel appelle une « banalisation du jazz », qui ne va pas sans produire un effet pervers : en se référant à la Renaissance pour établir des similitudes entre le jazz symphonique et le modèle polyphonique de grande tradition, ces analyses sont conduites à minimiser le caractère proprement moderne et original du jazz. Dès lors, le jazz, rapidement et facilement assimilé à la culture allemande, s'est finalement retrouvé dans une situation des plus complexes : d'un côté conspué par les défenseurs de l'authentique tradition musicale allemande, de l'autre accepté, mais à la condition d'être privé de sa modernité, de son originalité, et enfin de ses origines africaines-américaines.

Dans ce contexte, on comprend pourquoi l'annonce du déclin du jazz fut tout aussi rapide et brutale que le fut son assimilation dans la société allemande. Comme en

¹⁸ Hans REIMANN, « Jack Hylton », in *Die Weltbühne*, 1929, cahier 13, p. 485-487. Cité par Pascale COHEN-AVENEL, *ibid.*, p. 66.

¹⁹ Günther ANDERS, *L'Obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle* (1956), trad. fr. Christophe David, Paris, Ivrea, 2002, p. 107.

témoigne l'historien Eric Hobsbawm dans *Une Sociologie du jazz*²⁰, le divorce entre le musicien de jazz et le public s'amorça dès 1925, et trouva son apogée en 1927 – date à laquelle « même les journaux noirs commencent à faire des allusions au “déclin du jazz”²¹ ». Quant à la presse allemande, elle se hâte dès 1927 d'annoncer ce qu'elle identifie comme les signes manifestes de « la mort » du jazz :

Dans les dernières années de la république, la période pré-nazie, le jazz est déclaré mort, non seulement par les nationalistes, mais aussi par des démocrates ouverts au cosmopolitisme, car, joué presque uniquement par des musiciens allemands, tout au moins blancs, sur des airs adaptés au goût allemand, il a perdu toute la nouveauté subversive qui en faisait le charme et bousculait les normes en vigueur²².

Cette annonce est d'autant plus massive que même les journalistes allemands qui s'étaient présentés au milieu des années 1920 comme de fervents admirateurs du jazz se font quelques années plus tard le relais de cet « adieu » au jazz : ainsi par exemple le Berlinois Karol Rathaus, qui intitule l'un de ses articles du mensuel *Die Musik* « Le crépuscule du jazz²³ ? », ou encore Hans Th. David, qui fait paraître (et ce bien avant l'essai d'Adorno du même titre) un article intitulé « Abschied vom Jazz²⁴ » dans la revue *Melos*.

Quelles conséquences pouvons-nous tirer de ce bref survol historique de la réception du jazz dans l'Allemagne de Weimar pour notre analyse de la critique adornienne du jazz ? Plusieurs de ces éléments de contextualisation nous permettent en effet de mieux situer les arguments d'Adorno :

1/ Premièrement, le fait que la réception du jazz en Allemagne ait été beaucoup plus précoce qu'en France permet de comprendre pourquoi un auteur allemand tel que Adorno

²⁰ ERIC HOBSBAWM/Francis NEWTON (pseudonyme), *Une sociologie du jazz*, Paris, Flammarion, 1966. Nous fûmes amusés de découvrir que ce livre classique présentant une histoire sociologique du jazz fut, pendant plusieurs décennies, restée l'œuvre d'un « anonyme » (Francis Newton). Ce ne fut que très tardivement, lors d'une réédition en langue originale (*The Jazz Scene*, Fiber Fines, 1993) que le livre parut sous le vrai nom de son auteur, et qu'Eric Hobsbawm dévoila au grand public que Francis Newton était en fait un pseudonyme.

²¹ *Ibid.*, p. 207.

²² Pascal COHEN-AVENEL, *Si on a du jazz...*, *op. cit.*, p. 50.

²³ Karol RATHAUS, « Jazzdämmerung ? », in *Die Musik*, 1927, cahier 5, p. 333-336.

²⁴ Hans Th. DAVID, « Abschied vom Jazz », in *Melos*, 1930, cahier 8/9, p. 413-417.

s'est intéressé au jazz dès les années 1930, soit à une époque où la réception du jazz en France n'en était qu'à ses balbutiements. Cette remarque vaut pour Adorno, mais elle vaut de manière plus générale pour l'ensemble des intellectuels allemands de la même époque. Ainsi, on comprend pourquoi ce que nous avons identifié comme un silence « philo-phonique » dans notre première partie ne trouve pas d'équivalent outre-Rhin. Comme nous le montrerons par la suite, les intellectuels contemporains d'Adorno, tels que Ernst Bloch, Siegfried Kracauer ou Günther Anders, ne sont pas restés silencieux sur la question du jazz : tous ont déployé des analyses critiques somme toute assez similaires – tant du point de vue du contenu que de la terminologie employée – de celles présentées par le philosophe de Francfort durant ces mêmes années.

2/ D'autre part, il est tout à fait remarquable que le premier essai d'Adorno consacré au jazz, daté de 1933, s'inscrit dans ce contexte précis de la mort annoncée du jazz, comme en témoigne explicitement le titre de son essai : « Abschied vom Jazz » (« Adieu au jazz »). Ainsi, au moment de la rédaction de cet essai, la mort du jazz avait déjà été annoncée par la presse allemande depuis plusieurs années. L'idée que défend Adorno dans ce texte est donc tout sauf une idée nouvelle, même si elle repose sur des arguments retentissants qui témoignent du contexte que nous venons d'exposer :

– En premier lieu Adorno y conteste que l'on puisse trouver dans le jazz des origines « nègres authentiques », en affirmant que les prétendues origines noires du jazz ont, de fait, été falsifiées par sa réception et son industrialisation allemandes²⁵. Cet énoncé, qui peut sembler choquant pour des oreilles du XXI^e siècle, n'a rien d'étonnant lorsqu'on connaît la manière dont le jazz était joué et perçu sous la république de Weimar. On peut en effet légitimement considérer que le jazz tel qu'il a été intégré à la culture allemande constitue une forme d'*avatar* du jazz issu des orchestres noirs de La Nouvelle-Orléans de la même époque. L'argument adornien n'est, en ce sens, ni choquant, ni novateur : il témoigne seulement d'une vulgate sur la réception du jazz de cette époque.

²⁵ « Jazz no more has anything to do with authentic Negro music, which has long since been falsified and industrially smoothed out here, than it is possessed of any destructive or threatening qualities. » Theodor W. ADORNO, « Farewell to Jazz » (« *Abschied vom Jazz* »), trad. angl. de Susan H. Gillespie, in *Essays on Music*, Richard LEPPERT (dir.), London, University of California Press, 2002, p. 496.

– Le deuxième argument présenté par Adorno introduit cette fois la question du fascisme (rappelons en effet que « Abschied vom Jazz » a été rédigé en 1933, après la prise de pouvoir par le parti nazi). Dans cet essai, Adorno commente la décision prise par le régime fasciste d’interdire la diffusion du « jazz nègre » à la radio et affirme que si cette interdiction constitue bien une situation juridiquement nouvelle, en réalité elle ne fait que prolonger une situation de fait, à savoir la mort artistique du jazz réalisée et annoncée quelques années auparavant²⁶. Autrement dit, il considère que la censure nazie ne fait qu’officialiser une réalité déjà existante en prétendant donner une valeur juridique à « la mort » déjà actée du jazz. Ainsi, on voit qu’Adorno perpétue tout en la radicalisant l’annonce de la mort du jazz par la presse allemande, et qu’il considère la formule « adieu au jazz » non plus comme la métaphore de son déclin, mais comme la séparation définitive et effective d’avec une musique qui aura bientôt officiellement cessé d’exister en Allemagne. Selon Pascale Cohen-Avenel, l’adieu d’Adorno au jazz résonne donc comme une épitaphe, car selon elle « il s’agit ni plus ni moins de tourner la page et de ranger la dernière “trompette à sourdine” dans l’indifférence puisque plus grand monde n’est là pour l’écouter²⁷ ».

On mesure maintenant à quel point la lecture de l’essai « Abschied vom Jazz » ne saurait s’abstraire de la réception qu’Adorno et ses contemporains ont pu faire du jazz dans la république de Weimar. Et à ce titre, les recommandations de contextualisation énoncées par J. Bradford Robinson ne sont pas inutiles. Mais sans vouloir minorer l’importance de prendre en compte ce contexte historique, nous contestons néanmoins fermement que l’on puisse aller jusqu’à dire qu’Adorno n’a jamais connu un autre jazz que celui des orchestres blancs de l’Allemagne de Weimar et qu’il se serait par conséquent « trompé de cible » en élaborant sa critique. Ce raisonnement ne tient pas,

²⁶ « Le décret qui interdit à la radio de diffuser du “jazz de nègres” a peut-être créé une nouvelle situation juridique – mais d’un point de vue artistique il n’a fait que confirmer ce qui s’est déjà produit objectivement depuis longtemps : c’est-à-dire la fin de la musique de jazz elle-même. [...] mais dans les bars survivants le dernier temps soi-disant décalé, la dernière trompette bouchée vont s’éteindre sans qu’on les entende, du moins sans aucun choc. » Theodor W. ADORNO, « Abschied vom Jazz », trad. fr. Pascal Cohen-Avenel, in *Si on a du jazz...*, *op. cit.*, p. 283.

²⁷ Pascale COHEN-AVENEL, *ibid.*, p. 283.

tant d'un point de vue biographique que d'un point de vue philosophique : c'est ce que nous allons montrer à présent.

1.1.3. Rencontres manquées d'Adorno avec le(s) jazz(s)

L'argument de J. Bradford Robinson ne consiste pas seulement à défendre une relecture contextualisée des écrits adorniens, mais il prétend résoudre définitivement le problème d'Adorno avec le jazz en circonscrivant son champ aux rapports qu'entretenirait le philosophe avec le jazz pendant la république de Weimar. Si son article a trouvé un fort écho dans la réception adornienne, c'est parce qu'il apparaît comme une ligne de défense relativement efficace, adoptée de manière quasi systématique par les adorniens convaincus qui regardent d'un mauvais œil la prolifération des travaux sur la manière dont Adorno maltraite le jazz. Pourtant, nous pensons que cet argument de nature défensive témoigne dans le meilleur des cas d'une maladresse, et dans le pire d'une certaine malhonnêteté intellectuelle. En effet, un rapide aperçu de la bibliographie ainsi que de la biographie d'Adorno suffit à décrédibiliser l'hypothèse selon laquelle les arguments d'Adorno à l'encontre du jazz ne concerneraient que le jazz de « marque allemande²⁸ ».

Commençons par une remarque d'ordre bibliographique : en premier lieu, il semble nécessaire de rappeler qu'Adorno n'a pas seulement écrit sur le jazz dans les années 1930, mais qu'il revient sur cette question tout au long de son œuvre, y compris dans ses œuvres les plus tardives. Pour s'en convaincre, il suffit d'évoquer son troisième essai intégralement consacré au jazz, et rédigé en 1953 sous le titre de « Mode intemporelle²⁹ ». Or, est-il utile de rappeler qu'en 1953 Adorno avait déjà passé une dizaine d'années aux États-Unis, durant lesquelles il a préparé les esquisses qui seront publiées dans *Prismes*

²⁸ « Adorno could not have known that when he took up his pen to polemicize against jazz he has writing about a specifically German brand of music. » J. BRADFORD ROBINSON, art. cit., p. 1.

²⁹ Theodor W. ADORNO, « Mode intemporelle » (1953), in *Prismes : critique de la culture et de la société*, trad. fr. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot & Rivages, 2010, p. 147-163.

lors de son retour en Allemagne ? Sans surprise, l'article de J. Bradford Robinson ne se réfère jamais à ce troisième essai, dont l'existence même risque d'invalider la thèse. Mais plus encore, nous tâcherons de mettre en évidence dans la suite de ce travail que la question du jazz continue à être présente dans les textes adorniens les plus tardifs, à savoir *Introduction à la sociologie de la musique*³⁰ de 1963, *Alban Berg. Le maître de la transition infime*³¹ de 1968, ou enfin *Théorie esthétique*³² de 1970. Or, force est de constater que quels que soient le lieu et l'époque auxquels Adorno se situe (en 1920 en Allemagne, en 1950 aux États-Unis, ou encore 1970 en Allemagne), ses arguments à l'encontre du jazz, s'ils sont amenés à évoluer légèrement, ne connaissent aucun changement substantiel. Seule la préface des *Gesammelte Schriften* 17, rédigée en 1963, semble esquisser un retour critique d'Adorno sur ses propres thèses : en effet, celui-ci évoque quelques insuffisances théoriques de son « Über Jazz » de 1936, un essai qui témoigne de son propre aveu d'un « manque de connaissance des aspects spécifiquement américains du jazz » et revêt un « côté maintenant obsolète de certaines caractéristiques du jazz européen dans les années 1930³³ ». Néanmoins, cette apparente prise de distance avec ses thèses de jeunesse ne constitue en rien un véritable changement de perspective sur la question du jazz, comme en témoignent explicitement les lignes suivantes :

Moins le genre se modifia en substance, et plus ses fans en vantèrent les changements historiques. L'auteur serait le premier à admettre que certains aspects de ce qu'il décrit sont passés de mode, que bien d'autres sont interprétés ici de manière trop directement psychosociale, sans tenir compte de mécanismes sociaux institutionnalisés. Ce qui fut négligé dans ce premier travail, ou ne pouvait être perçu encore, a été repris dans l'essai sur le caractère fétiche de l'écoute dans *Dissonances*, l'article sur le jazz dans *Prismes* et le chapitre sur la musique légère dans *Introduction à une sociologie de la musique*³⁴.

Autrement dit, dans cette préface rédigée en 1963 (soit deux ans après la sortie de l'album *Free Jazz* d'Ornette Coleman), Adorno affirme :

³⁰ Theodor W. ADORNO, *Introduction à la sociologie de la musique : douze conférences théoriques* (1963), trad. fr. Vincent Barras et Carlo Russi, Mésigny, Contrechamps, 1994.

³¹ Theodor W. ADORNO, *Alban Berg. Le maître de la transition infime* (1968), trad. fr. Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1989.

³² Theodor W. ADORNO *Théorie esthétique* (1970), trad. fr. Marc Jimenez et Eliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1995.

³³ Theodor W. ADORNO, *Moments musicaux*, trad. fr. Martin Kaltenecker, Genève, Éditions Contrechamps, 2003, préface, p. 6-7.

³⁴ *Ibid.*, p. 7.

1/ Que le jazz n'a connu aucune modification substantielle depuis les années 1930 ;

2/ Que cette auto-critique ne concerne que la dimension « psychosociale » de son analyse du jazz, et non la découverte d'un jazz authentiquement américain capable de remettre en cause sa propre critique. Ce point est d'ailleurs confirmé par son *Introduction à la sociologie de la musique* rédigée en 1961, dans laquelle Adorno affirme ne pas croire en un jazz suffisamment « pur » pour pouvoir échapper à la musique commerciale :

Même ceux qui s'efforcent désespérément de détacher le jazz pur, selon leur point de vue, de celui qui est commercialement défiguré, ne peuvent s'empêcher d'accueillir dans leur cercle de vénération des *band leaders* commerciaux. Le domaine du jazz est enchaîné à la musique commerciale, déjà par le seul fait du matériau de base prédominant : la chanson à succès³⁵.

3/ Que les quelques erreurs ou inexactitudes logées dans ses écrits de jeunesse qui pourraient découler de sa méconnaissance du jazz américain ont été rectifiées dans ses écrits postérieurs et notamment dans son essai « Mode intemporelle ».

Dans ces conditions, il semble clair qu'Adorno ne signe jamais un véritable retournement critique de ses premières thèses sur le jazz, qu'il maintiendra tout au long de ses écrits – tout en concédant certaines modifications ultérieures. Ce point semble confirmé par un second extrait de l'*Introduction à la sociologie de la musique*, dans lequel Adorno énonce une distinction entre différents courants du jazz (swing, bebop et cool jazz) tout en affirmant qu'ils ont tous été récupérés par l'industrie culturelle. Ce qui les rend susceptibles de faire l'objet de la même critique :

Dans le jazz existe certainement un potentiel d'évasion musicale pour ceux qui n'ont pas été admis par la culture, ou qui en ont voulu à son mensonge. Mais le jazz a toujours été récupéré par l'industrie culturelle et donc par la conformité musicale et sociale ; les étiquettes connues de ses différentes phases comme *swing*, *bebop*, *cool jazz* sont en même temps des slogans publicitaires et des stigmates de ce processus d'absorption³⁶.

Ou encore par cet extrait de *Current of Music*, dans lequel Adorno admet qu'il existe une différence qualitative entre le jazz américain et le jazz européen, mais refuse de leur attribuer une différence de nature :

³⁵ Theodor W. ADORNO, *Introduction à la sociologie de la musique*, op. cit., p. 19.

³⁶ *Ibid.*, p. 39.

Dans l'ensemble, ce bref survol de musiques diffusées aux mêmes horaires se distingue étonnamment peu de ce à quoi nous ont habitués les programmes européens. La seule différence notable est celle-ci : le niveau des orchestres de jazz est bien supérieur en Amérique³⁷.

Ainsi, la seule connaissance bibliographique de son œuvre pourrait suffire à désamorcer l'argument selon lequel Adorno serait un « ignorant », car cette idée s'appuie exclusivement sur ses textes de jeunesse et laisse supposer que ses thèses auraient été modifiées si le philosophe avait eu une meilleure connaissance du « vrai » jazz, ce qui n'est pas le cas. Néanmoins, il reste quand même à interroger la possibilité – peu crédible – qu'Adorno ait pu rester dans l'ignorance tout au long de sa vie, en d'autres termes qu'il n'ait jamais entendu un autre jazz que celui de l'époque de Weimar – ce qui l'aurait conduit à répéter les mêmes arguments à l'encontre du jazz jusque dans les années 1970. Aussi étonnante que puisse paraître cette hypothèse, elle continue à être affirmée par certains adorniens convaincus, c'est pourquoi nous devons la prendre au sérieux. Mais là encore, un rapide aperçu de la biographie d'Adorno permet d'écarter cette éventualité.

L'analyse des éléments de la vie d'Adorno exposés dans très complète et passionnante biographie de Stefan Müller-Doohm³⁸ permet de mettre en évidence l'absurdité de l'hypothèse selon laquelle Adorno n'aurait jamais eu accès au « vrai » jazz, à savoir le jazz authentiquement américain. En effet, cette imposante biographie relate un certain nombre de collaborations et de rencontres qui ont constitué diverses occasions pour le philosophe de Francfort de prêter une oreille attentive aux multiples évolutions du jazz.

Dès les années 1920, alors même qu'il était à Francfort, Adorno a collaboré de manière étroite et continue avec Mátyás Seiber, ce compositeur d'origine hongroise, élève de Kodály, qui a été le premier à diriger à partir de 1928 la première classe de jazz au monde au conservatoire Hoch de Francfort. Or, lorsque son enseignement fut interdit par le régime nazi en 1933, Mátyás Seiber du émigrer en Angleterre, où il rencontra Adorno à de nombreuses reprises, « en particulier pour lui faire entendre sur son phono des

³⁷ Theodor W. ADORNO, *Current of Music : éléments pour une théorie de la radio* (1938), trad. fr. de Pierre Arnoux, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010, p. 329.

³⁸ Stefan MÜLLER-DOOHM, *Adorno. Une biographie*, trad. fr. Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, 2004.

enregistrements de jazz³⁹ ». S'ensuivit entre Adorno et Seiber une collaboration⁴⁰ qui aurait dû s'inscrire sur le long terme, Max Horkheimer ayant demandé à Adorno de mener une vaste étude de sociologie sur le jazz. C'est d'ailleurs pour répondre à cette demande que ce dernier rédigea en 1935 une première esquisse de ce projet de recherche intitulé « Jazz : projet d'études sociologiques⁴¹ », envoyée simultanément à Horkheimer et à Seiber en janvier 1936. Le compositeur prit soin de faire parvenir un retour critique à son auteur, dans lequel il l'invitait à écouter davantage de jazz américain :

[Seiber] s'efforçait de rectifier, exemples à l'appui, l'image caricaturale qu'Adorno donnait du jazz : ni ses affirmations quant au rôle respectif des instrumentistes dans l'orchestre, par exemple celui du saxophoniste, et de leur prétendu dilettantisme musical, ni les tendances que croyait diagnostiquer Adorno à sacrifier les éléments d'anarchie rythmique au côté dansant, et l'improvisation à l'arrangement, n'étaient pertinentes. Même l'idée que le succès commercial des *standards* de jazz était programmable paraissait indéfendable. Enfin Seiber reprochait à Adorno un rapprochement analogique abusif entre les théorèmes psychanalytiques et des impressions associées subjectivement à la pratique du jazz. Il conseillait à Adorno d'écouter sur disque ou à la radio les nouvelles productions américaines⁴².

On ne sait pas exactement comment Adorno réagit à cette critique de Seiber, d'autant que le projet d'étude sociologique du jazz fut abandonné par Horkheimer et les membres de l'Institut à cause de problèmes de financement. Mais il est certain que ces critiques n'ont guère fait évoluer la position adornienne, comme en témoignent les ajouts d'Oxford (« Oxforder Nachträge ») qu'Adorno joignit à son « Über Jazz » juste après réception de la critique de Seiber. Ces ajouts mettent en évidence que le philosophe de Francfort ne s'est nullement laissé impressionner par les objections du compositeur, puisque sa critique du jazz y est encore renforcée.

Mais la collaboration avec Mátyás Seiber n'est pas la seule qu'Adorno a pu avoir avec des connaisseurs du jazz américain. En 1938, alors qu'il vient d'arriver à New York, il signe (par l'intermédiaire de Max Horkheimer) un contrat avec l'Institute of Social Research pour un travail à l'Office of Radio Research sous la direction du sociologue

³⁹ *Ibid.*, p. 200.

⁴⁰ Pour plus de précisions, voir l'article de Nick CHADWICK, « Mátyás Seiber's Collaboration in Adorno's Jazz Project », in *British Library Journal*, vol. 21, n° 2, Fall 1995, p. 259-288.

⁴¹ « Jazz : Exposé einer gesellschaftlichen Untersuchung », dont le manuscrit se trouve au Theodor W. Adorno Archiv de Francfort (Ts 223000-22322). Cité par MÜLLER-DOOHM, *op. cit.*, p. 200.

⁴² Stefan MÜLLER-DOOHM, *ibid.*, p. 201.

Paul Lazarsfeld. Ce travail d'envergure consistait à rédiger une étude centrée sur l'analyse d'informations portant sur l'audience de la radio, dans le but affiché d'améliorer ce média, considéré à l'époque comme le « moyen privilégié d'une communication et d'une vigilance à l'échelle de la société entière⁴³ ». C'est dans cet objectif qu'Adorno avait été choisi par Lazarsfeld pour réfléchir à la question de savoir comment réduire l'écart entre l'audition d'un concert dans une salle et sa reproduction radiophonique. Mais de l'aveu d'Adorno lui-même, cette collaboration repose en réalité sur un véritable malentendu, car la démarche de Lazarsfeld, caractérisée par Adorno comme une « recherche administrative bien intentionnée », qui consiste à faire écouter de la musique de qualité à un nombre aussi grand que possible d'auditeurs, s'oppose en tous points à la démarche qui est la sienne, qu'il situe « à l'opposé de la recherche à des fins d'exploitation⁴⁴ » – fussent-elles bienveillantes. C'est dans ce contexte que les relations entre Adorno et Paul Lazarsfeld se dégradèrent rapidement, notamment après que ce dernier eut allègrement fustigé le mémorandum rédigé par Adorno et intitulé *Music in Radio* – qui constitue le manuscrit matriciel de *Current of Music*⁴⁵. Durant ces années d'enquête de terrain, Adorno a été amené à collaborer avec le jeune psychologue Gerhard Wiebe, lui-même musicien et passionné de jazz. Les échanges entre les deux hommes, comme on peut s'en douter, furent difficiles, et selon Stefan Müller-Doohm, ils tournèrent inéluctablement au désastre lorsque Gerhard Wiebe reprocha à Adorno « sa formation typiquement européenne et sa morgue injustifiée⁴⁶ ». Pour autant, il est certain que dans le cadre de cette étude, Adorno fut amené à côtoyer d'un peu plus près les clubs de jazz situés à Harlem, comme en témoigne Robert Hullot-Kentor dans sa préface de *Current of Music* :

Pendant son séjour aux États-Unis, Adorno avait en effet réalisé que sa connaissance du jazz, qu'il avait acquise en Allemagne, et la manière dont il l'avait présentée dans son premier essai, étaient limitées. Il faisait alors régulièrement des visites de recherche à Harlem et avait sollicité l'assistance d'experts tels que le compositeur américain Milton Babbitt, qui refusa d'avoir affaire à lui⁴⁷.

⁴³ Robert HULLOT-KENTOR, « Second sauvetage », in *Current of Music...*, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁴ Theodor W. ADORNO, *Current of Music*, *ibid.*, p. 184.

⁴⁵ Cet ouvrage, écrit en anglais et qu'Adorno n'a jamais réussi à publier de son vivant, rassemble la majeure partie de ses recherches effectuées au cours de ses quatre premières années aux États-Unis, et comporte un nombre important de réflexions sur le jazz, sur lesquelles nous reviendrons souvent lors de ce travail.

⁴⁶ Theodor W. ADORNO, *Wissenschaftliche Erfahrungen in America*, GS 10.2, p. 713. Cité par MÜLLER-DOOHM, *op. cit.*, p. 253.

⁴⁷ Robert HULLOT-KENTOR, « Second sauvetage », in *Current of Music...*, *op. cit.*, p. 51.

Ces quelques remarques biographiques sont sans doute insuffisantes pour pouvoir véritablement caractériser la fréquence et la nature du rapport qu'Adorno a pu entretenir avec le « vrai » jazz américain. Mais elles permettent *a minima* de mettre en évidence que les mises en garde de la part de ses amis et collègues furent suffisamment nombreuses pour nous interdire de penser qu'Adorno n'ait pas eu connaissance d'un autre jazz que celui de l'époque de Weimar. Si donc le philosophe de Francfort n'a pas véritablement *entendu* le jazz, s'il ne lui a pas offert une écoute sincère et bienveillante, c'est qu'il n'a pas *souhaité* l'entendre – ce qui pose un tout autre problème que celui de son ignorance supposée. Et c'est pourquoi nous pensons qu'au-delà de son aspect contradictoire avec sa bibliographie et sa biographie, l'argument selon lequel Adorno serait « ignorant » nous semble poser une véritable difficulté philosophique.

C'est le commentateur James Buhler⁴⁸ qui émet avec une grande subtilité une réserve quant à la valeur philosophique d'un tel argument : présupposer l'ignorance d'Adorno ne revient-il pas à faire tomber le philosophe sous le coup de sa propre critique ? C'est-à-dire à le considérer comme l'auditeur victime de l'industrie culturelle, passif et détracteur d'une musique qu'il prétend connaître alors qu'en réalité il ne l'a jamais vraiment écoutée ? En prolongeant le soupçon énoncé par James Buhler, ne peut-on pas aller jusqu'à dire que cet argument revient, au fond, à considérer Adorno comme un auditeur de type 3, selon la typologie que lui-même expose dans *Current of Music* ?

3 – Le type de l'« érudit » ou de l'homme informé. [...] Son inaptitude à suivre immédiatement la logique concrète d'une œuvre singulière s'allie chez lui à l'idée que la musique est un bien culturel qu'il faut connaître pour des raisons « sociales ». On peut trouver au sein de ce type toutes sortes de motivation – depuis le sentiment sérieux de l'obligation culturelle jusqu'au pur et simple snobisme. Ce type d'individus tente de masquer les déficiences de sa compréhension en connaissant et en apprenant le plus grand nombre de choses sur la musique. [...] Il aime parler en

⁴⁸ « The problem with [J. Bradford Robinson's] argument, [...] it ironically winds up following the very logic of the culture industry that Horkheimer and Adorno do so much to expose in *Dialectic of Enlightenment* – passive, unreflective consumption. [...] Adorno is saved only to be made superfluous. » « Le problème avec l'argument de J. Bradford Robinson, c'est qu'il tombe ironiquement sous le coup de la logique de l'industrie culturelle telle qu'Adorno et Horkheimer l'avait exposée dans la *Dialectique de la raison* : une consommation passive et sans réflexion. Ainsi Adorno est sauvé par sa pensée rendue superficielle. » James BUHLER, « Frankfurt School Blues: Rethinking Adorno's Critique of Jazz », in *Apparitions. New perspectives on Adorno and Twentieth-Century Music*, edited by Berthold Hoeckner, New York and London, Routledge, 2006, p. 103, nous traduisons.

termes techniques, mais les tire de ses lectures plutôt que de sa vraie compréhension. Il sait les noms de tous les chefs d'orchestre et peut en parler pendant des heures. Quand il écoute un violoniste, il s'intéresse toujours à la « sonorité » de l'instrument. C'est un homme qui « apprécie » la musique. [...] En général, ce type d'individus est perdu lorsqu'il est confronté à une musique globalement nouvelle. Il affirme alors toujours « ne rien comprendre », espérant par là attester de sa compréhension de la musique authentique. Il s'adapte aux standards reconnus⁴⁹.

Selon la classification adornienne, l'auditeur dit « informé » désigne le savant « perdu » face à une musique d'un genre nouveau, qui ne saurait la saisir parce que sa connaissance est purement artificielle. Sa connaissance de la musique est assimilée à celle du collectionneur qui cumule une somme de données purement informatives (le nom des chefs d'orchestre...) et techniques. L'auditeur informé pêche par snobisme, il peine à masquer son incompréhension fondamentale du sens de la musique. Ses nombreuses connaissances techniques le font privilégier le « traitement » (le maquillage, les ornements techniques) au détriment du « matériau » (le sens musical de l'œuvre) :

La présente étude se fonde sur l'idée que les gens s'intéressent plus aujourd'hui à la perfection de la machinerie et à la façon dont les chansons sont diffusées qu'à la musique elle-même. (Cette tendance n'est pas réservée à la musique populaire. Elle se retrouve aussi bien dans l'écoute de la musique sérieuse. Le montre l'accent habituellement mis, dans les concerts sérieux, sur les noms des solistes, des chefs d'orchestre et des orchestres et non plus sur les programmes). Dans le *swing*, quoi qu'il en soit, on est plus fondé, en un sens, à adopter cette attitude. Car le matériau y est sans importance et peu caractéristique. Bien souvent, comme dans « Saint-Louis Blues » et le « Tiger Rag », le matériau mélodique est de part en part insignifiant et ce trait caractéristique permet justement plusieurs traitements variés⁵⁰.

Puisque ce type d'auditeur concerne aussi bien la musique sérieuse que la musique légère (même s'il correspond en premier lieu aux fans de jazz), n'est-ce pas pour le moins ironique de chercher à dédouaner Adorno en lui attribuant une connaissance superficielle du jazz, tout en affirmant que ses connaissances techniques échappent à ce que le jazz serait en réalité ? N'est-ce pas là une manière de le considérer comme un auditeur « informé », perdu face à une nouvelle musique dont il ignore tout, et condamné dès lors à des connaissances relevant du snobisme ? N'est-ce pas curieux que soit utilisé, pour défendre Adorno, un argument qui rapproche son comportement de celui des amateurs de

⁴⁹ Theodor W. ADORNO, *Current...*, *op. cit.*, p. 247.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 267.

jazz qu'il dénonce, qui en fait la première victime de sa propre critique ? Comme le suggère James Buhler, nous pensons qu'en plus d'être erroné, cet argument de l'ignorance supposée d'Adorno, censé pouvoir le sauver, revient, hélas, à sacrifier la valeur philosophique de ses écrits sur la musique...⁵¹.

1.2. *Élitisme, européocentrisme, racisme ?*

Les commentateurs d'Adorno n'ont pas tous fait le choix de partir du présupposé de son ignorance. Nombre d'entre eux ont choisi une voie diamétralement inverse, qui consiste à prendre très au sérieux les textes adorniens sur le jazz et à montrer que ces derniers témoignent d'un fond d'élitisme, d'un européocentrisme, voire d'un racisme. Ces accusations sont graves, et elles engendrent un véritable malaise dans le champ des études adorniennes. Consciente que ces questions sont extrêmement sensibles et complexes, nous pensons malgré tout que nous ne pouvons les éviter : notre tâche consistera donc à les affronter. Commençons alors par l'accusation sans doute la plus facile, en tant qu'elle fait de l'élitisme adornien le motif principal de sa condamnation du jazz. Dans un second temps, nous tenterons d'éclairer le rapport d'Adorno à la culture africaine-américaine, afin de mieux comprendre pourquoi, dès la publication de « Mode intemporelle » en 1953, celui-ci a été amené à devoir se défendre d'un fond de racisme inavouable qui semblait se terrer sous sa critique du jazz.

⁵¹ « Adorno is saved only to be made superfluous », James BUHLER, « Frankfurt School Blues... », art. cit., p. 103.

1.2.1. L'élitisme adornien, cette « note bleue »

Nombreux sont les commentateurs⁵² ayant produit des essais qui visent à condamner la position élitiste tenue par le philosophe de Francfort en tant qu'elle l'aurait conduit à condamner par principe le jazz comme musique populaire, et à défendre la modernité musicale exclusivement accomplie par la musique savante occidentale. Comme le souligne James Buhler, cette accusation d'élitisme de la pensée adornienne semble s'imposer d'elle-même tant Adorno a donné les verges pour se faire battre⁵³. En effet, on trouve un certain nombre de textes dans lesquels Adorno expose la valeur supérieure de son jugement en tant que musicien, compositeur, musicologue, et enfin philosophe ; et profite de sa position pour invalider définitivement le jugement des masses qu'il considère comme soumises au consumérisme. Ainsi par exemple cet extrait de *Current of Music* qui témoigne de la nécessité pour les masses d'être guidées dans leur appréciation musicale :

Ainsi, la standardisation à la radio tisse-t-elle son voile de pseudo-individualisme. C'est ce voile qui nous impose de rester sceptiques vis-à-vis des informations de première main que fournissent les auditeurs. *Nous devons essayer de les comprendre mieux qu'ils ne se comprennent eux-mêmes.* Ce qui nous met souvent en porte-à-faux vis-à-vis des notions de sens commun comme celle qui s'exprime dans l'idée de « donner aux gens ce qu'ils veulent »⁵⁴.

Ce type d'affirmation peut être interprétée comme une forme de mépris, le philosophe considérant qu'il comprend mieux les auditeurs que les auditeurs ne se comprennent eux-mêmes. Cela peut légitimement produire chez le lecteur un sentiment d'exaspération et l'amener à penser que cette position de surplomb dans laquelle se place Adorno le conduit à condamner la musique populaire en tant que musique du peuple. Néanmoins, un tel

⁵² Par exemple: Lee B. BROWN, « Adorno's Critique of Popular Culture: The Case of Jazz Music », in *Journal of Aesthetic Education*, vol. 26, n°1, Spring 1992, p. 17-31; Joseph D. LEWANDOWSKI, « Adorno on Jazz and Society », in *Philosophy Social Criticism*, vol. 22, n°5, Sage Publications (London, Thousand Oaks, CA and New Dehli), p. 103-121; Max PADDISON, « The Critique Criticized: Adorno and Popular Music », *Popular Music*, vol. 2, *Theory and Method* (1982), p. 208 ; Robert W. WITKIN, « Why Did Adorno Hate Jazz ? », *Sociology Theory*, vol. 18, n°1, March 2000, p. 145, etc.

⁵³ Adorno « has left him open to charges of lacking adequate technical knowledge of the music, of being Eurocentric and elitist, and of being insensitive to issues of race, especially as they play out in an American context ». James BUHLER, « Frankfurt School Blues... », art. cit., p. 103.

⁵⁴ Theodor W. ADORNO, *Current...*, *op. cit.*, p. 193, nous soulignons.

raccourci a produit une mécompréhension fondamentale sur la critique adornienne de la « musique populaire ». En effet, comme nous l'avons déjà évoqué dans notre première partie⁵⁵, le terme de « populaire » incriminé ici ne désigne pas selon Adorno la musique produite *par* le peuple, mais bien la musique produite *pour* le peuple. Autrement dit, il est important de resituer cette question dans le cadre de la critique de l'industrie culturelle élaborée par Adorno et Horkheimer, qui ne vise pas la musique populaire *originelle*, c'est-à-dire traditionnellement rattachée au peuple et caractérisée par une transmission orale qui pourrait l'opposer à la musique savante occidentale écrite. Lorsqu'Adorno est amené à critiquer la musique folklorique, ce qu'il vise ce n'est pas l'origine de cette musique, mais sa transformation par l'industrie culturelle qui lui a fait perdre son rapport originnaire « à la terre » quand elle l'a transformée en une musique standardisée et formatée :

La spécificité résolue des musiques folkloriques est justement punie par la ressemblance abstraite qu'elles ont toutes entre elles. [...] Ce qui a pu un jour, dans leur singularité, les relier à la terre les relie maintenant uniformément entre elles. La monodie de jadis est réprimée, en Hongrie comme en Espagne, par la dimension harmonique conquise depuis ; la répétition rituelle d'un seul et même motif n'est plus un moyen propre à constituer une forme une fois que les motifs eux-mêmes sont devenus interchangeable ; les modes primitifs tendent à se confondre entre eux devant la tonalité rationnelle de la musique européenne, dont ils donnent l'impression d'être une transformation ultérieure, seraient-ils plus anciens qu'elle ; il n'est pas jusqu'aux motifs eux-mêmes qui ne se rapprochent étrangement les uns des autres. Ainsi, cette musique qui cherche à conserver la spécificité de son origine tombe-t-elle précisément sous le pouvoir de la généralité, qui la catalogue comme « art populaire » après qu'elle s'est vidée de sa substance. Seule peut atteindre aujourd'hui à cette spécificité une musique qui arpenterait jusqu'au bout le domaine de la *ratio*, sans y perdre la part de nature qui survit en elle⁵⁶.

Cet extrait révèle clairement que ce ne sont pas les origines populaires de la musique folklorique qu'Adorno condamne, mais bien plutôt le fait que sa standardisation lui ait fait perdre ses origines en la conduisant à s'adapter aux critères canoniques de la musique savante européenne. Le fait que l'on puisse, aujourd'hui, considérer la musique folklorique comme une « musique populaire » n'a donc rien à voir avec ses origines populaires, mais a tout à voir avec la *perte de ces origines* : en se conformant aux attentes

⁵⁵ Voir supra, chapitre 1, 1.1.1, p. 43-45.

⁵⁶ Theodor W. ADORNO, *Quasi una fantasia. Ecrits musicaux II* (1963), trad. fr. Jean-Louis Leleu, Ole Hansen-Løve et Philippe Joubert, Paris, Gallimard, 1982, p. 23.

de l'industrie culturelle, la musique folklorique s'est vidée de toute substance, elle a perdu sa valeur singulière, et de ce fait, elle a rejoint la catégorie de « musique populaire ».

Mais d'où vient alors cette apparente ambiguïté du terme de « populaire » dans l'usage qu'en fait Adorno ? Comme nous l'avons montré dans notre première partie, celle-ci est la conséquence d'une difficulté de traduction ayant conduit un grand nombre de commentateurs à recouper sous la même étiquette de « populaire » des problèmes fort différents. Rappelons que la plupart de ses textes sur la musique populaire ont été rédigés en anglais⁵⁷ par Adorno, ce qui laisse penser que ce qu'il entend par là correspond à ce que la langue anglo-saxonne désigne par le nom de « popular music ». Or, cette critique de la *popular music* ne recoupe pas l'opposition traditionnelle entre musique dite savante et musique dite populaire⁵⁸, une distinction qu'Adorno reprend parfois à son compte sous les termes allemands de « hohen Musik » (musique haute) et de « unteren Musik⁵⁹ » (musique inférieure). Cette double distinction qui traverse la philosophie adornienne peut paraître déconcertante, car la *popular music* et la *unteren Musik* renvoient à deux choses très différentes : alors qu'Adorno ne cesse de défendre la nécessité pour toute musique de comporter certains éléments spécifiques à la *unteren Musik*⁶⁰, il récuse en revanche formellement l'ensemble de la *popular music*, qui peut aussi bien concerner la musique sérieuse que la musique légère, ou enfin – comme c'est souvent le cas – la combinaison des deux. C'est pourquoi on doit considérer que la *popular music* ne s'oppose pas à la musique savante mais à la musique qu'il caractérise comme « authentique » ou

⁵⁷ Nous pensons par exemple à son essai célèbre intitulé « On Popular Music », et qui a été rédigé par Adorno en anglais et non en allemand. Idem pour *Current of Music*, qui revient lui aussi longuement sur cette question de la *popular music*. Nous avons déjà développé ce point lors de notre classification des usages du terme de « musique populaire » dans notre chapitre 1 (p. 43-45).

⁵⁸ Ce point ne semble pas du tout avoir été perçu par la plupart des commentateurs d'Adorno, qui ont par conséquent mal interprété la critique adornienne de la musique populaire. Ainsi par exemple Lee B. Brown, qui affirme que la « serious music » désigne chez Adorno la musique autonome, ce qui n'est pas le cas : « Complementing his aggregation of jazz with all other popular music, Adorno of course segregates the latter from “serious”, that is, autonomous, music. Here he applies the autonomy/heteronomy dualism rigidly. » Lee B. BROWN, « Adorno's Critique of Popular Culture: The Case of Jazz Music », *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 26, n°1 (Spring, 1992), p. 24.

⁵⁹ Par exemple, dans son essai consacré à Mahler, Adorno écrit : « Der Streit der hohen mit der unteren Musik » (*Gesammelte Schriften* 13, Surkhamp, p. 180), une opposition que le traducteur, dans la version française, choisit de traduire par : « le combat de de la musique noble et de la musique populaire », in *Mahler. Une physionomie musicale* (1960), trad. fr. Jean-Louis Leleu et Theo Leydenbach, Paris, Minuit, 1976, p. 53.

⁶⁰ À la condition cependant que ces éléments de musique inférieure soient « authentiques », comme nous le verrons plus tard lorsque nous interrogerons la question du kitsch. Voir nos développements infra, chapitre 3, 3.1.4., p. 317 sq.

« autonome », à savoir celle qui parvient à résister à son absorption dans l'industrie culturelle. Adorno maintient donc une distinction au niveau du contenu musical (le « matériau ») entre la musique supérieure (sérieuse) et la musique inférieure (légère), pour laquelle il considère que « l'unité des deux sphères de la musique reste celle de leur insoluble contradiction⁶¹ ». En revanche, il affirme aussi que « les différences entre la musique "classique" officielle et la musique légère n'ont plus de sens concret au niveau de l'écoute⁶² ». Autrement dit, du point de vue de leur mode de diffusion, la musique sérieuse et la musique légère sont vouées à se rejoindre à partir du moment où l'on peut considérer que les gens écoutent « la musique sérieuse principalement en termes de divertissement⁶³ ». Le mode d'écoute rendu possible par la radiodiffusion, en cherchant à promouvoir sur de grandes antennes la musique sérieuse, la transforme de ce fait en *popular music* – c'est-à-dire en musique de pur divertissement. Et à cet égard, même la musique de Beethoven ne saurait échapper à ce devenir de *popular music*, dès lors que sa radiodiffusion la transforme en un « produit culinaire », qui a la saveur du « caviar ou [de] la bécassine⁶⁴ ». On comprend alors que la critique adornienne de la *popular music* s'adresse non pas aux origines populaires de la musique mais à « la popularité de ces morceaux. Car telle est en fait leur caractéristique commune et, à ses yeux, essentielle : ce sont des tubes, des succès, des standards, que les auditeurs *connaissent par cœur*⁶⁵ ». Cette précision permet à Agnès Gayraud d'en déduire que « l'élitisme d'Adorno n'a pas pour corollaire la débilite supposée du peuple mais la disposition naturelle de toute majorité au conformisme⁶⁶ ».

Dès lors, si on doit admettre que la position adornienne recèle bien un fond d'élitisme, encore faut-il ne pas la caricaturer, et surtout ne pas la réduire à une position de principe. L'attitude d'Adorno à l'égard de la *popular music* consiste avant tout à faire preuve de prudence : le fait qu'une musique – quelle qu'elle soit – puisse engendrer un acquiescement généralisé et simultané de milliers d'auditeurs à travers le monde lui apparaît comme le signe que cette approbation ne saurait être comprise comme libre et

⁶¹ Theodor W. ADORNO, *Le Caractère fétiche...*, op. cit., p. 20-21.

⁶² *Ibid.*, p. 22.

⁶³ Theodor W. ADORNO, *Current...*, op. cit., p. 195.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 173.

⁶⁵ Agnès GAYRAUD, *Dialectique de la pop*, Paris, La Découverte, Cité de la musique/Philharmonie de Paris, 2018, p. 27.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 144.

consentie. Adorno a parfaitement conscience qu'en tenant cette position contre vents et marées, il se condamne à être perçu comme un intellectuel voué au snobisme. C'est la raison pour laquelle il précise que sa démarche ne consiste pas à défendre à corps perdu une vision élitiste de la haute culture *contre* la voix du peuple, mais à engager une lutte acharnée contre le sentiment de fascination fabriqué par l'industrie culturelle. Jamais alors il ne se détournera de cette tâche critique, aussi ingrate soit-elle :

Cette conception [...] devrait nous laver du soupçon de vouloir sauver un îlot de musique authentique, en l'espèce la musique de concert, contre la mer menaçante de la mécanisation et de la réification. Il nous faut affronter cette mer et ses dangers, non pour gagner des îlots de culture mais pour apprendre à mieux naviguer. Un navigateur qui n'en verrait pas les récifs et se laisserait fasciner par sa splendeur, voyant dans le déferlement des vagues un progrès constant, se noierait immanquablement⁶⁷.

Il faut reconnaître que si sa philosophie reposait sur un élitisme de principe, alors il aurait été sans doute plus confortable pour Adorno de se consacrer pleinement aux rares musiques qu'il estime capables de résister à l'industrie culturelle, et de détourner l'oreille de celle qu'écoutent les masses. Or, la perspective critique qui est la sienne l'engage au contraire à ne jamais quitter des yeux la « mer menaçante de la mécanisation et de la réification » : ainsi, l'élitisme de sa pensée répond peut-être alors à une nécessité philosophique, qu'il s'agit de comprendre ici. James Buhler livre à cet égard une belle métaphore pour penser le sens philosophique profond de l'élitisme adornien : il nous faudrait le comprendre comme l'expression de sa « note bleue », c'est-à-dire comme une dissonance permettant d'interrompre la répétition incessante du riff que rejoue en boucle la société administrée.

L'engagement d'Adorno envers l'art supérieur, son élitisme, ne relève pas de la posture coincée de l'intellectuel ; mais il s'agit plutôt de l'expression négative d'une tristesse ; sa note bleue qui contrecarre le riff répétitif de l'industrie culturelle⁶⁸.

Penser son élitisme comme une « note bleue » permet de comprendre qu'il ne s'agit pas chez Adorno d'exprimer une posture intellectuelle, mais bien plutôt une *résistance* au

⁶⁷ Theodor W. ADORNO, *Current...*, *op. cit.*, p. 87.

⁶⁸ « Adorno's commitment to high art, his elitism, is no intellectual stiff upper lip ; it is rather an expression, in negative form, of sorrow, his blue note that counters the repetitive riff on the culture industry. » James BUHLER, « Frankfurt School Blues... », *art. cit.*, p. 110, nous traduisons.

déferlement de la musique radiodiffusée. Tenter d'échapper à un déferlement d'une telle ampleur le conduit nécessairement à défendre une musique plus complexe, plus confidentielle, plus difficile d'accès que celle qui est quotidiennement relayée par les ondes. On peut bien sûr regretter qu'Adorno n'ait pas prêté une oreille attentive à certaines musiques appréciées par les masses, qui auraient sans doute mérité son attention. Mais son refus d'une telle écoute nous apparaît, dans le cadre de l'esthétique adornienne, comme une *impossibilité philosophique* – et en ce sens il ne saurait se réduire à un trait de caractère de l'auteur, qui, c'est le moins que l'on puisse dire, n'aura certainement pas adopté cette position par facilité.

1.2.2. Adorno et l'afro-américanité

Là encore, nombreux sont les commentateurs ayant remarqué et condamné la façon pour le moins problématique dont Adorno traite la minorité africaine-américaine, notamment au sein de sa critique du jazz. Si certains⁶⁹ y ont vu l'expression d'un eurocentrisme forcené l'ayant empêché d'appréhender la spécificité de cette musique, d'autres sont allés jusqu'à identifier un fond de racisme inavoué et inavouable logé au cœur de la critique adornienne du jazz. Citons par exemple Miriam Hansen⁷⁰, Evelyn Wilcock⁷¹, Jean-Godefroy Bidima⁷², ou enfin Fumi Okiji, qui, dans un ouvrage paru en 2018, identifie un véritable *déni* de la communauté noire dans les textes adorniens, dont la violence symbolique lui semble comparable à des attaques racistes avérées⁷³. Ce soupçon quant aux préjugés racistes du philosophe de Francfort à l'égard des Noirs-Américains ne date pas d'hier, puisqu'il a déjà été exprimé par Joachim-Ernst Berendt

⁶⁹ « Adorno's Eurocentrism inclines him to understand this musical inevitability almost entirely in terms of tonality and harmony », Lee B. BROWN, « Adorno's Critique of Popular Culture », art. cit., p. 24.

⁷⁰ Miriam Hansen, dans son introduction à *Transparente*, parle d'un « racisme implicite aux écrits d'Adorno sur le jazz ». Voir Miriam HANSEN, « Introduction to Adorno's "Transparencies on film" » in *New German Critique* 24-25, Fall-Winter 1981-1982, p. 190.

⁷¹ Evelyn WILCOCK, « Adorno, Jazz and Racism : "Über Jazz" and the 1934-7 British Jazz Debate », in *Telos*, n° 107, printemps 1996, New York, p. 63-80.

⁷² Jean-Godefroy BIDIMA, *Théorie critique et modernité négro-africaine, de l'école de Francfort à la « Docta Spes Africana »*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1993, p. 49-50.

⁷³ « The near-silence labour as hard as the overtly racist », Fumi OKIJI, *Jazz As Critique: Adorno and Black Expression Revisited*, Stanford California, Stanford University Press, 2018, p. 3.

lors de la parution de « Mode intemporelle » en 1953. C'est d'ailleurs à cette mise en accusation formulée par Berendt qu'Adorno tente de répondre dans un texte annexe publié dans *Prismes* intitulé « Réponse à une critique de “Mode intemporelle”⁷⁴ », en usant d'une argumentation des plus maladroites :

Puisque Berendt finit par argumenter *ad hominem* lorsqu'il s'agit des Noirs, il faut bien qu'il me permette de parler de moi-même et de lui signaler que je suis en grande partie responsable du livre américain le plus discuté concernant le racisme⁷⁵. Il peut me croire que je ne tire aucune vanité de ce succès, mais il est pour le moins grotesque de vouloir protéger les Noirs contre mon arrogance de Blanc... chassé par Hitler⁷⁶.

Il est pour le moins évident que le fait qu'Adorno, en tant qu'intellectuel juif, ait dû fuir le régime nazi ne pourrait suffire à le dédouaner de tout préjugé concernant son attitude à l'égard de la minorité africaine-américaine. La maladresse de cet argument met en lumière la difficulté dans laquelle se trouve le philosophe à répondre de cette accusation, d'autant que la question de l'afro-américanité apparaît dans ses écrits sous des formes diverses et dans différents contextes. Lorsqu'il s'agit pour Adorno de penser le jazz, on pourrait au fond considérer que cette question relève d'un faux problème, tant ce dernier est intimement convaincu que le jazz n'est en rien une musique *authentiquement* africaine-américaine. En effet, à plusieurs reprises, Adorno affirme que la couleur de peau des musiciens constitue un simple élément « décoratif » utilisé par l'industrie culturelle pour faire oublier que le jazz n'est qu'une construction marchande qui ne vise qu'à créer l'illusion d'une musique originale et authentique. Sur ce point, Adorno ne pourrait être plus clair que dans son texte « Über Jazz », dans lequel il affirme que la couleur des musiciens noirs ne fait qu'ajouter « un simple effet de couleur, qui répond aux lueurs argentées des saxophones⁷⁷ ». En d'autres termes, dans la perspective adornienne, le jazz ne saurait être lié à la problématique africaine-américaine, puisque cette dernière n'apparaît selon lui que comme l'étendard d'une stratégie marchande efficace :

⁷⁴ Theodor W. ADORNO, « Réponse à une critique de “Mode intemporelle” », in *Prismes, op. cit.*, p. 353-358.

⁷⁵ Il s'agit là d'une référence à ses *Études sur la personnalité autoritaire* (1950), trad. fr. Hélène Frappat, Paris, Éditions Allia, 2007.

⁷⁶ Theodor W. ADORNO, « Réponse... », *op. cit.*, p. 357.

⁷⁷ Theodor W. ADORNO, « Über Jazz », *op. cit.*, p. 74.

Ainsi, puisque le matériau est fixé et non spontané, il est impossible de lui donner un air spontané et improvisé – c'est sa représentation qui doit s'en charger. L'absorption par la musique populaire légère moderne de vieilles tendances féodales ou nègres sert effectivement à créer cette illusion⁷⁸.

Cet extrait de *Current of Music* montre clairement que la question africaine-américaine n'est qu'une affaire de *représentation*, et c'est pourquoi Adorno ne la traite jamais véritablement en tant que telle. Et c'est sans doute pour cette raison que lorsqu'il répond à Berendt, Adorno donne l'impression d'éviter le débat pour s'en tenir presque exclusivement à des considérations d'ordre musicologique. Cette attitude correspond en réalité à son objectif premier, puisqu'il s'agit pour lui de débusquer la prétendue originalité du jazz et de mettre en évidence son caractère non authentique. Difficile alors de présumer de préjugés racistes, alors même que la position adornienne correspond parfaitement à la tâche qu'il a toujours revendiquée comme étant la sienne : montrer que le jazz relève intégralement d'une stratégie de vente instrumentalisée par la société administrée.

Toutefois, les choses se révèlent un peu plus complexes à la lecture d'autres textes adorniens nettement plus ambigus concernant la question de l'afro-américanité. Ainsi par exemple, un extrait des *Current of Music* semble largement influencé par l'un des préjugés courants à l'époque de la république de Weimar, selon lequel les musiciens africains-américains profitaient de leurs tournées en Europe pour séduire et violer des femmes blanches. C'est sur ce même stéréotype que repose la trame de l'opéra de Křenek *Jonny spielt auf*, qui met en scène l'histoire de Jonny, un jazzman poussé par une sexualité incontrôlée à voler la femme d'un musicien d'opéra allemand. Selon le même modèle, Adorno, lorsqu'il évoque la figure des *jitterbugs* – un terme qui décrit les fans de jazz se trémoussant comme des insectes sur une musique enivrante –, fait un amalgame pour le moins choquant, en décrivant la femme qui danse sur le jazz comme une « proie » des « hommes de couleur » :

La désapprobation des parents qui reprochent à leur fille d'être une *jitterbug* pourra être mal reçue. Mais cela ne signifie pas que leur fille n'acquiescera pas, à un niveau plus profond, aux reproches de ses parents et ne se sentira pas coupable, dans une certaine mesure, vis-à-vis de l'infraction que semble constituer le jazz. *Même si leur fille se réjouit inconsciemment à l'idée de devenir la proie d'un homme de couleur*, elle désire aussi inconsciemment, à n'en pas douter, se punir pour ce

⁷⁸ Theodor W. ADORNO, *Current of Music*, op. cit., p. 269.

crime en imagination et c'est ce désir de se punir qui peut facilement se retourner contre le matériau qu'elle considère être responsable de ce plaisir illégal, qu'elle veut se donner et qu'elle refuse à la fois – c'est-à-dire le plaisir de la musique swing⁷⁹.

Le fait qu'Adorno puisse ainsi supposer que les jeunes filles aiment danser sur le jazz parce que inconsciemment elles désirent être la proie d'un homme de couleur témoigne de manière évidente du fait que le philosophe n'est pas exempt des préjugés de l'Allemagne des années 1920, et qu'il a importé ses préjugés avec lui aux États-Unis (puisque, rappelons-le, cet extrait de *Current of Music* a été rédigé lors de son exil en Amérique).

D'autre part, on trouve aussi un paragraphe sans doute encore plus problématique au sein des *Minima Moralia*. Ce paragraphe, intitulé « Dummer August » et traduit « Gugusse » en français, semble curieusement avoir échappé à l'attention de l'ensemble des spécialistes d'Adorno, alors même qu'il jette un véritable soupçon sur les préjugés raciaux du philosophe de Francfort. De manière fort étrange, ce paragraphe semble entièrement reposer sur une référence implicite aux Africains-Américains, et plus précisément encore aux jazzmen, sans toutefois jamais expliciter son véritable objet. Et parce que c'est bien l'ensemble du paragraphe qui nous semble résolument problématique, nous nous permettons alors de le retranscrire dans son intégralité :

Gugusse – Parmi les unités humaines standardisées et administrées, l'individu connaît une vie souterraine. Mais il n'est en réalité plus que la fonction de sa propre unicité, un objet pour exposition, comme les avortons qui suscitaient jadis l'étonnement et les moqueries des enfants. Depuis qu'il n'a plus d'existence économique autonome, son caractère rentre en contradiction avec son rôle social objectif. C'est au nom de cette contradiction justement qu'on le place dans des réserves naturelles où il est l'objet d'une contemplation oisive. Les individus importés aux États-Unis – qui n'en sont plus après y être arrivés – sont définis là-bas comme des personnalités hautes en couleur. Leur vivacité, leur comportement sans inhibition, leurs idées inattendues, leur « originalité » qui n'est parfois qu'une forme de laideur particulière, même leur charabia transforme les qualités humaines en costumes de clown. Soumis aux mécanismes universels de la concurrence et ne pouvant s'adapter au marché et ne s'y imposant qu'en figeant leur altérité, ils s'emparent avec passion du privilège que leur confère leur ipséité et exagèrent tellement ce qu'ils sont, qu'ils anéantissent totalement la valeur qu'on leur reconnaît. Ils insistent astucieusement sur leur naïveté, qualité dont ils découvrent rapidement à quel point elle plaît à ceux qui décident de

⁷⁹ *Ibid.*, p. 308, nous soulignons.

tout. Ils se vendent pour réchauffer les cœurs dans la froide ambiance de la vie où tout est commerce, s'insinuent partout par leurs plaisanteries agressives qu'apprécient en masochistes leurs protecteurs, et ils confirment par leur manque de dignité – dont ils rient – le sérieux et la dignité d'un peuple qui les accueille. Il est probable que les *Graeculi* se soient comportés d'une manière analogue dans l'Empire Romain. Ceux qui bradent leur individualité deviennent leurs propres juges et adoptent volontiers le jugement que prononce sur eux la société. Ils justifient ainsi objectivement l'injustice qui leur est advenue. Ayant régressé ainsi objectivement en tant que personnes privées, ils minimisent la régression générale, et la résistance qu'ils opposent par leur volubilité n'est elle-même le plus souvent qu'un moyen habile de s'adapter parce qu'ils sont faibles⁸⁰.

La référence aux « individus importés aux États-Unis – qui n'en sont plus après y être arrivés » nous semble d'autant plus problématique que la manière dont Adorno paraît ici interpeller les Africains-Américains n'est pas exempte d'ambiguïté. En effet, on pourrait penser que le philosophe se contente de relater la manière dont ces derniers sont perçus par la société américaine (le texte précisant qu'ils « sont définis là-bas *comme* des personnalités hautes en couleur »). À cet égard, on pourrait donc supposer qu'il s'agit pour Adorno de décrire un imaginaire social auquel il ne se sent pas forcément appartenir. Néanmoins, la suite du texte ne porte aucune critique sur la « laideur », le « charabia », la « faiblesse », ainsi que tous leurs traits caractéristiques qui pourraient justifier « objectivement l'injustice qui leur est advenue ». Bien loin de prendre une distance critique avec ce terrible tableau de la position des Africains-Américains au sein de la société américaine, Adorno semble au contraire l'intégrer en le dépeignant par une terminologie qui coïncide pleinement avec celle qu'il utilise pour décrire l'attitude clownesque des jazzmen⁸¹. Sans nous attarder davantage pour l'instant sur cette comparaison entre la figure du clown et les jazzmen, ce paragraphe des *Minima Moralia* nous apparaît néanmoins comme une tentative d'assimilation du comportement général des Africains-Américains à ce qu'Adorno déplore le plus dans l'attitude des jazzmen. Ainsi, une telle description peine à masquer la violence de la défiance adornienne et déstabilise, en un sens, la perspective qui est la nôtre. Puisque notre objectif ne consiste pas à exhiber les déclarations condamnables du philosophe de Francfort, tentons alors,

⁸⁰ Theodor W. ADORNO, *Minima Moralia*, *op. cit.*, § 88, p. 182-183.

⁸¹ Cette comparaison entre les jazzmen et la figure du clown nous semble constituer l'un des points clés de la critique adornienne du jazz, comme nous le démontrerons par la suite (voir infra, chapitre 3, 3., « La comédie du jazz », p. 299 sq.).

plus sobrement, de contextualiser ce mépris adornien à l'égard de la minorité africaine-américaine en interrogeant ses motifs philosophiques.

Commençons par rappeler un élément de contextualisation historique tel qu'il a été mis en évidence par Pascale Cohen-Avenel, qui nous semble pertinent pour saisir les motifs de la défiance d'Adorno à l'égard des Africains-Américains. Dans son ouvrage *Si on a du jazz...*, celle-ci rapporte que les musiciens africains-américains, lorsqu'ils ont débuté leurs tournées dans l'Allemagne de la république de Weimar, ont été la cible d'un « télescopage » entre deux représentations collectives symboliques distinctes : le colonialisme et l'antiaméricanisme. En effet, les Africains-Américains étaient d'une part considérés comme des « sauvages » soumis à la domination coloniale occidentale ; et d'autre part ils représentaient également les Américains, au même titre que les Américains blancs. Autrement dit, ils ont été la cible d'un double mépris, qui prend une expression tout à fait contradictoire : considérés comme des êtres dominés par l'histoire coloniale, ils incarnaient en même temps la domination de l'Europe par l'américanisation du monde qui se profilait⁸².

À ce titre, il est tout à fait probable qu'Adorno lui-même fut victime d'un tel télescopage, et qu'il perçut les Africains-Américains au travers de cette double menace (le Noir, et l'Américain). Vivant en exil aux États-Unis, Adorno n'a jamais caché son angoisse qu'à terme il ne puisse rien rester d'autre de la vieille Europe qu'un continent éclaté par la guerre. À cette crainte, s'ajoute sans doute chez le philosophe de Francfort une certaine méfiance envers l'américanisme, représentant à ses yeux l'apogée de l'industrialisation et de la marchandisation de la culture. Cette situation peut dès lors sans doute expliquer le jugement eurocentré d'Adorno à l'égard d'une musique qui, selon lui, représente la décadence américaine. D'autant que, comme le souligne Lydia Goehr à propos des musiciens qui ont dû s'exiler durant la guerre, « c'est précisément de cette conciliation entre les exigences particulières de l'exil et certaines conceptions esthétiques

⁸² « À la fois Noirs et Américains, les jazzmen constituent une double menace. Que cette double construction imaginaire soit incohérente ne choque personne. » Pascale COHEN-AVENEL, *Si on a du jazz...*, *op. cit.*, p. 205.

héritées que procèdent les réponses si profondément antinomiques des compositeurs⁸³ ». Car l'exigence qui s'imposait à eux était double : résistance *et* adaptation aux valeurs promues par la terre d'accueil, conciliation entre l'ancien monde que représente l'Europe et le nouveau monde américain. Sans que cela puisse suffire à expliquer la position adornienne concernant l'afro-américanité, il semble néanmoins évident que l'exil politique vécu par Adorno comme une contrainte ait largement complexifié son rapport à la musique américaine.

À un second niveau, si on interroge maintenant la perspective philosophique adornienne, il faut souligner que celle-ci ne donne pas droit de cité à une forme de pensée de type communautariste. Cet aspect nous paraît déterminant pour comprendre l'écueil que semble constituer « la question noire » au sein de la pensée adornienne. En effet, l'ensemble de la théorie esthétique d'Adorno repose sur l'idée selon laquelle l'art doit exprimer la souffrance de l'individu annihilé par l'*Aufklärung*. Dans la *Dialectique de la raison*, Adorno et Horkheimer énoncent cette thèse devenue célèbre selon laquelle la rationalisation pèse sur l'individu jusqu'à le faire disparaître, en tant qu'elle en fait une entité abstraite, identique et interchangeable. C'est pourquoi les deux auteurs vont jusqu'à affirmer que l'industrie culturelle perpétue le geste déjà amorcé par le schématisme kantien entraînant une « liquidation de l'individu⁸⁴ » :

La véritable nature du schématisme qui accorde le général au particulier, le concept au cas particulier, se révèle être finalement, dans la science actuelle, l'intérêt de la société industrielle. L'être est appréhendé sous l'aspect de la manipulation et de l'administration. Tout, même l'individu humain, sans parler de l'animal, devient processus réitérable, remplaçable, simple exemple pour les modèles conceptuels du système. [...] Kant a anticipé intuitivement ce que Hollywood fut le premier à réaliser consciemment : dans le processus de leur production, les images sont précensurées conformément aux normes de l'entendement qui, plus tard, décideront de la manière dont il faut les regarder⁸⁵.

À la lecture de cet extrait, on comprend que l'industrie culturelle apparaît comme le prolongement du procédé d'instrumentalisation produit par l'*Aufklärung* : en détruisant

⁸³ Lydia GOEHR, *Politique de l'autonomie musicale, Essais philosophiques* (1998), trad. fr. Élise Marrou et Lambert Dousson, avec la collaboration de Claire Martinet, Paris, Cité de la musique/Philharmonie de Paris, 2016, p. 322.

⁸⁴ Theodor W. ADORNO, *Le Caractère fétiche...*, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁵ Theodor W. ADORNO et Max HORKHEIMER, *La Dialectique de la raison. Fragments philosophiques* (1944), trad. fr. Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1974, p. 94-95.

la part d'individuel au sein de l'individu, celle-ci peut instaurer une uniformité des goûts et manipuler les masses. Toute la philosophie adornienne consiste dès lors à retrouver ce qu'il appelle le non-identique, c'est-à-dire ce qui reste de proprement individuel dans l'individu. Or, à cet égard, seul l'art dit « authentique » (c'est-à-dire celui capable de résister aux intérêts de l'industrie culturelle et de la raison instrumentalisée) peut constituer un refuge possible pour l'individu mutilé, en donnant une voix à la souffrance individuelle. Mais il faut bien comprendre que dans la perspective adornienne, l'expression de la souffrance ne saurait être ni *l'apanage d'une communauté en particulier*, ni *celle de l'individualisme bourgeois*. Celle-ci ne saurait trouver une expression de type communautaire car aucune communauté en particulier n'a le privilège de la liquidation de l'individu : la souffrance qui s'exprime dans l'art est celle de la part individuelle mutilée par la rationalisation, et à ce titre, elle concerne tout un chacun. Comme Adorno le précise dans la *Théorie esthétique*, « c'est parce que l'individuation, avec la souffrance qu'elle implique, est loi sociale, que la société ne peut s'expérimenter que de façon individuelle. La substruction d'un sujet collectif immédiat serait obtenue subrepticement et condamnerait l'œuvre d'art au mensonge en lui retirant la seule possibilité d'expérience qui s'ouvre aujourd'hui⁸⁶. » Mais cette souffrance vécue comme individuelle ne correspond pas pour autant à une souffrance individualiste qui pourrait s'exprimer par la subjectivité de l'artiste : elle concerne ce qui reste du non-identique dans l'individuel. C'est pourquoi la souffrance dont il est question ici n'est pas la propriété d'un sujet en tant que tel, car « l'individu qui, coupable par nécessité, devient sa propre fin et son propre absolu, tombe par là dans une société individualiste, et se méconnaît⁸⁷ ». La souffrance qu'exprime l'art pointe donc vers un commun, qui n'a rien de communautaire. C'est ainsi qu'Adorno peut affirmer, dans son livre sur Mahler :

La musique reconnaît que le destin du monde a cessé de dépendre de l'individu, mais elle sait également que cet individu ne peut être le maître d'aucun contenu qui ne soit le sien propre, pour séparé et impuissant qu'il soit⁸⁸.

⁸⁶ Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 357.

⁸⁷ Theodor W. ADORNO, *Dialectique négative* (1966), trad. fr. du groupe de traduction du Collège de philosophie, Paris, Payot, 1978, p. 220.

⁸⁸ Theodor W. ADORNO, *Mahler. Une physionomie musicale* (1960), trad. fr. Jean-Louis Leleu et Theo Leydenbach, Paris, Minuit, 1976, p. 244.

De la même façon que la *Dialectique négative* fait de la dialectique l'expression de « la douleur du monde élevée au concept⁸⁹ », la *Théorie esthétique* présente l'art comme l'expression d'une souffrance qui excède de toutes parts la subjectivité – sans jamais pouvoir basculer dans une reconnaissance de type communautaire. Or, la complexité de la pensée du « non-identique » dans la philosophie adornienne semble avoir conduit un certain nombre de commentateurs à produire des interprétations erronées de sa critique du jazz. En effet, Lee B. Brown affirme dans un article⁹⁰ de 1992 que la musique, pour être authentique, doit être essentiellement individuelle : selon lui Adorno invaliderait le jazz parce que sa dimension *collective* serait à l'origine de sa standardisation. Or, il est pour le moins amusant de constater qu'à l'inverse Joseph D. Lewandowski insiste sur la dimension *individualiste* du jazz, une caractéristique qui selon lui expliquerait pourquoi Adorno considère cette musique comme compatible avec la société bourgeoise capitaliste :

Le jazz est ostensiblement une affirmation de l'individualité sur et contre le monde rigidifié [...] : via une technique syncopée, la mode « intemporelle » proclame par-dessus tout que je suis distinct, je suis différent, je suis un individu, capable à la fois de ressentir et de m'exprimer individuellement au-delà d'une rationalité intentionnelle, et que je reste pourtant dans un collectif social vaguement organisé. [...] Le jazz prétend préserver et actualiser la possibilité d'une autonomie individuelle et du bonheur dans le capitalisme moderne⁹¹.

Ainsi le jazz, tantôt considéré comme une musique tournée vers le collectivisme (Brown), tantôt vers l'individualisme (Lewandowski), contient toutes les raisons contradictoires censées pouvoir justifier son rejet par Adorno. Mais on comprend pourquoi les concepts adorniens peuvent être tirés dans un sens comme dans l'autre : la perspective critique d'Adorno consiste à se tenir à distance du collectivisme (quand il prend une figure communautaire) et de l'individualisme (caractérisé comme « petit-

⁸⁹ Theodor W. ADORNO, *Dialectique négative*, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁰ « The one is a realm of “life” and “individualism”, the other of “standardization”. » Lee B. BROWN, « Adorno's Critique of Popular Culture », *art. cit.*, p. 21.

⁹¹ « Jazz is ostensibly an assertion of individuality over and against a rigidified world [...]: via syncopated technique, the “timeless” fashion, after all, wants to say I am distinct; I am different; I am an individual, capable of both individual feeling and expression beyond purposive-rationality, and yet I remain within a loosely organized social collective. [...] Jazz putatively preserves and actualizes the possibility of individual autonomy and happiness in modern capitalism. » Joseph D. LEWANDOWSKI, « Adorno on Jazz and Society », in *Philosophy Social Criticism* vol. 22, n° 5, Sage Publications (London, Thousand Oaks, CA and New Delhi), p. 112, nous traduisons.

bourgeois »). Car, comme il le confirme dans la *Dialectique négative*, « le collectivisme et l'individualisme se complètent l'un l'autre dans la fausseté⁹² ».

Sa pensée du non-identique, qui ne renvoie pas à l'individu en tant que subjectivité mais à la part individuelle dans l'individu, ne permet donc pas de concevoir la particularité de la souffrance subie par la minorité africaine-américaine telle qu'elle pourrait s'exprimer dans le jazz. Ici sans doute réside l'erreur de la majorité des commentateurs, qui bien trop souvent se sont contentés de travailler la question du jazz chez Adorno en se concentrant exclusivement sur les écrits qu'il lui a consacrés. Car pour espérer comprendre le problème que le jazz pose à la pensée adornienne, il faut commencer par investir ses soubassements philosophiques – ce qui requiert une compréhension globale de sa philosophie.

1.3. Adorno par et contre lui-même

Si, comme nous avons tenté de l'établir, un effort de contextualisation historique semble nécessaire pour tenter de comprendre la critique adornienne du jazz, cet effort reste vain s'il se fait au détriment d'une contextualisation philosophique, qui requiert une étude approfondie de l'ensemble de l'œuvre adornienne. À cet égard, le livre de Christian Béthune intitulé *Adorno et le jazz : analyse d'un déni esthétique*⁹³ a le mérite de proposer une réflexion sur le sens véritablement *philosophique* de l'échec adornien à appréhender le jazz, bien qu'on puisse regretter que l'auteur circoncrive son étude aux seuls écrits adorniens consacrés au jazz. Le terme que choisit Béthune pour qualifier le problème que le jazz pose à la philosophie d'Adorno est celui de « déni esthétique ». Ce choix est intéressant en ce qu'il met en évidence le caractère véritablement obsessionnel de la critique adornienne du jazz, qui ne saurait se réduire à une simple « affaire de goût » selon l'expression employée par Robert W. Witkin dans son article « Why Did Adorno “Hate”

⁹² Theodor W. ADORNO, *Dialectique négative*, op. cit., p. 220.

⁹³ Christian BÉTHUNE, *Adorno et le jazz : analyse d'un déni esthétique*, Paris, Klincksieck, 2003.

Jazz⁹⁴ ? ». En effet, comme Adorno en témoigne lui-même, la question n'est pas de savoir si telle ou telle musique peut *plaire*, car cette terminologie est impropre à la saisie du problème spécifique posé par la musique :

Si l'on cherche à découvrir à qui « plaît » un air qui se vend bien, on ne peut pas s'empêcher de penser que « plaire » et « déplaire » sont en fait des termes impropres à rendre compte de ce qui a lieu, même si c'est de ces mots que la personne interrogée habille ses réactions⁹⁵.

Dès lors, pour prendre toute la mesure philosophique de l'échec d'Adorno à appréhender le jazz, il est nécessaire de dépasser la perspective du *goût* personnel du philosophe pour tenter de saisir ce qui, dans son esthétique elle-même, résiste au jazz. Par le terme psychanalytique de « déni⁹⁶ », Christian Béthune entreprend de rendre compte de l'importance revêtue par la question du jazz dans les écrits adorniens, qui selon lui ne doit pas être considérée comme mineure, tant Adorno interroge de manière quasi obsessionnelle les conditions de possibilité de son écoute. Pour nous en convaincre, Christian Béthune compare la posture adornienne à celle d'Ulysse, lorsqu'il se fait attacher à un mât pour entendre le chant des Sirènes tout en s'assurant de ne pas succomber aux effets dévastateurs de cette écoute. La figure d'Ulysse correspond selon Christian Béthune à une « surdité paradoxale », mêlant crainte et fascination pour le chant des sirènes. Ainsi Adorno, comme Ulysse, témoignerait malgré lui d'une fascination inconsciente pour cette musique qu'il tente par tous les moyens de tenir à distance. C'est donc en ce sens que le jazz constituerait, selon Béthune, le « déni esthétique » du philosophe de Francfort.

Si ce terme de déni rend compte de façon intéressante de la manière dont la philosophie adornienne résiste au jazz, nous pensons néanmoins qu'il a tendance à trop subjectiviser le problème qu'il pose. L'important nous semble en réalité de

⁹⁴ Robert W. WITKIN, « Why Did Adorno “Hate” Jazz ? », in *Sociological Theory*, vol. 18, n° 1, March 2000, p. 145-170.

⁹⁵ Theodor W. ADORNO, *Le Caractère fétiche...*, *op. cit.*, p. 8.

⁹⁶ François Nicolas met en évidence que ce que caractérise Béthune par le terme de « déni » correspond plus précisément à ce que la psychanalyse freudienne désigne comme « dénégation », étant donné que le déni (*Verleugnung*) renvoie au refus d'une réalité attestable, et la dénégation (*Verneinung*) à la négation d'un désir refoulé et seulement attestable par cette nécessité même de le nier. Ainsi selon lui, il « semblerait peut-être plus adéquat de parler, dans le cas d'Adorno, de dénégation. Plus précisément il faudrait associer au déni adornien du jazz une dénégation adornienne de l'effet sur lui du jazz. ». François NICOLAS, « De l'esthétique comme dénégation ? (À propos d'Adorno écrivant sur le jazz) », Samedi d'Entretemps consacré au livre de Christian Béthune *Adorno et le jazz*, Ircam, 29 mai 2004, en ligne : <http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/Textes/Adorno.jazz.html#_ftn1>, consulté le 09/01/2020.

dépersonnaliser cette question, et par conséquent de renoncer à la perspective psychanalytique qui cherche à éclairer les raisons inconscientes qui auraient poussé Adorno à condamner le jazz. C'est pourquoi nous préférons faire reposer notre réflexion sur le terme de « résistance », qui permet d'insister sur l'ensemble des stratégies argumentatives (conscientes ou non, mais là n'est pas la question) que le philosophe déploie pour ne pas succomber à une écoute pleine et entière du jazz. Ce que nous retenons de la figure d'Ulysse, ce n'est donc pas la fascination inconsciente de ce dernier pour le chant des Sirènes, mais la stratégie qu'il utilise pour résister à ses effets.

Cette notion de *résistance* nous semble d'autant plus pertinente qu'elle habite en profondeur la philosophie adornienne. En premier lieu, elle est convoquée dans ses textes sur la musique populaire pour décrire l'un des effets pervers du jazz sur ses auditeurs. En effet, le jazz est décrit comme produisant un affaiblissement progressif de la capacité de résistance de ses fans, qui finissent, à force de l'écouter, comme des êtres incapables de faire preuve de volonté :

Un prisonnier politique à la volonté de fer peut résister à toutes sortes de pressions, jusqu'à ce qu'on l'empêche de dormir pendant plusieurs semaines. À ce moment-là, il avouera même les crimes qu'il n'a pas commis. Il se produit pour la résistance de l'auditeur quelque chose d'analogue, qui résulte de l'incroyable quantité de forces qui s'exercent sur lui. À ce moment, la disproportion entre la force de l'individu et la structure sociale densifiée qui pèse sur lui de tout son poids détruit sa résistance et lui donne en même temps mauvaise conscience, ce qui interdit à sa volonté de résister. Lorsque la musique populaire est à ce point répétée qu'elle n'apparaît plus comme un artefact mais comme un élément intrinsèque du monde naturel, la résistance prend un nouvel aspect – car c'est l'individualité elle-même qui commence à se fissurer. [...] Car la résistance ne disparaît pas entièrement en cédant aux forces extérieures ; elle reste vivace dans l'individu et survit même au moment de l'acceptation. La rancœur devient alors éminemment active. [...] La rancœur se manifeste de manière particulièrement claire chez les fans de musique populaire les plus extrêmes – les *jitterbugs*⁹⁷.

On voit dans ce texte l'importance pour Adorno de pouvoir résister au jazz, qui agit sur ses auditeurs comme un courant entraînant les individus rendus incapables d'opposer

⁹⁷ Theodor W. ADORNO, *Current...*, *op. cit.*, p. 259-260. Et il ajoute en note, p. 259 : « On est libre de ses goûts dans la musique populaire légère comme on l'est en prison. »

la moindre résistance. Cette capacité à résister au courant est d'autant plus fondamentale qu'elle définit, à un second niveau, le sens même de la pensée philosophique :

Celui qui pense, résiste ; il est plus confortable de se laisser entraîner par le courant, même s'il se déclare contre le courant⁹⁸.

Ou encore, comme il l'exprime dans la *Dialectique négative* :

Le penser est déjà, en soi, avant tout contenu particulier, négation, résistance contre ce qui lui est imposé⁹⁹.

La philosophie adornienne repose donc bien sur l'idée essentielle de ce que signifie résister au cours des choses. Mais à ce titre, ne doit-on pas considérer que le jazz opère à son tour une résistance à la pensée adornienne elle-même ? Le problème posé par le jazz à la philosophie d'Adorno ne consiste-t-il pas, dès lors, à tenter de comprendre le sens de cette résistance ? Derrière cette question s'en cache une seconde, qu'il nous semble essentiel de reposer ici : que peut bien signifier « être adornien » aujourd'hui ? Cela suppose-t-il d'appliquer à la lettre, de manière parfaitement orthodoxe, ses conclusions sur le jazz et sur la musique en général ? Ou bien cela ne nous invite-t-il pas plutôt à *résister* à sa pensée, au sens adornien du terme, c'est-à-dire à surveiller le courant pour tenter d'appréhender ses points de résistance ? Plus qu'une simple lecture « à contre-courant », nous proposons une lecture d'Adorno par *et* contre lui-même¹⁰⁰, c'est-à-dire prenant acte de sa portée philosophique (ce qui suppose d'avoir un peu de hauteur sur ses écrits sur le jazz) pour interroger ses points saillants de résistance. Comme le baron de Münchhausen, nous tenterons de sortir Adorno du marécage dans lequel il s'est embourbé lui-même, en le tirant par les cheveux.

⁹⁸ Theodor W. ADORNO, *Modèles critiques. Interventions. Répliques*, trad. fr. Marc Jimenez et Eliane Kufholz, Paris, Payot, 1980, p. 280.

⁹⁹ Theodor W. ADORNO, *Dialectique négative*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁰⁰ Notre démarche, à ce titre, fait écho à celle que se propose de suivre Agnès Gayraud dans *Dialectique de la pop* : considérant Adorno comme un « *hater* hyperbolique » de la pop, sa perspective consiste à faire le pari paradoxal qu'en tant qu'« *ennemi objectif* des musiques populaires légères, Adorno pourrait bien se révéler *l'allié subjectif* de l'amateur qui cherche à la comprendre ». Agnès GAYRAUD, *Dialectique de la pop*, *op. cit.*, p. 32.

2/ Une critique formelle du jazz (Adorno musicologue)

Comme dans la pensée, la forme et le contenu sont, en art, tout autant séparés que médiatisés. Tant qu'on approuve la dichotomie abstraite entre forme et contenu, on ne peut guère appliquer à l'art les concepts de progressiste et de réactionnaire¹⁰¹.

Adorno, *Théorie esthétique*

Dans ce second temps de notre exploration de la philosophie adornienne, nous allons nous concentrer sur la critique d'ordre musicologique qu'Adorno adresse au jazz, avant de nous intéresser plus particulièrement, dans un troisième temps, à sa critique socio-politique des musiciens et des auditeurs. Néanmoins, nous devons reconnaître au préalable qu'un tel partage des perspectives peut sembler fondamentalement « anti-adornien ». En effet, Adorno ne cesse de rappeler que son esthétique repose sur un principe d'inséparabilité de la forme et du contenu, puisque selon lui, ceux-ci sont toujours médiatisés. À ce titre, nous serions en droit de considérer que sa critique musicologique du jazz est inséparable de ses considérations sociales et politiques et par conséquent, nous ne devrions pas leur réserver un traitement distinct.

En effet, dans *Figures sonores*, Adorno soutient qu'il est inutile de chercher à abstraire des considérations techniques sur la musique, puisque le sens de la musique est intimement lié à sa mise en œuvre technique :

C'est en vertu de son organisation technique que l'œuvre devient contexture de sens ; il n'y a rien, en elle, qui ne se puisse légitimer en tant que techniquement nécessaire. Tout discours sur la technique pure est étranger à l'art¹⁰².

Mais alors, comment Adorno caractérise-t-il le *sens* de la musique, immanent à son organisation technique ? Dans *La Vérité de la musique moderne*, Anne Boissière explique qu'Adorno substitue à l'identification hégélienne du contenu et de la forme un autre

¹⁰¹ Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 354.

¹⁰² Theodor W. ADORNO, *Figures sonores, Écrits musicaux I* (1959), trad. fr. Marianne Rocher-Jacquín avec la collaboration de Claude Maillard, Genève, Contrechamps, 2006, p. 187-188.

rapport, « celui du matériau et de la forme¹⁰³ ». Le terme de « matériau », dans la terminologie adornienne, indique la matérialité musicale en tant qu'elle est immédiatement prise dans une histoire, qu'elle est d'emblée *historicisée*. Dans son article intitulé « La modernité exclusive. Sur l'esthétique musicale de T. W. Adorno », Agnès Gayraud précise que ce terme adornien de « matériau », contrairement à la pure matérialité aristotélicienne, désigne « la configuration même de cette matière selon certaines règles admises¹⁰⁴ ». Ainsi, les règles admises musicales devront être comprises dans le contexte d'une histoire de la musique : par exemple, le matériau de la musique occidentale a pendant longtemps été composé de sons organisés selon le système tonal, auquel on peut ajouter d'autres principes annexes (l'attraction et la suprématie de la tonique comme centre constant de référence, la différenciation et la hiérarchie des degrés, le dualisme de la consonance et de la dissonance avec primauté de la consonance en laquelle toute dissonance doit se résoudre, les lois cadentielles et les rapports fonctionnels entre les accords, etc.). Plus largement, cette conception historicisée du matériau musical implique un certain positionnement du compositeur au sein de l'histoire en général :

L'histoire du matériau musical étant posée, et cette histoire étant fermement associée au déploiement d'un contenu de vérité, le compositeur ne peut se rapporter naïvement au passé comme à un champ infini de possibilités. Il ne peut composer qu'à la pointe de cette histoire, conscient de l'épuisement du matériau tonal et de sa fausseté esthétique ici et maintenant¹⁰⁵.

Si donc le matériau musical concerne en premier lieu l'histoire de la musique elle-même, celui-ci possède toujours aussi un *certain rapport* avec la société en général sans pour autant que ce rapport soit conçu comme extérieur à la musique, comme « extra-musical ». Car en supposant que le matériau possède une teneur historique, la philosophie adornienne annule l'opposition encore prégnante aujourd'hui entre une approche de type formaliste (qui considère la musique dans sa pure forme) et une approche dite contextualiste (qui défend la nécessité d'un recours à l'extra-musicalité pour comprendre le phénomène musical dans son contexte historique, culturel et social). Adorno rejette cette conception antagoniste de la réflexion sur la musique, comme il le précise dans la

¹⁰³ Anne BOISSIÈRE, *La Vérité de la musique moderne*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, p. 54.

¹⁰⁴ Agnès GAYRAUD, « La modernité exclusive. Sur l'esthétique musicale de T. W. Adorno », in *Comparatismes en Sorbonne*, n° 1, février 2010, p. 261.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 262.

Théorie esthétique : « L'antagonisme entre un art formaliste et un art antiformaliste ne peut pas être maintenu dans son abstraction à partir du moment où l'art veut être autre chose qu'un discours réconfortant manifeste ou caché¹⁰⁶ ». Le refus d'un tel antagonisme s'accompagne dans la perspective adornienne d'une sévère critique de l'art dit « engagé ». En effet, selon Adorno, l'art prétend pouvoir s'opposer au monde moderne en produisant un discours clamant haut et fort son engagement. Pourtant, cette posture sonne faux, car ce faisant l'art participe pleinement au monde auquel il prétend s'opposer. Les œuvres « qui portent un jugement social univoque et discursif nient par là-même l'art et se nient elles-mêmes¹⁰⁷ », alors que « dans tout art encore possible, la critique sociale doit être érigée en forme et dissimuler tout contenu social manifeste¹⁰⁸ ». Autrement dit, la seule manière pour l'art de se rapporter de manière critique à la société consiste à incarner cette critique dans la *forme* de l'œuvre. C'est donc le matériau musical, et seulement lui, qui peut contenir un sens historique comme politique : en ce sens l'histoire musicale a donc aussi quelque chose à dire de l'histoire *tout court*, sans que nous ayons besoin de séparer le contenu de sa forme musicale. Et c'est seulement à partir de cette inséparabilité de principe que l'on peut véritablement comprendre la célèbre distinction adornienne entre une musique dite hétéronome et la musique autonome : alors que l'hétéronomie décrit la musique en tant qu'elle s'est laissée absorber par l'industrie culturelle (c'est le cas par exemple de la « popular music »), contrairement à ce que l'on pourrait croire, la musique dite autonome ne se tient pas à distance de la société administrée, mais elle se situe *dans un rapport critique* avec elle. Ce qui explique pourquoi Adorno se montre aussi sévère avec « l'art pour l'art » qu'avec la musique d'avant-garde : en prétendant produire une musique complètement détachée du monde, cette musique-là perd son autonomie, car elle oublie ce qui constitue son « a priori polémique ».

Chacun des termes de cette alternative se nie lui-même en même temps que l'autre : l'art engagé, parce qu'il supprime la différence entre l'art et la réalité, alors qu'il se distingue nécessairement de celle-ci, puisqu'il est de l'art ; et *l'art pour l'art*, parce qu'en se voulant un absolu il nie aussi

¹⁰⁶ Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 353.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 342.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 345.

cette relation obligée à la réalité implicitement contenue dans son émancipation par rapport au concret, qui est son a priori polémique¹⁰⁹.

Cet extrait met en évidence ce qui constitue une autonomie bien comprise de l'art : ne pas se confondre avec la société, ni s'en détacher, mais trouver avec elle un juste rapport de distance – qui devra être essentiellement critique. Et c'est pourquoi le matériau, en tant qu'il désigne l'imbrication de la forme musicale et de son histoire, possède un sens qui n'est jamais extra-musical : il est toujours mis en rapport avec la société et son histoire. C'est de cette manière qu'Adorno peut affirmer que seule « la critique immanente » doit pouvoir « briser cette alternative¹¹⁰ » entre formalisme et anti-formalisme (ou « contextualisme »).

Mais alors, pourquoi envisageons-nous dans ce travail de séparer ces deux aspects si étroitement liés par l'esthétique adornienne ? Pourquoi commencer par une excursion au cœur des aspects formels du jazz, avant de nous concentrer plus particulièrement sur sa critique socio-politique ? Tout simplement parce que Adorno, lorsqu'il critique le jazz, prétend lui opposer des considérations d'ordre musicologique. Or, comme nous le verrons, ses analyses d'apparence formelles ne cessent de glisser vers des considérations sur l'attitude des musiciens eux-mêmes : alors que la temporalité du jazz est renvoyée à la mode intemporelle de la société administrée, la syncope décrit quant à elle le « *stance* » des Africains-Américains. Si Adorno pense se confronter au jazz avec la neutralité du musicologue, ses commentaires témoignent en réalité toujours d'un positionnement essentiellement politique à l'égard de cette musique et de celles et ceux qui la jouent. Bien que ces glissements de perspective soient évidemment conformes au principe même d'inséparabilité de la forme et du contenu sur lequel repose l'ensemble de son esthétique, il semble néanmoins que ses analyses, *du moins lorsqu'elles concernent le jazz*, le conduisent à sérieusement minorer les considérations musicales sur le jazz, au profit de remarques générales sur l'attitude des jazzmen. Or nous pensons que c'est justement l'ambivalence de cette réflexion musico-sociopolitique du jazz qui a conduit un certain nombre de commentateurs à produire une lecture réductrice des arguments déployés par Adorno. C'est pourquoi nous tenterons en premier lieu d'extraire les analyses

¹⁰⁹ Theodor W. ADORNO, *Notes sur la littérature*, trad. fr. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, « Champs », 1984, p 286.

¹¹⁰ Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 342.

musicologiques proposées par ce dernier, afin de voir *ce qu'il reste* du jazz – abstraction faite de ses considérations socio-politiques qui le condamnent définitivement comme « popular music ».

2.1. De la temporalité du jazz

Pour prendre la mesure de ces glissements de perspective qui caractérisent l'approche adornienne du jazz, commençons par examiner l'une des thèses soutenues par Christian Béthune dans *Adorno et le jazz : analyse d'un déni esthétique*. Selon lui, la critique adornienne du jazz reposerait sur une caractérisation musicologique du jazz facilement identifiable : sa structure temporelle. Christian Béthune présente la structure formelle du jazz comme étant de nature cyclique, « une clôture du temps sur lui-même dans l'itération infinie d'une forme minimale¹¹¹ », ce qui la rend proprement incompatible avec la conception historiciste et téléologique de la temporalité musicale que soutiendrait Adorno. En d'autres termes, Christian Béthune esquisse une opposition entre la construction musicale du jazz en tant qu'elle repose sur une répétition d'une même grille harmonique (répétition à partir de laquelle vont pouvoir se générer les différentes improvisations) et la structure musicale de la musique savante occidentale, qui se compose de développements successifs orientés vers un « finale » traduisant la visée téléologique de l'œuvre classique. Ainsi, ce serait parce que la structure formelle du jazz ne correspond pas aux schèmes esthétiques portés par la musique savante européenne qu'Adorno se trouverait dans l'impossibilité théorique de comprendre sa spécificité.

Cette proposition de Christian Béthune se révèle très stimulante, en ce qu'elle nous permet d'interroger les raisons esthétiques – et par là philosophiques – de la condamnation adornienne du jazz. Néanmoins, elle est aussi très problématique, dès lors qu'on interroge sa validité à la lumière des grands principes de la philosophie adornienne. En effet, par cette proposition, Christian Béthune semble oublier qu'Adorno, tout comme

¹¹¹ Christian BÉTHUNE, *Adorno et le jazz...*, *op. cit.*, p. 62.

Benjamin, critique fermement toute vision téléologique de l'histoire¹¹². Comment comprendre alors un tel décalage entre la philosophie adornienne de l'histoire, et sa perspective téléologique de l'esthétique ? Adorno aurait-il deux visions contradictoires de la temporalité, dont l'une pourrait décrire l'histoire en général, et l'autre serait spécifique au déroulement musical ? Et enfin, cette apparente contradiction interne à la philosophie adornienne ne remet-elle pas en cause le principe d'inséparabilité que nous avons exposé au préalable entre la forme musicale et son rapport à l'histoire et à la société ?

2.1.1. Anhistoricité et absence de finalité du jazz

Christian Béthune fait reposer sa thèse sur le constat suivant : selon Adorno, le jazz ne possède pas de sens musical car les éléments qui le composent sont interchangeables. En effet, le philosophe affirme que « retirer un détail n'enlève rien au sens musical [du jazz]¹¹³ », car « le caractère fondamentalement interchangeable des éléments qui se succèdent » fait qu'il « n'y a en effet rien à comprendre dans le jazz¹¹⁴ ». Partant de cet énoncé adornien, Christian Béthune en déduit que le jazz s'oppose à sa conception historiciste et finaliste de l'art. Ainsi, il explique :

L'amateur éclairé [...] qui écoute une pièce de musique classique – une sonate par exemple – se pose la question de savoir dans quelle mesure le compositeur se montrera capable de conduire jusqu'à son terme – l'indispensable finale – l'argument musical dont il développe les lignes, à partir des éléments formels mis en place dès l'introduction, sans que jamais ne se brise la pertinence du propos. [...] Une conception historiciste de l'œuvre musicale à laquelle Adorno demeure très attaché, même s'il y apporte quelques retouches. Ce que le mélomane repère alors comme la force ou le génie du compositeur [...] c'est d'abord *son sens historique du développement, c'est-à-dire l'aptitude à faire se succéder tous les éléments de l'œuvre vers son*

¹¹² « Pas plus que l'humanité ne progresse telle quelle suivant la recette prescrivant que les choses vont de mieux en mieux, il n'y a guère de progrès sans celui d'humanité. [...] Le résultat est, comme le dit Benjamin, que la notion d'histoire universelle ne saurait être sauvée ; elle ne prend un sens qu'aussi longtemps qu'on peut s'appuyer sur l'illusion d'une humanité déjà existante, cohérente en soi, et s'élevant de façon homogène. » Theodor W. ADORNO, « Le progrès », in *Modèles critiques, op. cit.*, p. 156.

¹¹³ Theodor W. ADORNO, « Sur la musique populaire » (1937), trad. fr. M.-N. Ryan, P. Carrier et M. Jimenez, in *Revue d'esthétique*, n° 19, 1991, p. 183.

¹¹⁴ Theodor W. ADORNO, « Mode intemporelle », in *Prismes, op. cit.*, p. 354.

achèvement, en résorbant l'accidentel : « Chaque détail fait dériver son sens de la totalité concrète du morceau, lequel en retour consiste dans la relation organique du détail »¹¹⁵.

Dans cet extrait, Béthune oppose la structure formelle du jazz à la structure téléologique de la sonate. Alors que la forme sonate suit un canevas formel finalisé (exposition du thème, puis réexposition du même thème une quinte ou une tierce au-dessus, jusqu'à l'accomplissement par l'« indispensable » finale), le développement du jazz, quant à lui, ne témoigne d'aucun « sens historique » : cet énoncé correspond bien en effet à l'affirmation adornienne selon laquelle tous les éléments du jazz sont interchangeables. Mais Béthune va plus loin qu'Adorno, en tentant de comprendre cette affirmation adornienne en se basant sur ses propres connaissances formelles du jazz : selon lui, c'est à partir de la structure cyclique du jazz (qui repose sur une trame rythmique et harmonique d'un cycle de 12 ou 32 mesures se répétant à l'identique pour pouvoir générer les différentes improvisations) qu'Adorno serait amené à déduire son absence de sens musical. Dès lors, toujours selon Béthune, le développement du jazz, au lieu de tendre vers un accomplissement finalisé, reposerait sur une logique de *circularité progressive*, une « identité paradoxale du même et de l'autre¹¹⁶ ». Cette circularité progressive de la structure formelle du jazz expliquerait pourquoi Adorno considère le jazz comme une musique essentiellement anhistorique, non téléologique, et ainsi incapable d'accomplir le sens de l'histoire. Béthune pense donc conjointement l'ahistoricité et l'absence de finalité du jazz à partir de ses éléments musicaux caractérisés par Adorno comme interchangeables.

Si Adorno insiste bien sur le caractère anhistorique du jazz (un aspect qu'il décrit parfois aussi comme un « immobilisme »), il semble en revanche que Béthune produise un raccourci erroné entre l'affirmation de son caractère anhistorique et celle de son absence de finalité supposée. Car, contrairement à ce que soutient Béthune, Adorno défend bien le principe kantien d'une absence de finalité de l'art en tant qu'elle seule peut garantir « quelque chose comme la liberté au milieu de la non-liberté¹¹⁷ ». Autrement dit, selon Adorno c'est justement *parce que sa finalité est déterminée à l'avance* que le jazz

¹¹⁵ Christian BÉTHUNE, *Adorno et le jazz*, op. cit., p. 63, nous soulignons.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 75.

¹¹⁷ Theodor W. ADORNO, « L'art est-il gai ? », in *Notes sur la littérature*, op. cit., p. 430.

est voué à l'immobilisme. Ainsi en témoigne-t-il de manière explicite dans cet extrait du « Schéma de la culture de masse » :

La culture de masse, qui ne tolère ni le conflit ni le montage explicite doit payer son tribut au temps dans chacun de ses produits. *C'est le paradoxe de la culture de masse : plus elle se déroule de façon anhistorique – en vue d'une résolution prédéterminée – moins la relation au temps devient un problème pour elle et moins elle peut se recomposer dans l'unité dialectique des moments ; plus elle nous trompe habilement en nous faisant prendre des trucs statiques pour de nouveaux contenus temporels, moins elle doit s'opposer, à l'extérieur, au temps et plus elle risque d'en être mortellement victime. Son anhistoricité est l'ennui qu'elle prétend raccourcir. Elle fait surgir la question de savoir si le temps unidimensionnel du cours aveugle de l'histoire est identique à l'atemporalité du toujours identique, identique au destin*¹¹⁸.

Si comme Christian Béthune nous pensons que l'absence de sens musical du jazz (le caractère interchangeable de ses éléments) rend bien compte de son caractère « anhistorique », cette anhistoricité ne signifie en rien que le jazz échappe formellement au *telos* porté par la musique savante. L'exemple de la sonate que prend Christian Béthune est inopérant, car contrairement à ce qu'il affirme, le type de structure dramatique que l'on retrouve le plus souvent dans la musique classique ne cherche pas à rendre compte, en tout cas pour Adorno, du cours de l'histoire ! Bien au contraire, cette tension dramatique instaure un *conflit* avec la temporalité, que le philosophe de Francfort appelle un « arrêt dialectique du temps », ce qui lui permet d'introduire une transcendance à l'égard de la temporalité existentielle :

La Septième Symphonie de Beethoven illustre, comme un cas d'école, cet arrêt dialectique du temps. [...] L'exigence de transcender l'existence en intégrant le temps a toujours été accompagnée par celle de renoncer à tout sens fixé à l'avance et, à travers l'abandon sans entraves – comme passif –, « empiriste » à l'élément temporel, qu'on a renoncé à maîtriser, de laisser émerger l'absence de sens et de ne la révéler que dans sa négativité : « Le reste est silence¹¹⁹ »¹²⁰.

Or, c'est justement cet arrêt dialectique du temps que n'accomplit jamais la musique de masse. Par nature non conflictuelle, une musique hétéronome telle que le jazz trouve

¹¹⁸ Theodor W. ADORNO, « Le schéma de la culture de masse » (1942), trad. fr. Christophe David, in *Où en sommes-nous de la Théorie esthétique d'Adorno ?*, Rennes, Pontcerq, 2018, p. 370, nous soulignons.

¹¹⁹ William Shakespeare, *Hamlet*, acte V, scène 2.

¹²⁰ Theodor W. ADORNO, « Le schéma de la culture de masse », in *Où en sommes-nous de la Théorie esthétique d'Adorno ?*, op. cit., p. 369.

son accomplissement dans un « happy end » créant l'illusion d'un bonheur offert par la société administrée, afin de détourner les individus de la vue de leur condition misérable :

Le consommateur est ainsi réduit au présent abstrait. Mais plus l'instant s'est borné à se porter garant de lui-même, moins il peut être chargé du malheur. Le spectateur doit être aussi incapable de regarder la souffrance en face qu'il l'est de penser. Encore plus essentielle que l'affirmation transparente est la résolution prédéterminée dans le *happy end* de toute tension dont le caractère d'apparence est révélé par la conclusion rituelle. D'après sa structure, tout élément de la culture de masse est aussi anhistorique que le monde parfaitement organisé du futur le souhaite. C'est la variété, aux techniques de laquelle renvoient à l'origine le jazz et le film, les deux formes les plus caractéristiques de la culture de masse, qui fournit ici le modèle¹²¹.

Mais alors, comment Christian Béthune en est-il arrivé à supposer que l'esthétique adornienne reposait sur un principe téléologique ? Comment peut-il affirmer que « l'écoulement du temps n'en reste pas moins orienté vers un but à atteindre, malgré les stases et les apparentes régressions de l'histoire, et même si cette fin se trouve, de fait, indéfiniment repoussée¹²² » ? Il est vrai qu'Adorno ne renonce pas complètement à la notion de « progrès » dans sa conception de l'histoire. Néanmoins, précisons que la vision qu'il a du progrès se tient très loin de toute forme de messianisme : à aucun moment il ne s'agit de prôner naïvement l'espoir que la situation pourrait s'améliorer. La conception adornienne de l'histoire se révèle en réalité fort complexe, en ce qu'elle repose sur ce qu'on peut qualifier de « présentisme sceptique », à savoir un présentisme ayant perdu foi dans l'avenir, renonçant pour cette raison même à l'optimisme de la philosophie hégélienne, ou encore à la conception de l'utopie défendue par Ernst Bloch. Pour autant, la position adornienne n'est « nullement synonyme de résignation et d'inaction, mais plutôt d'une radicalisation de la critique face aux injustices du monde actuel¹²³ » : Adorno est donc amené à redéfinir le progrès comme une confrontation critique à la société administrée, comme une *résistance* au « danger constant de régression. Cette résistance est progrès à tous les niveaux, et non pas stagnation à chaque palier¹²⁴ ». C'est très précisément sur ce point que le jazz pose problème à l'esthétique adornienne : en prétendant porter l'illusion d'un monde meilleur, l'illusion d'une émancipation possible

¹²¹ *Ibid.*, p. 364-365.

¹²² Christian BÉTHUNE, « Adorno-Benjamin : une amitié syncopée », in *Adorno contre son temps*, *op. cit.*, p. 141.

¹²³ Jean-Baptiste VUILLEROD, *Adorno contre son temps*, *op. cit.*, introduction, p. 18.

¹²⁴ Theodor W. ADORNO, « Le progrès », in *Modèles critiques*, *op. cit.*, p. 172.

de la communauté africaine-américaine, il prône une vision fondamentalement naïve du progrès. Il véhicule l'espoir d'un monde meilleur, sans même s'apercevoir qu'il ne produit rien d'autre qu'une « stagnation à chaque palier », en éternisant la mode intemporelle créée par la société administrée.

2.1.2. Le présentisme du jazz (influence de Kracauer)

Dans son ouvrage *Le Jazz et l'Occident*, un ouvrage postérieur à *Analyse d'un déni esthétique*, Christian Béthune propose une nouvelle interprétation de la critique adornienne de l'ahistoricité du jazz. Cette fois-ci, l'immobilisme du jazz dénoncé par Adorno proviendrait d'une dévalorisation implicite de la musique de tradition orale, qui, contrairement à la musique écrite, semble vouée à échapper au sens de l'histoire :

Contraintes à se reproduire pour ne pas sombrer dans l'oubli, les réalisations de la culture orale, systématiquement perçues comme indigentes, seraient ainsi vouées à l'immobilisme. C'est précisément cet immobilisme qu'Adorno prétend dénoncer lorsque, dans un article qui fit date, il qualifie le jazz d'« intemporel » (*zeitlose*)¹²⁵.

Outre que, comme nous l'avons déjà montré au préalable, il peut sembler très problématique de réduire le jazz à une pure tradition orale¹²⁶, l'argument invoqué ici, en se focalisant sur le cas particulier du jazz, fait une nouvelle fois l'économie d'une réflexion plus globale sur le sens de la question posée par la philosophie adornienne. En effet, en projetant sur les notions d'immobilisme et d'intemporalité des problèmes renvoyant spécifiquement à la communauté africaine-américaine, Béthune perd une nouvelle occasion de comprendre les enjeux du rapport entre musique et société posés par la question du jazz. Pourtant, ces derniers sont d'autant plus remarquables lorsqu'on

¹²⁵ Christian BÉTHUNE, *Le Jazz et l'Occident, culture afro-américaine et philosophie*, Paris, Klincksieck, 2008, p. 198.

¹²⁶ Voir sur ce point nos développements supra, chapitre 1, 1.4.1., p. 90 sq.

compare l'argument adornien avec la manière dont Siegfried Kracauer condamne, à la même époque, le présentisme du jazz.

Comme le rappelle Stefan Müller-Doohm dans son imposante biographie, l'influence de Kracauer sur la pensée adornienne est considérable. De 14 ans son aîné, Kracauer rencontre Adorno alors que ce dernier n'est qu'en classe de seconde, par le biais d'une amie de famille. Entre les deux hommes, se noue une amitié forte ainsi qu'une longue correspondance, souvent interrompues par de violentes fâcheries. Leurs discussions enflammées concernent en premier lieu des questions esthétiques, et plus précisément encore la question du rapport – conciliable ou inconciliable – entre la culture de masse et l'œuvre d'art authentique. En 1938, Adorno propose à l'Institut de coordonner un recueil qui aurait dû s'intituler *L'Art de la consommation de masse*, censé comporter une étude de sociologie littéraire consacrée au roman policier rédigée par Kracauer, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » de Benjamin, et enfin son analyse sur le jazz. Mais ni cet ouvrage, ni la contribution de Kracauer ne verront le jour, à la suite d'un grave désaccord entre Adorno et Kracauer survenu quelque temps auparavant – Adorno s'étant octroyé la liberté de réécrire à sa guise un essai de Kracauer¹²⁷ commandé et payé par l'Institut (*La Propagande totalitaire en Allemagne et en Italie*). En dépit de ces disputes fréquentes, on constate néanmoins une grande proximité dans la terminologie et les arguments déployés par les deux philosophes allemands à l'encontre du jazz. Ainsi, dans son article « Renoverter Jazz » (daté de 1931, soit quelques années avant « Über Jazz »), Kracauer affirme :

En fait [le jazz] signifiait alors le présent et rien d'autre. Un présent qui avait tourné le dos à la guerre et ne voulait dans un premier temps que s'affirmer soi-même. Mais c'est le fait qu'il ait

¹²⁷ « Et comme s'il ne suffisait pas que tu interviennes constamment, tu uses également de mon texte comme bon te semble, chaque fois qu'il t'arrive d'y recourir. Il n'y a presque pas de phrases qui aient été reprises telles quelles, la plupart d'entre elles ont été désarticulées, étripées et altérées jusqu'à devenir méconnaissables. Je dois t'avouer que dans toute ma carrière littéraire, je n'ai jamais rencontré une réécriture qui aille à ce point à l'encontre de tout usage légitime ; et encore moins ai-je, dans ma pratique personnelle, maltraité le texte d'un autre d'une telle façon. » Lettre de Siegfried KRACAUER à Theodor W. ADORNO du 20 août 1938, publiée in *Correspondance 1923-1966*, trad. fr. Wolfgang Kukulies, Lormont, Éditions Le Bord de l'eau, 2018, p. 233-234.

approuvé l'instant qui n'a pas d'origine et pas de conséquence qui explique véritablement son triomphe¹²⁸.

Dans cet extrait, Kracauer parle donc lui aussi d'un présentisme du jazz, qu'il décrit comme une musique ayant délibérément tourné le dos au passé pour se complaire dans l'instant présent. Cette idée rappelle curieusement la « mode intemporelle » sur laquelle Adorno insistera dans son texte de 1955. En effet, les deux hommes s'accordent sur un même constat : le jazz, en privilégiant le plaisir pris sur l'instant, se trouve en parfaite correspondance avec les objectifs de la société de consommation. Comme le souligne très justement Pascale Cohen-Avenel, la condamnation du jazz par Kracauer ne repose pas sur des raisons véritablement esthétiques, mais sur des motifs philosophiques et moraux :

Réduit à une simple succession d'« évènements temporels », le jazz éloignerait les hommes de leur nature en les cantonnant pour toujours à l'ici-bas. Banni à tout jamais de l'éternité, l'homme serait prisonnier d'une temporalité uniquement mécanique, quantifiable, reproductible à l'infini, une dimension dans laquelle tout se mesure et sur laquelle l'homme se calque jusqu'à devenir lui-même une machine. Le jazz n'est ici que le dernier avatar du taylorisme¹²⁹.

Le fait qu'Adorno et Kracauer fassent le même constat concernant la nécessité de tourner notre regard sur l'histoire n'est pas très étonnant, car tous deux s'attachent à critiquer le présentisme promu du monde administré, dont le jazz se révèle complice en proposant un plaisir instantané, une jouissance intemporelle qui nous maintient « hors de l'histoire ».

L'erreur d'interprétation de Christian Béthune semble résider dans le fait qu'il n'a pas saisi la manière dont la musique, selon Adorno, doit se rapporter à l'histoire ; de même qu'il n'a pas interrogé la conception adornienne et kracauerienne du caractère anhistorique de la culture de masse. La philosophie adornienne considère en réalité que toute œuvre d'art est, *de facto*, déterminée par le cours de l'histoire – et qu'à ce titre elle est d'emblée prise dans une finalité. Le but de l'œuvre autonome consiste dès lors à se déprendre de cette détermination historique initiale, en instaurant un rapport dialectique

¹²⁸ Siegfried KRACAUER, « Renovierter Jazz » (« Jazz rénové ») (1931), in *Schriften* 5.2, Frankfurt/Main, Surkhamp, 1971, p 390-392. Extrait traduit par Pascale COHEN-AVENEL, in *Si on a du jazz...*, op. cit., p 133.

¹²⁹ Pascale COHEN-AVENEL, *Si on a du jazz...*, *ibid.*, p. 137.

et conflictuel avec le cours des choses, par le biais de sa construction formelle. À l'inverse, la culture de masse paraît selon Adorno incapable de résister à cette détermination initiale, et c'est pourquoi elle « se contente de s'identifier avec le cours de la résolution prédéterminée et l'accomplit avec joie¹³⁰ ». C'est là le propre de la musique hétéronome : suivre la voie tracée par l'histoire, refuser d'affronter l'ordre du temps, choisir de « tout miser sur l'instant¹³¹ ». Ainsi le jazz, qui apparaît à Adorno comme l'illustration parfaite de la musique hétéronome, est « mortellement victime » du temps : son caractère anhistorique ne décrit pas le fait qu'il ne suive pas un carcan téléologique, ou encore qu'il ne suive pas le sens de l'histoire, mais tout au contraire le fait qu'il accomplisse, sans produire de résistance, la finalité temporelle qui lui a été imposée par l'industrie culturelle. Ainsi recontextualisée dans la pensée adornienne, l'ahistoricité du jazz n'a sans doute pas grand-chose à voir avec la nature cyclique et répétitive de la grille harmonique, mais elle renvoie plutôt à la manière dont le jazz s'impose comme une « mode intemporelle », faisant en sorte que « la mode elle-même s'intronise comme durable, perdant par là même la dignité de la mode, celle de son caractère éphémère¹³² ». La mode intemporelle n'est pas une propriété formelle du jazz, mais elle désigne plutôt sa réception qu'Adorno décrit comme un calendrier auquel on aurait oublié d'arracher la page¹³³. Le jazz immobilise l'instant présent, il produit une « mise en hibernation » de la société en général, et se rend ainsi complice de la société administrée en accomplissant son objectif premier :

Plus l'industrie culturelle élimine les différences, réduisant par là même les possibilités de développement de son propre média, plus l'agitation dynamique et bruyante s'approche de l'immobilisme. De même qu'aucun morceau de jazz ne connaît d'histoire au sens musical, que tous ses éléments peuvent être recomposés d'une autre façon, aucune mesure ne résultant de la logique de développement, la mode intemporelle devient la parabole d'une société mise en hibernation, non sans quelque ressemblance avec le cauchemar du *Meilleur des mondes* de Huxley¹³⁴.

¹³⁰ Theodor W. ADORNO, « Le schéma de la culture de masse », in *Où en sommes-nous de la Théorie esthétique d'Adorno ?*, op. cit., p. 367.

¹³¹ *Ibid.*, p. 365.

¹³² Theodor W. ADORNO, « Mode intemporelle », in *Prismes*, op. cit., p. 151-155.

¹³³ *Ibid.*, p. 150.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 153.

L'ahistoricité du jazz est présentée ici comme la parabole de la société mise en hibernation : on voit ici à quel point Adorno passe subrepticement d'une analyse d'ordre musicologique (tous les éléments du jazz peuvent être recomposés d'une autre façon) à une thèse politique forte (la société de consommation arrête le temps pour mettre les individus en hibernation). Ce qu'Adorno ne dit pas dans ce texte, c'est l'élément de transition qui lui permet de passer de la première affirmation à la seconde : ce qui dans le jazz produit un tel immobilisme, ce n'est pas tant sa structure formelle que sa complicité avec la technique. Car, comme il le précise dans « Le schéma de la culture de masse », « dans la musique, l'ahistoricité a résulté des changements techniques qui lui ont été imposés par la radio¹³⁵ ». Plus encore que la répétition de sa grille harmonique, c'est donc son mode de diffusion radiophonique, sa codépendance avec la radio, qui permet au jazz, au même titre que la technologie, de nous emprisonner dans un présentisme mortifère : « L'intemporalité est projetée sur la technique par un ordre du monde qui ne veut plus changer par peur de s'écrouler¹³⁶ ». Dans une recension parue en 1941, Adorno réaffirme on ne peut plus clairement la solidarité essentielle du jazz et de la radio, en précisant que tous deux sont faits du même « moule » :

Le lien entre le processus sociétal et le processus esthétique se situe dans la technique de reproduction mécanique. Le jazz et la radio se correspondent l'un l'autre comme s'ils avaient été faits dans un même moule. Certains pourraient même aller jusqu'à dire que le jazz est un genre de musique dont la vie apparaît dès lors qu'il est transmis à la radio¹³⁷.

Cet extrait atteste de la solidarité essentielle entre le jazz et sa radiodiffusion, mais en outre il affirme que la technique de reproduction mécanique constitue le lien entre la forme d'une œuvre et son rapport à la société. C'est pourquoi il nous semble que l'interprétation proposée par Christian Béthune du caractère ahistorique du jazz tombe en quelque sorte dans le « piège » tendu par la philosophie adornienne, qui consiste à faire

¹³⁵ Theodor W. ADORNO, « Le schéma de la culture de masse », in *Où en sommes-nous de la Théorie esthétique d'Adorno ?*, *op. cit.*, p. 367.

¹³⁶ Theodor W. ADORNO, « Mode intemporelle », in *Prismes*, *op. cit.*, p. 153.

¹³⁷ « The link between the societal and the aesthetic process [...] is the technique of mechanical reproduction. Jazz and the radio match each other as if they were patterned in the same mold. One might almost say that jazz is the sort of music which in its live performance already appears as if it were transmitted by radio. » Theodor W. ADORNO, « Buchrezension: Wilder Hobson, *American Jazz Music*; Winthrop Sargeant, *Jazz Hot an Hybrid* » (1941), in *Studies in Philosophy and Social Science*, vol. IX, n° 1, 1941, p. 177-178 [avec l'assistance de Eunice COOPER], nous traduisons.

passer ses réflexions sur le jazz pour des analyses strictement musicologiques, alors qu'elles n'en sont pas.

Si le travail de Christian Béthune nous semble rester précieux en tant qu'il a le mérite d'investir une véritable réflexion philosophique sur l'échec adornien à penser le jazz, il semble néanmoins que son analyse témoigne d'un double manquement :

1/ Premièrement, Christian Béthune déduit de l'affirmation adornienne du caractère anhistorique du jazz sa dimension non téléologique, sur la base de ce qu'il connaît de la structure harmonique du champ jazzistique. Et à partir de cette inférence, il extrapole en parlant d'une conception téléologique de l'esthétique adornienne en général, sans tenir compte de la position complexe qui est celle d'Adorno à l'égard du progrès et de l'histoire.

2/ À un second niveau, il semble qu'il s'efforce d'expliquer le sens de la philosophie adornienne à partir du cas spécifique du jazz. Nous pensons, au contraire, qu'il est nécessaire *d'inverser la perspective* pour tenter de comprendre les enjeux de la critique adornienne du jazz à partir des soubassements théoriques de sa philosophie. Et pour ce faire, il devient nécessaire de faire résonner cette critique avec les textes des philosophes allemands de la même époque, d'interroger les jeux d'influence (ou tout simplement les connivences de « l'air du temps ») qui ont porté, au moins inconsciemment, la réflexion adornienne sur le jazz.

2.2. De la syncope

L'un des points critiques sur lequel revient de manière récurrente la critique adornienne du jazz concerne le statut musical de la syncope. Comme le montre Pascale Cohen-Avenel, cette critique de la syncope dans le jazz ne constitue pas un angle d'attaque particulièrement original dans le contexte de la république de Weimar, puisque dans les années 1920-1930, la majorité des intellectuels allemands imposent au jazz une double réduction :

– Premièrement, le jazz est réduit à sa nature purement rythmique¹³⁸, qui est considérée comme l'une de ses spécificités, par opposition à la grande musique de tradition allemande ou autrichienne, dont on juge à l'époque que le rythme y tient un rôle très secondaire ;

– Deuxièmement, la dimension rythmique à laquelle est ramené le jazz est à son tour réduite à la seule et unique syncope.

Ainsi Kracauer procède-t-il dans *Le Voyage et la danse* :

En effet, étant donné que la musique de jazz, quelle que soit la vitalité de son comportement, abandonne à elle-même la part de vie pure et simple, les types de déplacements inaugurés par elle [...] sont désormais à peine davantage que de simples représentations rythmiques, des expériences temporelles auxquelles la syncope apporte un ultime bonheur¹³⁹.

Cette réduction du jazz à sa composante rythmique et à la syncope relève, le plus souvent, d'une intention critique. En effet, la syncope est décrite comme le signe de la mécanisation du jazz et de son adaptabilité à la modernité de la vie urbaine de l'après-guerre. Cette adéquation de la syncope au rythme de la grande ville moderne a à l'époque valeur de lieu commun, à tel point que cette affirmation n'a aucunement besoin d'être démontrée, mais procède de l'évidence d'un axiome :

¹³⁸ Pascale Cohen-Avenel montre également que cette polarisation sur la dimension rythmique du jazz est contradictoire avec une seconde polarisation sur le saxophone, un instrument proprement mélodique devenu le symbole du jazz. Selon toute vraisemblance, les détracteurs du jazz ne sont donc « pas à une contradiction près ». Voir Pascale COHEN-AVENEL, *Si on a du jazz...*, op. cit.

¹³⁹ Siegfried KRACAUER, *Le Voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, trad. fr. Sabine Cornille, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2008, p. 23.

La syncope prit une valeur symbolique dans un débat non seulement esthétique, mais aussi sociopolitique, voire philosophique sous la république de Weimar. En effet, la syncope fut considérée comme un révélateur de la véritable nature de la société et de l'art allemands et occidentaux des années 1920, que ce soit pour en déplorer l'évolution ou, au contraire, pour la louer, comme ce fut le cas pour les adeptes d'un mode de vie urbain et rapide¹⁴⁰.

Cette conception pour le moins réductrice de la syncope est d'autant plus déconcertante que, comme le montre l'historien Eric Hobsbawm, penser que le rythme et les sonorités stridentes du jazz reproduisent mécaniquement les mouvements et les principaux bruits du siècle de la machine repose en réalité sur un double contresens, aussi bien en ce qui concerne le jazz que la réalité du travail dans les usines :

Il est vrai que ces affirmations étaient souvent le fait de gens qui n'avaient guère mis les pieds dans une usine du XX^e siècle, ni d'ailleurs entendu aucune musique que nous reconnâtrions aujourd'hui pour du jazz. Mais ce n'est pas une excuse suffisante pour une pareille erreur. Car, comme nous le verrons, l'essence même du jazz est précisément de ne pas être une musique standardisée ou produite en série (c'est la musique populaire influencée par le jazz qui l'est), et ensuite le jazz n'a que très peu de rapports avec l'industrie moderne. La seule machine dont il n'ait jamais cherché à imiter les sons est le train, qui représente, dans toute la musique folklorique américaine du XIX^e siècle, un symbole universel et très important, un de ces symboles polyvalents chers aux critiques littéraires, mais jamais un *symbole* de la mécanisation¹⁴¹.

Dès lors, c'est à partir de ce contexte que nous tenterons de comprendre et d'explicitier les deux arguments principaux avancés par Adorno à l'encontre de la syncope :

1/ Conformément à ce qui se disait à l'époque, Adorno considère que la temporalité instaurée par la syncope est hachée, scandée, mécanisée. Décrite comme un « rythme de fer », celle-ci vise à accompagner une danse fondamentalement non sensuelle, mais répétitive, mécanisée, à laquelle les *jitterbugs* s'adonnent à cœur-joie. Ce premier aspect de la critique adornienne de la syncope n'est donc pas particulièrement original, puisqu'il correspond en tous points à cet arrière-plan historique de l'époque de Weimar mis en lumière par Pascale Cohen-Avenel. Et à ce titre, il n'est pas étonnant de constater que ce

¹⁴⁰ Pascale COHEN-AVENEL, *Si on a du jazz...*, op. cit., p. 123-124.

¹⁴¹ Éric HOBBSAWM/Francis NEWTON (pseudonyme), *Une Sociologie du jazz [The Jazz Scene]*, Paris, Flammarion, 1966, p. 11.

réquisitoire contre la syncope a de fortes similitudes avec ce qu'en disent Siegfried Kracauer, Ernst Bloch et Günther Anders à la même période.

2/ À un second niveau, Adorno instaure un curieux parallèle entre le rôle qu'occupe la syncope au sein de la métrique et la manière dont se comportent les jazzmen dans la société américaine. Selon lui, la syncope symboliserait l'incapacité de ces derniers à instaurer les conditions esthétiques de la révolte qu'ils prétendent pourtant accomplir par leur musique. Ce deuxième aspect de la critique adornienne apparaît donc sans conteste comme beaucoup plus original que le premier, et il repose, une nouvelle fois, sur le principe d'une équivalence stricte entre critique esthétique et critique politique du jazz.

2.2.1. Mécanique de la syncope

Le culte des machines, représenté par le rythme de fer du jazz, implique une renonciation à soi qui s'enracine nécessairement dans l'espèce de malaise diffus de la personnalité de celui qui obéit. Car la machine n'est une fin en soi que dans des conditions sociales données – lorsque les hommes deviennent des appendices de la machine avec laquelle ils travaillent. L'adaptation à la musique-machine implique nécessairement la renonciation à ses propres sentiments humains et un fétichisme de la machine qui ne peut qu'obscurcir le caractère instrumental de cette dernière¹⁴².

Adorno, *Current of Music*

Le jazz est décrit par Adorno comme le culte moderne des machines, représenté par son « rythme de fer ». Arrêtons-nous dans un premier temps sur cet usage de l'image du *fer* pour décrire la rythmique du jazz dont on trouve une stricte équivalence dans les écrits de Ernst Bloch de la même époque.

¹⁴² Theodor W. ADORNO, *Current of Music*, *op. cit.*, p. 254.

Dans *Héritage de ce temps*, un recueil paru en 1935 et qui rassemble des articles que Bloch avait publiés dans des grands journaux tels que la *Frankfurter Zeitung* ou *Die Weltbühne*, l'auteur rend compte de ce qui lui semble constituer une connivence profonde entre le jazz et l'acier :

Le jazz sonne bien avec l'acier, et les chansons de Kurt Weill montrent que l'acier est discordant. L'immeuble devenu navire nie l'endroit où il se trouve, car les navires ont envie de disparaître. L'ordre de mission qui leur donne leur destination n'est pas ouvert tant qu'on se croise encore ; seulement plus tard. Mais on en connaît déjà des bribes (car un vent misérable ou en rafales passe au travers en sifflant)¹⁴³.

Si l'on sait que la pensée de Bloch a eu, au moins sur le jeune Adorno, une influence considérable¹⁴⁴, il est néanmoins frappant de constater à quel point sont proches leurs analyses, qui semblent parfaitement converger sur la question du jazz. L'un utilise l'image de l'acier, l'autre celle du fer¹⁴⁵ : dans les deux cas, il s'agit donc de mettre en évidence que la rythmique du jazz représente la vacuité et la froideur de la société moderne. Selon Pascale Cohen-Avenel, ce recours à l'acier « symbolise à lui seul la production industrielle tayloriste, incarnation du capitalisme¹⁴⁶ ». Mais les similitudes entre les écrits de Bloch et d'Adorno dans les années 1930 ne se limitent pas à la référence au métal. En effet, d'autres éléments peuvent être recoupés concernant leur analyse du jazz : présenté comme la « décadence de la décadence », Bloch explique que cette musique a poussé l'ironie jusqu'à faire « entrer Chopin, et même le chœur des pèlerins, dans l'insolence de l'improvisation¹⁴⁷ ». Dans une tonalité assez adornienne, Bloch va même identifier dans le jazz un procédé de « montage », qu'il décrit comme un moyen de masquer le vide par une construction artificielle. Ainsi, il semble qu'il y ait chez lui les

¹⁴³ Ernst BLOCH, « L'immeuble-navire », in *Héritage de ce temps* (1935), trad. fr. Jean Lacoste, Paris, Klincksieck, 2017, p. 190.

¹⁴⁴ « L'Esprit de l'utopie avait l'air écrit de la main même de Nostradamus. Le nom de Bloch avait lui aussi cette aura. Sombre comme l'entrée d'une porte cochère, à la fois éclatant et assourdi comme un son de trompette, il fit naître l'espoir de quelque chose d'inouï, ce qui me fit soupçonner assez vite que la philosophie que je connus au cours de mes études était bien fade et n'arrivait pas à la hauteur de son propre concept. » Theodor W. ADORNO, *Notes sur la littérature*, op. cit., p. 385-386.

¹⁴⁵ Adorno utilise également cette référence à l'acier dans la *Dialectique de la raison*, pour décrire non pas le jazz, mais la société d'amusement : « Fun ist ein Stahlbad » (« Le fun est un bain d'acier »), in Theodor W. ADORNO et Max HORKHEIMER, *Dialektik der Aufklärung*, Fischer, 2000, p. 172. Comme nous le montrerons par la suite, l'argument critique le plus massif qu'Adorno adresse au jazz concerne son rapport au rire et à l'amusement : à ce titre, il n'est pas étonnant que la terminologie déployée pour l'un comme pour l'autre soit similaire.

¹⁴⁶ Pascale COHEN-AVENEL, *Si on a du jazz...*, op. cit., p. 151.

¹⁴⁷ Ernst BLOCH, « Montage, d'un point de vue immédiat », in *Héritage de ce temps*, op. cit., p. 184.

germes de cette distinction qui deviendra ensuite essentielle dans la philosophie adornienne entre « matériau » et « traitement » musical. Plus précisément encore, on retrouve chez les deux intellectuels l'idée selon laquelle le jazz procéderait par un assemblage de « trucs » n'altérant jamais le matériau en tant que tel.

Voici ce que Bloch affirme en 1935 :

Le résultat auquel aboutirent le jazz et la revue de cabaret montra certes que le matériau n'a pas été changé concrètement par le montage, et le grand capital détourna une nouvelle fois le jazz et la revue (sans qu'il y ait transformation du matériau) vers les petites formes de l'irraison, – ici du tambour militaire, là de la parade hitlérienne. Le montage, lui aussi, ne peut donc finir, *d'un point de vue immédiat*, que comme un moyen de cacher le vide par une construction¹⁴⁸.

Et en 1938, Adorno écrira :

Par conséquent, tout ce qu'on peut trouver de créativité musicale spontanée dans la musique populaire légère se situe au niveau du traitement et non du matériau¹⁴⁹.

Ce procédé de montage utilisé est ce qui va conduire Bloch à décrire le jazz comme un « kaléidoscope¹⁵⁰ », une image qu'encore une fois Adorno reprendra à son compte dans « Mode intemporelle » en 1953 :

Dans la concurrence du marché culturel, un certain nombre de caractéristiques, telles que la syncope [...] se sont avérées particulièrement efficaces. On les a triées et recomposées en des combinaisons toujours nouvelles, à la manière d'un *kaléidoscope*, sans qu'il y ait jamais eu la moindre action réciproque entre le schéma global et les détails presque tout aussi schématiques¹⁵¹.

Mais alors, que signifient les nombreuses similitudes que comportent leurs analyses respectives du jazz ? Il est difficile de pouvoir affirmer que ces emprunts aient été faits de manière consciente par Adorno, d'autant que ce dernier ne les a jamais revendiqués comme tels. *A minima*, ils laissent entrevoir ce qu'on pourrait décrire comme un « air du temps » dans lequel il nous faut inscrire la critique adornienne du jazz. Et à ce titre, ils permettent aussi d'en finir avec certaines spéculations qui ont tendance à faire d'Adorno un penseur « isolé » de par sa conception élitiste de l'art. L'onde de choc provoquée par

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Theodor W. ADORNO, *Current of Music*, *op. cit.*, p. 317.

¹⁵⁰ Ernst BLOCH, *Héritage de ce temps*, *op. cit.*, p. 184.

¹⁵¹ Theodor W. ADORNO, « mode intemporelle », in *Prismes*, *op. cit.*, p. 151-152, nous soulignons.

la virulence de ses écrits sur le jazz doit donc, une nouvelle fois, être dépassée par un effort de recontextualisation de la pensée d'Adorno, qui s'inscrit – au moins en partie – dans une conception philosophique spécifique à la république de Weimar.

Mais de manière plus surprenante encore, on assiste également à une connivence de la réflexion adornienne sur la syncope avec celle de Günther Anders, un philosophe qui lui est certes contemporain, mais avec lequel il n'a entretenu aucune relation intellectuelle, et encore moins amicale. Christophe David, dans son article intitulé « Nous formons une équipe triste. Notes sur Günther Anders et Theodor W. Adorno¹⁵² », met en lumière les points communs entre les deux penseurs « tristes ». Tous les renseignements biographiques que nous disposons tendent pourtant à les opposer. En effet, Christophe David rappelle que dans le début des années 1930, Anders cherche à obtenir une habilitation à l'université de Francfort-sur-le-Main¹⁵³, qui est refusée à la suite de l'avis réservé prononcé par Adorno lui-même, qui considère que le travail d'Anders souffre « d'un manque accablant de connaissances techniques en matière de composition ». Un échec qui, de toute évidence, aura « décidé du caractère conflictuel de leurs relations pendant près de trente ans¹⁵⁴ ». Cette anecdote ne manque pas d'ironie lorsque l'on remarque la grande similitude de leurs arguments à propos du jazz.

En effet, dans le paragraphe 14 du tome 1 de *L'Obsolescence de l'homme*, Anders décrit le jazz comme une « musique de machines », car selon lui, « ce qui résonne dans le jazz, [...] c'est l'obstination d'une presse qui découpe, impassible et méticuleuse, le glissando de l'animalité en morceaux toujours identiques¹⁵⁵ ». La syncope joue donc ce rôle de la « presse », qui, telle une machine en furie, met en pièces la temporalité, et annihile l'être humain dans sa corporéité même :

¹⁵² Christophe DAVID, « Nous formons une équipe triste. Notes sur Günther Anders et Theodor W. Adorno », in *Tumultes*, vol. 28-29, n° 1, 2007, p. 169-183.

¹⁵³ Ce projet de thèse d'habilitation soumis en 1930 à l'université de Francfort-sur-le-Main paru en 2017 en allemand, vient d'être traduit en français sous le titre « Recherches philosophiques sur les situations musicales », in Günther ANDERS, *Phénoménologie de l'écoute*, édition établie par Reinhard ELLENZOHN, trad. fr. Martin Kaltenecker et Diane Meur, Cité de la musique/Philharmonie de Paris, 2020.

¹⁵⁴ Christophe DAVID, « Nous formons une équipe triste... », art. cit., p. 170.

¹⁵⁵ Günther ANDERS, *L'Obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle* (1956), trad. fr. Christophe David, Paris, Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, 2002, p. 103.

La syncope [...] est aussi le symbole de l'obstination sans faille avec laquelle le rythme de la machine pénètre littéralement celui du corps humain¹⁵⁶.

Une fois encore, la sévérité de Anders à l'égard du jazz rejoint celle d'Adorno et elle apparaît tout aussi conforme à l'idéologie prégnante chez les intellectuels allemands de cette époque. À ce titre, on pourrait penser que cette connivence de pensée entre les deux philosophes constitue une simple convergence de circonstance, et que par conséquent elle ne mérite pas davantage d'approfondissement. Néanmoins, d'autres éléments de comparaison ont retenu notre attention, en particulier concernant le rapport du jazz à la danse et la sexualité. Commençons par la sexualité : alors qu'Adorno insiste (lourdement) sur la dimension sexuelle de la rythmique répétitive, en précisant par exemple dans « Über Jazz » que « l'élément sexuel est toujours soigneusement souligné par le jazz¹⁵⁷ », Anders décrit quant à lui la syncope comme « orgasme devenu mécanique », dont le « but ultime est précisément de liquider la sexualité¹⁵⁸ ». Dans les deux cas, le jazz est donc présenté comme une musique ouvertement sexualisée, mais dont la sexualisation est désérotisée, décorporisée, et enfin désindividualisée. Ce rapport non érotique à la sexualité porté par le jazz trouve son explication dans la danse à laquelle s'adonnent les fans de jazz. Toujours selon Adorno, le but de la syncope consiste en effet à « électriser » les corps, qui se désarticulent dans une danse conduite de manière frénétique et mécanique :

Et, comme pour confirmer la superficialité et l'imposture de cette sorte d'extase, les pieds sont incapables d'exécuter ce que leur demandent les oreilles. Ces *jitterbugs* qui se comportent comme s'ils étaient électrisés par les syncopes, dansent presque exclusivement sur les morceaux bien rythmés¹⁵⁹.

Cette idée d'une désarticulation des corps produite par le jazz et la manière dont il se danse va conduire Adorno et Anders à une conclusion similaire : le jazz entraîne selon eux la dissolution de l'individu. Selon Anders, le danseur apparaît comme le « pantomime enthousiaste de la défaite la plus absolue¹⁶⁰ », défaite du corps face à son devenir mécanique, laquelle se traduit aussi par la perte du visage : « au cours de l'orgie, [les

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 104.

¹⁵⁷ Theodor W. ADORNO, « Über Jazz », in *Moment musicaux*, *op. cit.*, p. 83.

¹⁵⁸ Günther ANDERS, *L'Obsolescence de l'homme*, *op. cit.*, p. 103.

¹⁵⁹ Theodor W. ADORNO, *Le Caractère fétiche...*, *op. cit.*, p. 67.

¹⁶⁰ Günther ANDERS, *L'Obsolescence de l'homme*, *op. cit.*, p. 104.

danseurs] perdent leur visage¹⁶¹ ». Ce qui signifie que les danseurs, quand ils dansent, ne perdent rien de moins que l'expression de leur individualité : par la danse, le visage (et donc l'individu) n'exprime plus rien qu'une « simple partie du corps, nue et incontrôlée, sans plus d'individualité que les épaules ou les fesses¹⁶² ». Cette perte du visage dépeinte par Anders trouve son pendant chez Adorno dans la figure des *jitterbugs*. Ce terme, qu'Adorno reprend aux fans de jazz eux-mêmes, évoque un « insecte agité [*who has the jitters*], passivement attiré par un stimulus donné, comme par exemple la lumière. La comparaison effectuée entre l'homme et un insecte est déjà une manière de reconnaître que l'homme est privé de sa volonté autonome¹⁶³ ». Cette comparaison des danseurs avec les insectes frénétiquement attirés par la lumière n'est pas anodine, car elle témoigne, là aussi, d'une disparition de l'individu sous l'effet de la « meute ». Mais on constate aussi que par cette référence à l'animal, Adorno décale légèrement le problème de la mécanisation de la syncope tel qu'il était posé dans la république de Weimar : l'insecte, comme la machine, déshumanise l'individu. Mais alors que la machine est, par définition, contrôlable, la meute d'insectes est quant à elle impossible à maîtriser. En faisant le choix de cette comparaison, Adorno s'engage donc déjà sur un terrain qui l'occupera très largement par la suite : si la syncope lui semble dangereuse, ce n'est pas uniquement parce qu'elle reproduit le mode de vie mécanique de la société moderne, mais parce qu'elle participe d'une menace fasciste qui gronde, qui *bourdonne*. Rappelons que le fascisme, pour Adorno, n'est pas simplement l'œuvre d'un système idéologique et administré. La foule elle-même lui apparaît comme potentiellement fascisante.

Laissons pour l'instant de côté les considérations adorniennes concernant les rapports entre le jazz et le fascisme, car nous aurons l'occasion d'y revenir par la suite¹⁶⁴. Et concluons sur Anders : dans son article que nous avons évoqué au préalable, Christophe David évoque l'existence dans les Archives littéraires de l'Österreichische Nationalbibliothek de Vienne d'un dossier intitulé « Jazz-Analyse », comportant des listes de disques, ainsi que diverses notes qu'Anders a pu consacrer à des musiciens de jazz (Duke Ellington, Lennie Tristano, Dizzy Gillespie, Count Basie, Art Tatum, Charlie Parker). Dans un paragraphe de ces notes, probablement écrit en Europe après 1956,

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 105.

¹⁶² *Ibid.*, p. 106.

¹⁶³ Theodor W. ADORNO, *Current of Music...*, *op. cit.*, p. 260.

¹⁶⁴ Voir *infra*, chapitre 3, 3.2, p. 321 sq.

Christophe David rapporte qu'on peut lire la mention suivante : « Ce que j'ai dit dans *L'Obsolescence de l'homme* est unilatéral et non dialectique¹⁶⁵ ». Cette trouvaille peut nous laisser penser qu'Anders, contrairement à Adorno, a été amené à revoir, au cours des années 1950, son jugement sur le jazz. Ce qui constitue bien évidemment une différence fondamentale avec Adorno, qui continuera à déployer sa critique du jazz jusqu'à sa mort. Une différence qui s'explique sans doute par le fait qu'Adorno, à la différence d'Anders, ne cessera jamais de faire reposer *sur* le jazz l'ensemble de sa critique de la société.

2.2.2. La syncope a-t-elle un pouvoir de subversion ?

L'aspect le plus original et le plus important de la critique adornienne de la syncope réside sans doute dans l'articulation qu'il pose entre la syncope comme procédé rythmique et l'attitude des jazzmen à l'égard de la norme esthétique et sociale à laquelle ils prétendent échapper. D'un point de vue musicologique, Adorno décrit la syncope comme un dispositif permettant de créer une sensation de déséquilibre rythmique. Car contrairement au classique « contre-temps », la caractéristique de la syncope consiste justement à ne pas coïncider avec la moitié du temps, ce qui lui permet d'introduire dans la rythmique une certaine dissymétrie – sans pour autant perturber la structure métrique de la mesure. Autrement dit, la syncope est décrite par Adorno comme un pur effet de style *faussement* perturbateur, car fondamentalement incapable de déranger le sens de la temporalité musicale du morceau :

Le jazz est une musique qui allie la structure mélodique, harmonique, métrique et formelle la plus élémentaire à un déroulement musical composé essentiellement de syncopes pour ainsi dire perturbatrices, sans que l'unité obstinée du rythme de base, les temps scandés maintenus identiques, les noires, ne soient jamais remis en question¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Note citée par Christophe DAVID, in « Nous formons une équipe triste... », art. cit., p. 181.

¹⁶⁶ Theodor W. ADORNO, « Mode intemporelle », in *Prismes*, op. cit., p. 147.

Ainsi, au lieu de rendre compte d'une révolution musicale capable d'opérer un véritable bouleversement de la temporalité musicale (de la manière dont la période dite de « libre atonalité » de Schoenberg a su révolutionner la musique tonale), la syncope ne bouleverse en rien l'équilibre temporel de la mesure. De cette manière, Adorno prétend débusquer et inscrire en faux le potentiel subversif de la syncope : contrairement à ce qu'affirment les jazzmen, celle-ci ne constitue pas une nouveauté rythmique, et à ce titre elle ne se tient pas à la hauteur de la nécessité historique. En outre, le cas de la syncope est plus grave encore, en ce sens qu'elle nous *fait oublier*, en la banalisant, la dimension conflictuelle qu'elle prétendait instaurer. C'est pourquoi Adorno considère la syncope comme le symbole de l'asservissement, car en se présentant comme rebelle, elle ne fait que conforter encore davantage la norme dominante (en opérant une conversion de « l'indocilité » en « léché ») :

L'indocilité s'est changée en « léché » à la seconde puissance ; la forme de réaction propre au jazz s'est à tel point généralisée que toute une jeunesse entend d'abord les syncopes et ne perçoit presque plus le conflit initial entre celles-ci et la cadence de base¹⁶⁷.

Or, à partir de cette analyse, Adorno va mettre en évidence que ce procédé propre à la syncope correspond très exactement à la manière dont les musiciens eux-mêmes se comportent à l'égard de la société blanche américaine. Alors que les jazzmen prétendent se défaire des normes esthétiques traditionnelles de la musique savante, et qu'ils pensent ainsi pouvoir s'extraire socialement de la domination blanche qui leur est imposée, leur prétendue révolte ne réalise en réalité qu'un « pas de côté », un « trébuchement » – à savoir un élan de protestation inapte à bouleverser les codes de la société administrée, qui ne fait que *reproduire* et banaliser le pouvoir de domination de la société blanche. Ainsi :

La révolte [du musicien de jazz] paraît ridicule et sera écrasée par la grosse caisse, comme la syncope l'est par les temps forts de la mesure¹⁶⁸.

Cette phrase nous semble véritablement symptomatique de la tendance adornienne que nous tentons de mettre en évidence depuis le début de cette recherche. En effet, Adorno établit ici un point de concordance entre le faux déséquilibre de la syncope et la vaine révolte des jazzmen : *tous deux finissent écrasés par la grosse caisse*, ce qui signifie

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 148.

¹⁶⁸ Theodor W. ADORNO, « Über Jazz », in *Moment musicaux, op. cit.*, p. 88.

que la syncope comme le musicien sont rattrapés par ce qu'ils prétendent dénoncer, à savoir les normes esthétiques *et* sociales de l'industrie culturelle.

Cette analyse de la fausse révolte incarnée par la syncope permet dès lors de mieux comprendre pourquoi Adorno insiste sur le caractère qu'il suppose « sadomasochiste » du jazz. En effet, ce qu'il entend montrer par cette expression empruntée à la psychanalyse, c'est que si le jazz parvient si peu à se libérer des normes esthétiques de la musique savante, c'est parce que secrètement et inconsciemment, les jazzmen admirent jalousement leur oppresseur. C'est pourquoi leur tentative de rébellion ressemble autant à une obéissance aveugle : les jazzmen ne voient pas qu'ils cherchent en réalité à égaler ce à quoi ils prétendent résister.

Or, si l'on ne peut douter des éléments africains du jazz, il est tout aussi certain que tout ce qu'il a de rebelle fut dès l'origine intégré à un schéma rigoureux et que le geste de la rébellion allait et va encore de pair avec une tendance à obéir aveuglément ; ainsi, la psychanalyse enseigne que le caractère sadomasochiste se révolte contre la figure paternelle tout en l'admirant secrètement, en cherchant à l'égaliser et en jouissant de la subordination détestée¹⁶⁹.

Cette conviction d'Adorno est ce qui va le conduire, dans sa recension de 1941, à affirmer que les « fausses notes du jazz correspondent socio-psychologiquement aux dents noires dessinées au feutre pour défigurer les beautés grimaçantes dans les publicités du métro¹⁷⁰ ». Autrement dit, les prétendues originalités du jazz lui apparaissent comme la marque d'une revanche profondément puérile à l'égard des standards de beauté dominants qu'affiche sans pudeur la société de consommation : les jazzmen, en tentant d'enlaidir les publicités, témoignent en réalité de leur désir inavoué d'y ressembler.

Mais alors, comment interpréter ce geste adornien qui consiste à refuser, de manière aussi affirmée, la possibilité que le jazz puisse comporter des éléments rythmiques novateurs, voire subversifs ? Quel sens donner à cette résistance adornienne qui s'exprime ici de manière aussi virulente ?

¹⁶⁹ Theodor W. ADORNO, « Mode intemporelle », in *Prismes*, *op. cit.*, p. 148-149.

¹⁷⁰ « The false notes in jazz correspond socio-psychologically to the black teeth drawn by naughty pencils to deface the grinning beauties in subway advertisements. » Theodor W. ADORNO, « Buchrezension... », *art. cit.*, p. 170.

À un premier niveau, on pourrait considérer qu'il s'agit pour Adorno de dénoncer un manque de radicalité du jazz des années 1920-1930, incarné ici par la syncope. Cette critique est intéressante, car elle donne un indice de ce qu'il manque au jazz pour apparaître comme une musique véritablement subversive : la rythmique ne doit pas se contenter d'être déstabilisée par un élément perturbateur (la syncope), mais elle doit être *mise en pièces* – tout comme la musique de Schoenberg suppose une rupture avec le principe tonal. Ce manque de radicalité du jazz des premières heures correspond au fond à ce qui va se déployer tout au long de son histoire : d'abord le bebop, puis ensuite le free jazz, vont émerger sur un fond de contestation de la dimension conformiste de l'ère du swing. En la regardant sous cet angle, la critique adornienne gagne en pertinence. Néanmoins, cela n'explique pas pourquoi Adorno ne revient pas sur son jugement, et persiste à faire la sourde oreille à l'heure de la polyrythmie et du free jazz. Ainsi, il écrit, en 1968 (soit sept années après la sortie de *Free jazz* d'Ornette Coleman) :

Le jazz est apparence en tant que fantasmagorie de la modernité : il donne l'illusion de la liberté. Musicalement, cette apparence réside dans le rythme : dans la loi des mesures fictives. Toute musique de jazz obéit à cette loi en un sens très précis. On pourrait définir l'idée technique de cette musique de la façon suivante : traiter un mètre de base invariable de telle manière qu'il se forme à partir de mètres apparemment différents de lui, sans que son autorité s'en trouve le moins du monde remise en question¹⁷¹.

Ce texte révèle que la critique adornienne, à l'heure du free jazz, relève toujours de la même obstination : le jazz continue à être décrié comme une musique dont la métrique est soumise à une autorité érigée en principe absolu. Le prétendu manque de radicalité de la syncope, à ce titre, apparaît comme un écran de fumée : le jazz, fût-il capable de mettre en pièces la temporalité musicale, est selon Adorno par essence incapable de faire preuve de résistance à la société administrée.

À un second niveau, on peut s'interroger sur la portée subversive de la syncope. Quel sens peut-on donner à cette hypothèse ? Sur quoi se fonde-t-elle ? Dans son livre *La Syncope. Une philosophie du ravissement*, Catherine Clément s'attache à déployer ce qui lui semble proprement subversif dans la syncope, entendue dans son sens médical. En effet, de ce point de vue, celle-ci désigne une « éclipse cérébrale », ou encore ce que

¹⁷¹ Theodor W. ADORNO, *Alban Berg. Le maître de la transition infime* (1968), trad. fr. Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1989, p. 183.

certaines médecins appellent un « faux pas du cerveau¹⁷² ». Autrement dit, la syncope impliquerait un moment de suspension, une césure qui a quelque chose à voir avec la mort, même si, comme Catherine Clément le précise, on en revient presque toujours :

L'avantage de la syncope, c'est justement que l'on en revient presque toujours. [...] Il en est de la syncope comme de la crise d'asthme : on mime la mort, mais pour ne pas mourir, on passe outre la conscience, mais on revient avec un souvenir ébloui. [...] Si [la syncope] simule la mort, c'est pour mieux la duper. [...] Joyeusement, en se jouant de nos valeurs les plus ancrées dont, l'espace d'un ravissement, il ne reste plus rien¹⁷³.

La syncope apparaît dans ces lignes comme une suspension, une césure capable de mettre entre parenthèses le principe de vie, et avec lui ses règles, ses normes, ses valeurs – nous détachant alors un bref instant de toute forme de domination (politique, sociale, ou esthétique). C'est d'ailleurs pour cela que Catherine Clément voit dans la syncope une expérience du ravissement : pendant un instant, nous sommes à distance de nous-mêmes, pour retrouver ensuite la vie sous un jour nouveau. Mais cette distance témoigne-t-elle d'un pouvoir de subversion ? Peut-on dépasser la dimension individuelle de l'effet produit par la syncope pour investir son sens *politique* – voire son potentiel révolutionnaire ?

Au fond, c'est sans doute au cœur de la philosophie de Herbert Marcuse que l'on peut trouver l'expression de ce que la musique noire comporte de subversif à l'encontre de la culture établie. En effet, dans *Vers la libération. Au-delà de l'homme unidimensionnel*, Marcuse prend le contrepied d'Adorno en affirmant que les Noirs ont introduit une « ingérence de l'esthétique dans le politique », donnant à l'âme une coloration noire, qui dès lors « ne s'incarne plus dans Beethoven ou Schubert, mais dans le *soul food* : le blues, le jazz, le rock'n'roll¹⁷⁴ ». Cette nouvelle sensibilité exprimée par les Noirs établit selon lui une véritable « rupture avec le continuum répressif », et en ce sens elle constitue « une révolution dans la perception, pour pouvoir, dans la reconstruction matérielle et intellectuelle de la société, bâtir le nouvel environnement esthétique¹⁷⁵ ». Le jazz

¹⁷² « La syncope », thèse pour doctorat en médecine présentée par Oswald Hermabessière, 1931, librairie Lac Éditeur. Cité par Catherine CLÉMENT, in *La Syncope. Philosophie du ravissement*, Paris, Grasset, 1990, p. 17.

¹⁷³ Catherine CLÉMENT, *ibid.*, p. 32-33.

¹⁷⁴ Herbert MARCUSE, *Vers la libération. Au-delà de l'homme unidimensionnel*, trad. fr. Jean-Baptiste Grasset, Paris, Denoël/Gontier, 1970, p. 72.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 74.

participe, aux côtés de la peinture et de la sculpture abstraites, de la musique dodécaphonique et du blues, à cette décomposition de la structure de la perception : ici s'exprime selon lui sa portée révolutionnaire.

Le décalage entre Marcuse et Adorno sur ce point est donc abyssal, et à ce titre il est étonnant que les discussions entre les deux intellectuels à ce sujet n'aient pas été plus vives et nombreuses. À l'évidence, Adorno, contrairement à Marcuse, refuse d'accorder au jazz toute dimension subversive. Ce faisant, il est peu à peu conduit à porter son attention sur l'attitude conformiste des musiciens et des auditeurs, plutôt que sur les composantes formelles de la musique elle-même (puisque même son analyse sur la syncope est appelée à décrire le comportement des jazzmen à l'égard de la norme sociale). Une telle affirmation semble totalement contradictoire avec ce que nous avons formulé en guise de préambule, à savoir le principe adornien de non-dissociation entre la forme musicale et son sens historique, selon lequel la critique sociale et politique de l'art ne peut être soutenue que par le matériau et non par son contenu manifeste. Mais à ce titre, il semble que le jazz se trouve, au sein de la philosophie adornienne, dans une position très particulière : puisque selon le philosophe de Francfort les prétendues inventions du jazz ne donnent lieu à aucune véritable altération du matériau, vu que l'ensemble de ses « originalités » musicologiques sont considérées comme factices, alors Adorno est nécessairement conduit à concentrer sa critique sur *autre chose* que sur le matériau musical du jazz. Voilà sans doute pourquoi le jazz sera appréhendé par la philosophie adornienne presque exclusivement selon un angle socio-politique, déjà révélé par sa temporalité exprimant la société mise en hibernation, et par sa syncope, qui témoigne du ridicule de la position du jazzman vis-à-vis de la société blanche.

3/ La comédie du jazz (Adorno socio-politologue)

Sans méconnaître les apports intéressants du jazz, il faut cependant lui laisser la place qui lui convient. Il est à la musique ce que la caricature est à la peinture¹⁷⁶.

André Lafosse

Comme nous avons tenté de le mettre au jour, il semble clair que la critique adornienne du jazz repose davantage sur des considérations d'ordre socio-politique que sur des arguments purement musicologiques. Bien qu'Adorno s'attache à lier intimement ces deux perspectives, le véritable problème philosophique posé par le jazz se situe sans aucun doute dans l'attitude des jazzmen à l'égard de la société américaine – ce que nous avons appelé le « stance » dans notre premier chapitre¹⁷⁷. Or, de manière suffisamment discrète pour être passée inaperçue jusqu'à présent, Adorno fait reposer sa critique de l'attitude des musiciens et musiciennes de jazz sur la figure du « clown », qui revient à de nombreuses reprises dans ses écrits sur le jazz (mais pas seulement). Cette terminologie nous a interpellée pour plusieurs raisons :

– Premièrement, elle coïncide parfaitement avec l'image des jazzmen qui circule dans les milieux intellectuels du début du XX^e siècle, notamment pour décrire le phénomène du *blackface* ;

– Deuxièmement, elle porte en creux l'essentiel de la critique politique qu'Adorno adresse aux musiciens et musiciennes de jazz ;

¹⁷⁶ André LAFOSSE, *Traité de pédagogie du trombone à coulisse*, Paris, Leduc, 1955, cité par Ludovic TOURNÈS, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999, p. 370.

¹⁷⁷ Rappelons que Amiri Baraka/LeRoi Jones utilise le terme de « stance » pour décrire la manière propre aux Africains-Américains de *se tenir* face au monde, et que cette posture engage un rapport à la musique qui est d'emblée politique. Sur ce point, voir supra, chapitre 1, 2.2., p. 120-121.

– Troisièmement, la philosophie adornienne témoigne d'un usage paradoxal de la figure du clown, qui, lorsqu'elle ne décrit pas les jazzmen, est utilisée positivement pour décrire la partie résistante de l'individu meurtri par la société administrée.

Pour toutes ces raisons, la figure du clown nous apparaît comme le point névralgique de la critique adornienne du jazz, et redonne à cette dernière une certaine intensité philosophique en ouvrant de nouvelles lignes de traverse au sein de la pensée d'Adorno.

3.1. Le jazzman-clown (figures de l'excentrique)

Il y a également cette dimension humoristique, qui permet aux gens d'apprendre à rire d'eux-mêmes. Je veux dire que la situation est tellement sérieuse que les gens pourraient en perdre la raison. Ils ont besoin de sourire et de réaliser à quel point tout est dérisoire. Une race sans humour est en mauvaise posture. Une race a besoin de clowns. Les gens savaient ça autrefois. Les rois ont toujours eu des bouffons de cour. Pour leur rappeler combien les choses sont risibles. Je crois que les nations devraient aussi avoir leurs bouffons, au Congrès, auprès du président, partout. Vous pouvez m'appeler le bouffon du Créateur. Le monde entier, la maladie et la misère, tout est dérisoire¹⁷⁸.

Sun Ra

Je m'efforce avec mes forces réduites de défendre les Noirs contre l'humiliation qu'ils subissent lorsqu'on abuse de leur expressivité pour faire d'eux des clowns¹⁷⁹.

Adorno

Comme nous allons le voir par la suite, la figure du clown n'apparaît pas que dans les écrits adorniens sur le jazz, mais elle est aussi présente de manière significative dans d'autres textes qui ne sont pas sans rapport avec les problèmes soulevés par le « jazzman-clown ». Mais commençons, dans un premier temps, par rendre compte de la connivence qu'Adorno établit entre la figure du clown et celle du jazzman, en mettant en lumière sur quels éléments philosophiques et politiques il la fonde.

¹⁷⁸ Propos du musicien SUN RA, cités par John F SZWED, in *Space is the Place. The Lives and Times of Sun Ra*, New York, Da Capo Press, 1998, p. 236 et traduits par Thomas HOREAU, in *Le Jazz et la scène*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2019, p. 180.

¹⁷⁹ Theodor W. ADORNO « Réponse à une critique de "Mode intemporelle" », in *Prismes, op. cit.*, p. 297.

3.1.1. Le masque du jazz

Le premier point de convergence entre le clown et le jazzman se situe dans la problématique du masque. Tout comme le clown cache son visage sous un maquillage épais, le jazzman, selon Adorno, camoufle ses intentions : il avance masqué. C'est d'ailleurs parce que le jazz s'emploie si bien à cacher ses intentions réelles qu'Adorno s'attribue le rôle de lever le voile sur cette « stéréotypie des masques¹⁸⁰ ». Mais alors, quelles sont ces intentions que le jazz tente de dissimuler sous ses masques ? De manière générale, ce sont ses origines marchandes. En effet, selon le philosophe de Francfort, toutes les prétendues originalités du jazz ne sont que des ornements servant à camoufler son caractère de marchandise, comme il en témoigne explicitement dans son article « Über Jazz » de 1936 :

Le jazz voudrait améliorer sa rentabilité et *camoufler* son caractère de marchandise, lequel, conformément à l'une des contradictions fondamentales du système, empêcherait qu'elle s'impose sur le marché si on ne *voilait* pas son caractère marchand¹⁸¹.

Dans *Current of Music*, Adorno précise quelles sont les raisons profondes de ce camouflage : celui-ci répond à la nécessité, pour la musique de masse, de pouvoir surmonter l'injonction paradoxale dans laquelle elle se trouve. En effet le processus de standardisation, pour toucher un grand public, doit considérablement simplifier son matériau musical (le rythme de base, la répartition des temps faibles et forts, le nombre de mesures, etc.). Mais dans le même temps, une simplification à outrance pourrait conduire la musique à n'être qu'« une chanson complètement triviale : voilà qui limiterait ses chances de succès, car elle ne peut être gardée en tête qu'à condition d'avoir quelque chose, d'une manière ou d'une autre, de particulier¹⁸² ». C'est pourquoi la musique de masse doit trouver le moyen de passer pour complexe, afin de garantir son originalité tout en apparaissant suffisamment simple pour pouvoir être appréciée par le plus grand nombre. C'est donc pour résoudre ce paradoxe que celle-ci est conduite à simplifier son

¹⁸⁰ Theodor W. ADORNO, « Über Jazz », in *Moments musicaux, op. cit.*, p. 75.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 70, nous soulignons.

¹⁸² Theodor W. ADORNO, *Current of Music, op. cit.*, p. 317.

matériau musical, en même temps qu'elle préserve une certaine complexité de ses ornements, qui relèvent selon Adorno non plus du matériau mais du traitement :

Les éléments fondamentaux du matériau ne peuvent être altérés, il ne reste qu'une seule issue : distinguer ce matériau en le présentant d'une certaine manière, en embellissant ou en ajoutant des ornements, sans toucher à sa simplicité fondamentale [...] Par conséquent, tout ce qu'on peut trouver de créativité musicale spontanée dans la musique populaire légère se situe au niveau du traitement et non du matériau¹⁸³.

À partir de cette distinction fondamentale entre matériau (qui désigne le contenu musical historicisé) et traitement (qui renvoie aux techniques d'ornementation du son permettant sa diffusion de masse), Adorno peut alors remettre en cause l'authenticité même du jazz et débusquer la logique du « pseudo » sur laquelle il repose :

1. Son origine est une « pseudo-origine nègre¹⁸⁴ », la couleur noire des musiciens ne sert qu'à orner les lueurs argentées des saxophones.

2. Son matériau musical repose sur des « pseudo-improvisations » qui sont en réalité des formules préparées et rabâchées que l'improvisateur fait passer pour spontanées¹⁸⁵. L'improvisation jazzistique fonctionne, selon Adorno, de manière similaire au mécanisme de l'accordéon¹⁸⁶ : alors que l'accordéoniste ne peut jouer qu'à partir d'accords déjà préformés, sa seule liberté consiste à faire varier les effets de sonorité. L'illusion de l'improvisation repose donc sur des modifications de traitement qui n'influent en rien sur le matériau musical lui-même. Ce dernier point va d'ailleurs conduire Adorno à refuser le terme de « style », qui ne décrit rien d'autre, selon lui, qu'un traitement particulier :

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ « Les relations que le jazz entretiendrait avec une musique noire authentique sont sujettes à caution ; que beaucoup de Noirs le pratiquent et que le public réclame de la “musique nègre” comme un produit du marché ne prouve pas grand-chose, même si les chercheurs ethnologiques devaient confirmer l'origine africaine des pratiques qui le caractérisent. » Theodor W. ADORNO, « Über Jazz », in *Moments musicaux*, *op. cit.*, p. 73.

¹⁸⁵ « En Amérique, n'importe quel adolescent sait que la routine ne laisse aujourd'hui guère plus de place à l'improvisation et que ce qui se présente comme spontané est soigneusement étudié, avec une précision mécanique. [...] C'est pourquoi les prétendues improvisations se réduisent à des paraphrases de formules de base, sous lesquelles le schéma transparait à tout instant. Même les improvisations sont en grande partie standardisées et reviennent sans cesse. » Theodor W. ADORNO, « Mode intemporelle », in *Prismes*, *op. cit.*, p. 150.

¹⁸⁶ Theodor W. ADORNO, *Current of Music*, *op. cit.*, p. 136.

Même si nous admettons qu'existe encore un certain cadre pour de réelles improvisations, il semble toujours à peu près certain qu'elles sont plus fréquemment fixées et déterminées qu'on ne le fait croire à l'auditeur – quand elles ne sont pas déjà écrites. Plus encore, la liberté d'improvisation est grandement limitée par la structure standardisée de la musique. [...] Les avocats de la spontanéité de la musique appelleront probablement ces formules récurrentes le « style » swing. Toutefois puisqu'elles ont plus à voir avec les limites de schémas standardisés qu'avec l'improvisation elle-même, nous nous abstenons de les appeler « style » et préférons à la place employer le terme « traitement », considérant que le terme précédent est complètement inadéquat pour le swing¹⁸⁷.

3. Enfin, le jazz est décrit comme « pseudo-activité », comparée à l'activité infantile du bricoleur, ou encore au passe-temps favori des jeunes de vingt ans, « restés au stade des enfants qui se prennent pour de grands bâtisseurs avec leurs jeux de construction ou découpent encore des silhouettes dans des planches à l'aide d'une scie à chantourner pour faire plaisir à leurs parents¹⁸⁸ ». Cette pseudo-activité entend décrire aussi bien les musiciens de jazz que leurs auditeurs, qui s'intéressent « davantage au poste de radio et à ses fonctions qu'à la forme et au contenu des émissions¹⁸⁹ ». Le caractère infantile de pseudo-activité repose, une fois encore, sur la distinction adornienne entre matériau et traitement : l'amateur de jazz est présenté comme celui qui n'a aucune connaissance du matériau musical, mais qui est comme hypnotisé par son traitement radiophonique.

Dans un autre passage de *Current of Music*, consacré à l'enregistrement *Avalon* de Benny Goodman, la critique adornienne fait un pas supplémentaire : Adorno y révèle alors l'insuffisance du terme de « traitement » pour rendre compte de la supercherie du jazz et lui substitue celui de « maquillage » :

L'une des fonctions de ce traitement harmonique est de suspendre le schème musical pour quelques mesures, laissant l'auditeur sans ressources ; mais il y retourne ensuite très rapidement. Les aberrations de la version de Goodman ont plus à voir avec les fausses notes jouées de manière arbitraire et les procédés de ce genre, si courants dans le swing, qu'elles ne cherchent à altérer le matériau de base par des variations. Elles se contentent de taquiner l'auditeur. [...] À strictement parler, nous ne pouvons parler de traitement, mais seulement de maquillage, au sens où le visage

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 269.

¹⁸⁸ Theodor W. ADORNO, *Le Caractère fétiche...*, *op. cit.*, p. 68.

¹⁸⁹ Theodor W. ADORNO, *Current of Music*, *op. cit.*, p. 352.

d'une femme reste fondamentalement le même malgré le rouge de ses joues, de ses lèvres et le mascara de ses sourcils¹⁹⁰.

Si cet extrait évoque le maquillage des femmes et non celui des clowns, on constate néanmoins qu'un basculement est en train de s'opérer concernant la thématique du masque. La terminologie adornienne devient plus spécifique, sa stratégie argumentative ne se contente plus de mettre en évidence le caractère inauthentique du jazz, mais révèle peu à peu la dimension caricaturale de l'attitude scénique du jazz, en portant son attention sur la symbolique du masque. À quelle nécessité cette symbolique répond-elle ? Il semble difficile de penser que l'irruption de la thématique du masque dans les textes adorniens sur le jazz soit le pur fruit du hasard, au vu de la signification qu'elle revêt dans les années 1920-1930. En effet, celle-ci correspond en premier lieu à un argument propre aux nationalistes allemands de la république de Weimar, comme en témoigne Pascale Cohen-Avenel :

Confrontés au jazz, les nationalistes ne considèrent ni la danse ni la musique comme caractéristiques de ce genre. À leurs yeux, danse et musique ne sont que de séduisants masques. Leur réaction est typique d'une appréhension métonymique du jazz. Ils n'y voient qu'une représentation symbolique des États-Unis et de leur emprise sur le sol allemand pour américaniser l'Allemagne¹⁹¹.

En second lieu, il semble difficile de ne pas rapprocher cette thématique du masque de la tradition du *blackface*, une tradition qui s'avère fondamentale pour comprendre l'histoire et les origines du jazz. Comme l'explique Thomas Horeau dans son ouvrage *Le Jazz et la scène*, le *blackface* désigne une pratique apparue au début du XIX^e siècle aux États-Unis, qui consiste à se grimer le visage en noir avec un bouchon de liège pour pasticher des comportements considérés comme typiquement « nègres ». Par extension, on désigne par *blackface* l'acteur, le masque et enfin la performance elle-même. Or, cette tradition a souvent été mal comprise, car elle a trop souvent été réduite à des stéréotypes raciaux. Pourtant, le *blackface* n'est pas l'apanage des Blancs : à partir de l'émancipation, les artistes noirs se sont emparés de ces codes théâtraux pour en proposer leurs propres versions. Et à cet égard, il s'inscrit dans une longue tradition de pastiche et d'imitation propre aux États-Unis ayant permis aux premiers acteurs noirs d'opérer une satire du

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 270.

¹⁹¹ Pascale COHEN-AVENEL, *Si on a du jazz...*, *op. cit.*, p. 31.

modèle culturel des dominants. Ainsi, comme le souligne Thomas Horeau, l'usage du masque dans le cadre du *blackface* est plus complexe qu'on pourrait le croire, et il ne saurait être réduit à un geste de stigmatisation :

Genre burlesque, le *minstrel* ne s'embarrasse pas de charité. Les personnages sont grossiers, bouffons, veules et paresseux, mais ils sont, par-dessus tout, des hommes libres, bien décidés à le rester et à vivre comme bon leur semble. Pas d'exaltation des comportements vertueux prônés par la bourgeoisie, mais plutôt un éloge de la fuite, de la libre parole et de l'autonomie. Pour les premiers *minstrels*, le Noir n'est pas seulement l'idiot insouciant, docile et libidineux, il représente aussi les opprimés qui se libèrent de leurs chaînes. Ces odieux stéréotypes raciaux relèvent donc également d'une volonté de donner une image de soi délibérément à contre-courant de tout ce que la bonne société valorise¹⁹².

Dès lors, on comprend que la thématique du masque, qui s'inscrit dans une attitude scénique spécifique aux premiers spectacles de jazz, a une importance considérable dans l'histoire du jazz : « les ancêtres des jazzmen portaient le masque, et l'esthétique scénique du jazz est profondément marquée par ce jeu de dissimulation, de représentation ambivalente, de travestissement du sens et des identités¹⁹³ ».

Ainsi Adorno, en utilisant cette terminologie du masque pour décrire le mécanisme du jazz, s'inscrit dans un vocabulaire correspondant à celui de son époque – même s'il y a fort à parier qu'il n'a pas conscience de toutes ses subtilités. Cette critique de la « stéréotypie des masques du jazz » apparaît dès lors comme la première pierre de l'édifice de la figure du « jazzman-clown », sur laquelle va peu à peu reposer toute la charge critique de la philosophie adornienne.

¹⁹² Thomas HOREAU, *Le Jazz et la scène*, op. cit., p. 75.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 73.

3.1.2. Exhibitionnisme de la misère

À la thématique du masque, s'ajoute un second élément caractéristique du clown : les jazzmen, non seulement masquent leurs intentions marchandes, mais surtout ils *s'exhibent*, ils se donnent en spectacle. « Leur vivacité, leur comportement sans inhibition, leurs idées inattendues, leur "originalité" qui n'est parfois qu'une forme de laideur particulière, même leur charabia transforme les qualités humaines en costumes de clown¹⁹⁴. » Mais alors, sur quel fondement repose cette critique de l'exhibition des jazzmen ? Qu'est-ce que les jazzmen exhibent de si important pour s'attirer les foudres du philosophe de Francfort ?

Pour accentuer encore ce manque d'inhibition, Adorno n'hésite pas, dans « Le schéma de la culture de masse », à établir un parallèle entre la culture prônée par le jazz et les actrices décomplexées qui acceptent de jouer nues pour promouvoir leur carrière :

Rejoignant maintenant les classiques jazzifiés, les actrices qui jouent la grande passion à l'écran, ces actrices qu'on déshabille ou qu'on présente dans des situations compromettantes. Elles ne témoignent plus de la passion, elles sont avilies avec elle : les risques habituels de la passion doivent suivre le *fun* universel. Il est vrai que de telles exhibitions laissent intactes l'acceptabilité ou la respectabilité de ce à propos de quoi on fait de l'esprit¹⁹⁵.

Un tel rapprochement peut sembler curieux, car on voit mal ce qui peut apparenter la nudité au fait de « jazzifier » des classiques. Pourtant, il faut comprendre que le déshabillage correspond à un impératif créé de toutes pièces par la société marchande : la production du « *fun* universel ». C'est au nom de l'amusement des masses, entièrement commandité par la marchandisation de la société administrée, que les actrices acceptent docilement de jouer nues. Or, faire apparaître du nu sur un écran pour subjuguier les foules constitue pour Adorno une exhibition nécessairement servile, et il en va de même selon lui lorsque l'industrie culturelle introduit dans la musique des stéréotypes issus du jazz. Car, d'une manière générale, Adorno considère l'attitude des jazzmen comme relevant de l'exhibitionnisme, notamment lorsque ces derniers s'amuse à faire les pitres dans le but

¹⁹⁴ Theodor W. ADORNO, *Minimia Moralia*, *op. cit.*, § 88, p. 182-183.

¹⁹⁵ Theodor W. ADORNO, « Schéma de la culture de masse », in *Où en sommes-nous de la Théorie esthétique d'Adorno ?*, *op. cit.*, p. 363.

de galvaniser un public. Pourtant, Adorno a parfaitement conscience que l'usage de ces pitreries est une manière pour les jazzmen de déjouer et de contester les normes culturelles et musicales de la société blanche occidentale. C'est pourquoi il admet que certaines de ces clowneries permettent parfois, « par intermittences », de tourner en ridicule la « vie bourgeoise réifiée¹⁹⁶ ». Mais, selon lui, les jazzmen n'ont pas conscience qu'en agissant de la sorte, c'est surtout eux-mêmes qu'ils ridiculisent, en prêtant le flanc à la moquerie du public. Ainsi, ce qu'il dénonce est le fait que les jazzmen aient *délibérément* choisi la voie de l'exhibition et de l'excentricité. Dès lors, en provoquant le rire du public, les musiciens de jazz collaborent au principe du monde marchand, dont le but est d'anesthésier les foules (par le spectacle, par le strip-tease) pour les transformer en consommatrices dociles¹⁹⁷.

Pour saisir plus précisément ce point, prenons un exemple concret : le cas de Monk, un musicien qu'aurait pu connaître Adorno, si du moins il avait eu l'oreille attentive. L'excentricité de Monk est notoire : c'est un personnage atypique, que la critique n'a cessé de décrire comme clownesque. Cette extravagance se retrouve dans sa musique, elle se loge au cœur de son jeu pianistique : ainsi en témoigne Bill Evans, lorsqu'il déclare que « [Monk] a un sens inouï du gag, et tous ses disques regorgent d'humour¹⁹⁸ ». Enfin elle est également présente dans son attitude scénique, dans cette manière qu'il a de danser lors des chœurs de ses *sidemen* :

Puis, si la rythmique tourne rond, que le soliste est normalement en forme, Monk se lève. On observe alors un gros ours transpirant, empoté, victime de pseudo-chutes syncopées et de trébuchements organisés correspondant à un moment du chœur où le swing est présent. C'est la fameuse *bear dance*¹⁹⁹.

La fameuse « bear dance » de Monk, comme certains aiment l'appeler, est parfaitement identifiable dans le documentaire *Straight, No Chaser* de Charlotte Zwerin (1988). On y voit cette danse très particulière, qui relève moins d'un pas de danse que d'une étrange manière de tourner sur soi-même, afin de mieux s'imprégner de la

¹⁹⁶ Theodor W. ADORNO, « Über Jazz », in *Moments musicaux*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁹⁷ « La joie que procurent l'instant et le jeu des couleurs devient un prétexte pour dispenser l'auditeur de penser le tout – ce qu'exige pourtant une juste écoute. Elle le mène au point où, n'opposant plus qu'une faible résistance, il devient un consommateur docile. » Theodor W. ADORNO, *Le Caractère fétiche...*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹⁸ Bill EVANS, interview mené par F. Postif, in *Jazz Hot* n° 282, avril 1972, p. 7-13.

¹⁹⁹ Jacques PONZIO et François POSTIF, *Blue Monk. Un portrait de Thelonious*, Actes Sud, 1995.

musique. Cette façon de se mouvoir a fasciné le public et la critique, de diverses manières. Comme le souligne Denis Laborde : « géniale pour Cortázar, énigmatique pour Noames, excentrique pour Berliner, un état de grâce pour Weston..., chacun a sa danse de Monk²⁰⁰ ». Pourtant, selon le psychiatre et psychanalyste Thierry Delcourt²⁰¹, le rire qui accueille cette danse témoigne sans doute aussi d'un sentiment de malaise de l'assistance, qui ne sait pas très bien quoi faire de l'étrange attitude scénique du pianiste. Pour autant, l'analyse adornienne des excentricités jazzistiques semble fragilisée par une réflexion sérieuse sur les motifs de l'attitude de Monk. En effet, la signification profonde de son comportement scénique nous est dévoilée par le saxophoniste Charlie Rouse, qui livre un témoignage d'autant plus intéressant que ce dernier a longtemps partagé la scène du *bear-Monk*. Selon lui, le fait même de considérer l'attitude de Monk comme « excentrique » est en réalité une construction du public et de la critique, qui a minimisé l'intention musicale à laquelle elle répond :

C'est le public qui a vu là des excentricités, c'est lui qui les a inventées. Quand Monk ne jouait pas, il nous observait, il dirigeait la musique. C'était un défi. Il ne revenait pas sur scène avec nous, tant que nous n'étions pas dans le climat qu'il désirait. Il ne se préoccupait pas du public, il ne pensait qu'à la musique. Ce qu'il faisait sur scène avait toujours une raison. Il ne se souciait absolument pas des critiques. Il faisait exactement ce qu'il avait envie de faire, quand il avait envie de le faire. [...] Il était excentrique – et paya le prix pour ne pas être comme tout le monde – mais il ne recula jamais²⁰².

Ce témoignage permet d'adopter un changement de perspective sur lesdites excentricités de Monk : celles-ci sont pour lui un moyen de diriger son quartette en mettant ses musiciens au défi. Autrement dit, par sa danse, l'ours-Monk n'est pas dans la représentation de lui-même, il ne cherche pas à se mettre en scène, et encore moins à amuser son public – même si, de fait, le public s'en amuse. Et alors qu'Adorno considère que les excentricités jazzistiques sont des effets de style parfaitement maîtrisés, dont le but était toujours de produire un effet recherché sur le public (le plaisir, le rire,

²⁰⁰ Denis LABORDE, « Thelonious Monk, le sculpteur de silence », in *L'Homme*, n° 158-159, avril-septembre 2001, en ligne : <http://journals.openedition.org/lhomme/106>, consulté le 10 décembre 2018.

²⁰¹ Thierry DELCOURT, intervention in « Thelonious Monk (1917–1982), la nique au silence », in *Une vie, une œuvre*, par Yvon Croizier, France Culture, le 6 janvier 2018, en ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/thelonious-sphere-monk-1917-1982>, consulté le 13 mars 2020.

²⁰² Charlie ROUSE, interview mené par J. Reese, in *Jazz Hot*, décembre 1984, p. 62.

l'étonnement, la fascination...), le cas de Monk contredit radicalement cette supposition : les extravagances monkiennes ne sont pas destinées au public, mais à lui-même (elles lui permettraient de « mieux écouter la musique ») et aux autres musiciens (en les mettant à l'épreuve). Ainsi, si on doit penser son attitude comme servile, alors force est de constater qu'elle est surtout au service de la musique.

Mais allons un peu plus loin, et concentrons-nous sur ce qui apparaît comme le nœud central de la critique adornienne : la question du « *fun* universel », qu'Adorno rattache immédiatement aux excentricités du jazz. Peut-on dire que la musique de Monk est une musique faite pour « plaire » ? Ne doit-on pas plutôt prendre acte des difficultés de cette œuvre à trouver une reconnaissance, justement parce qu'elle n'a rien d'une musique *plaisante* ? André Hodeir témoigne de cette complexité inhérente à la musique de Monk : porté par une insatisfaction fondamentale et permanente de son propre jeu, le pianiste cherche constamment à défaire chaque moment d'équilibre, quitte à déstabiliser une bonne partie de son auditoire – et en particulier les défenseurs de la « *music for fun* » :

C'est une insatisfaction fondamentale, permanente, invincible, qui pousse [Monk] à détruire l'équilibre obtenu par les créateurs venus avant lui (et quelque fois, lorsqu'il est très grand, par lui-même). [...] On peut s'attendre, ici, à voir s'insurger les tenants irréductibles de "la musique qui fait plaisir". [...] Si le jazz est réellement cette *happy music, just for fun* qu'ils aiment et qui suffit à leur appétit, les insatisfaits ont tort. Monk a tort²⁰³.

Malheureusement, Adorno n'a pas eu la curiosité de vraiment écouter Monk. L'attitude clownesque de ce dernier serait comprise par le philosophe de Francfort comme la marque de soumission accompagnant l'exhibition. En effet, celui-ci est persuadé que les jazzmen exhibent dans leur musique leur passé d'esclave, et donc par là leur propre *faiblesse* :

Si l'on peut parler d'éléments de musique noire aux débuts du jazz, peut-être avec le *ragtime*, il s'agirait alors moins d'expressions archaïques et primitives que d'une musique d'esclaves. [...] D'un point de vue psychologique la structure profonde du jazz ferait peut-être songer avant tout à ce que fredonnent les servantes²⁰⁴.

²⁰³ André HODEIR, *Jazzistiques*, Paris, Parenthèses, 1984, p. 130.

²⁰⁴ Theodor W. ADORNO, « Über Jazz », in *Moments musicaux, op. cit.*, p. 74.

Ainsi, non seulement les jazzmen exhibent sans pudeur leur propre humiliation, mais pire encore, ils la *revendiquent* comme telle. Dès lors, on peut constater que la figure du « jazzman-clown » telle que la conçoit Adorno correspond en premier lieu à l'Auguste, ce clown de la misère :

[Alors que le clown] est beau – le maquillage est parfait, le fond blanc talqué, le sourcil noir tracé au crayon, les lèvres rouges, [...] l'Auguste est laid, vêtu de guenilles, toujours à côté de la logique traditionnelle, bien qu'il ait généralement, plutôt qu'une imbécillité stupide, une logique propre. Il incarne tout ce que rejette le spectateur, non par haine mais par mépris ou par refus d'une condition. L'Auguste rit et fait rire de ses souffrances, de son inadaptation, de son incomplétude, en un mot de sa misère. Mais le propre de l'Auguste est aussi de surmonter sa misère et de continuer, malgré les quolibets²⁰⁵.

Ce rapprochement du jazzman avec la figure de l'Auguste nous permet dès lors de revenir sur l'étrange paragraphe 88 des *Minima Moralia* que nous avons commenté précédemment²⁰⁶. Même s'il ne le dit pas explicitement, Adorno semble y faire référence aux Africains-Américains, qu'il décrit comme des « personnalités hautes en couleur » « importées aux États-Unis », dont le « charabia transforme les qualités humaines en costumes de clown ». Or, le titre original de ce paragraphe (traduit en français par « Gugusse ») est « Dummer August ». Comment alors ne pas voir dans l'Auguste dont il est question dans les *Minima Moralia* la représentation symbolique des Africains-Américains, et plus précisément encore des jazzmen ? Ce rapprochement entre le jazzman et la figure de l'Auguste-clown révèle que l'enjeu politique de la critique adornienne du jazz dépasse largement le cadre de la société de consommation : elle implique de manière sous-jacente une réflexion sur les conditions d'expression de la misère, ainsi que sur la possibilité d'une révolte reposant sur la dérision.

²⁰⁵ Hugues HOTIER, *Vocabulaire du cirque et du music-hall en France*, Paris, Maloine, 1981, p. 43-44.

²⁰⁶ Voir nos développements supra, partie 3, 1.2.2, p. 260-261.

3.1.3. Quand le clown devient l'excentrique

Cette recherche sur la signification du rapprochement qu'opère Adorno entre le jazzman et le clown nous a conduite à traquer les occurrences du terme de « clown » dans l'ensemble des écrits adorniens. Dans cette perspective, nous avons découvert une référence à cette figure pour le moins inattendue au cœur de la *Théorie esthétique*, puisque le clown apparaît cette fois dans une constellation qu'Adorno situe au fondement de l'art :

La connivence des enfants et des clowns est une connivence avec l'art, connivence qui leur est refusée par les adultes, et tout autant une connivence avec les animaux. Le genre humain n'a pas réussi à se débarrasser si totalement de sa ressemblance avec les animaux qu'il ne puisse soudainement la reconnaître et être submergé de bonheur ; le langage des petits enfants et celui des animaux ne semblent faire qu'un. Dans la ressemblance des clowns avec les animaux s'illumine la ressemblance humaine des singes : la constellation animal-fou-clown est l'un des fondements de l'art²⁰⁷.

Cette valorisation du rapport entre l'art et le clown nous a d'emblée paru déconcertante, puisqu'elle semble contradictoire avec la condamnation adornienne du jazzman-clown. La figure du clown entretient dans cet extrait une mystérieuse connivence avec l'animal, le fou, et enfin l'art. Quel sens donner à cette constellation ? Et surtout, ne révèle-t-elle une importante contradiction au cœur de l'esthétique adornienne ?

Commençons par une remarque de traduction : le second terme de la triade (le « fou ») nous semble poser un vrai problème. En effet, l'allemand « *Narr* » ici traduit par « fou » peut aussi renvoyer à la figure de l'« idiot », du « pitre », ou encore du « bouffon » (ce qui le rapprocherait instantanément du troisième terme de la série, à savoir le clown). Marc Jimenez, dans sa traduction française, a opté pour le terme de « fou », qui renvoie à la démence, à la déraison. Or plus vraisemblablement, ce qui semble désigné ici n'est pas celui qui déraisonne, mais celui qui fait le pitre, qui joue à l'idiot (à la rigueur on pourrait dire : le « fou du roi »). Une telle clarification du terme de « *Narr* » permet un nouvel éclairage de cette constellation, et nous invite à la relire à la lumière d'un extrait des fragments la *Dialectique de la raison* :

²⁰⁷ Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 172.

Dans ce borbier, la solidarité de la femme avec la créature ne s'exprime pas tant dans les sociétés protectrices d'animaux que dans son intérêt pour le nouveau bouddhisme et le pékinois dont la face déformée rappelle encore aujourd'hui, comme sur les vieilles gravures, celle du bouffon dépassé par le progrès [« *den Fortschritt überholten Narren gemahnt*²⁰⁸ »]. Comme les protubérances de la bosse du bouffon, les traits du chien représentent la nature mutilée à une époque où l'industrie et la culture de masse ont déjà enseigné les méthodes scientifiques permettant d'arranger le corps des hommes et celui des animaux. Les masses nivelées sont si peu conscientes de leur propre transformation à laquelle elles participent pourtant de toutes leurs forces qu'elles n'ont plus besoin qu'on leur fournisse une représentation symbolique²⁰⁹.

Ici apparaît clairement le sens de cette connivence entre l'enfant, l'animal, et le clown-bouffon (et, à partir de la *Dialectique de la Raison*, nous pourrions ajouter : la femme !). Tous sont l'expression de la nature mutilée, leur connivence est celle des victimes de la domination de l'*Aufklärung*. On comprend dès lors pourquoi Adorno les situe au fondement de l'art, qui constitue selon lui le dernier refuge (quoique vécu nécessairement sur un mode utopique) de l'individu meurtri par la rationalisation. On trouve cette même idée dans son livre sur Mahler, dans lequel Adorno se réfère à nouveau à l'animal et à l'enfant pour décrire la potentialité de la musique, capable de donner une voix aux individus qui ont été réduits au silence :

La musique adopte le comportement des animaux : comme si, en s'identifiant à leur monde fermé, elle cherchait à atténuer la malédiction qui les frappe. Elle offre une voix à ceux qui n'ont pas de langage, par une imitation sonore de leurs manières : elle s'effarouche elle-même, se risque à nouveau au-dehors avec une prudence de lièvre, tout comme l'enfant peureux qui s'identifie au tout petit chevreau caché dans le coffre de la pendule, où il échappe aux griffes du méchant loup. Quand le cor du postillon retentit, la musique traduit en même temps, en toile de fond, le silence de la vie animale²¹⁰.

Cet extrait met au jour une véritable valorisation de l'aspect à la fois enfantin et animal de la musique de Mahler, qui exprime par un jeu musical les individus meurtris par la domination de l'*Aufklärung*. Pour autant, cette expression n'est valorisée par Adorno que lorsqu'elle est véritablement innocente – comme c'est le cas de la musique de Mahler.

²⁰⁸ Theodor W. ADORNO, *GS* 3, p. 288-289.

²⁰⁹ Theodor W. ADORNO et Max HORKHEIMER, « L'homme et la nature », in *Dialectique de la raison*, *op. cit.*, p. 273.

²¹⁰ Theodor W. ADORNO, *Mahler. Une physionomie musicale* (1960), trad. fr. J.-L. Leleu et T. Leydenbach, Paris, Minuit, 1976, p. 21.

Or, c'est précisément dans ce rapport à l'enfance et à l'animalité qu'Adorno situe la ligne de partage entre une musique sincèrement enfantine (celle de Mahler) et une musique dite « archaïque » (celle de Stravinsky par exemple) qui « ridiculise ses modèles infantiles²¹¹ » en se vautrant dans la puérité. Pour mieux comprendre ce point de bascule entre deux usages antagonistes du critère de l'enfance dans la musique, il nous faut revenir un peu en arrière dans la *Théorie esthétique*, et relire un passage précédant de peu la constellation animal-bouffon-clown :

La niaiserie, c'est le résidu mimétique dans l'art, le prix de son imperméabilité. [...] Cet élément, résidu d'un irréductible rebelle à la forme, résidu d'une chose barbare, se transforme immédiatement dans l'art en médiocrité tant que celui-ci ne le réfléchit pas en soi à l'intérieur même du travail créateur. *S'il reste dans la puérité, et se laisse, si possible, cultiver comme tel, rien n'arrête la chute vers la plaisanterie calculée de l'industrie culturelle*²¹².

Ces lignes de la *Théorie esthétique* opèrent le basculement dans le « désart » (*Entkunstung*), et en même temps donnent à Adorno l'occasion d'effectuer un glissement conceptuel. Alors que la connivence de l'enfant, de l'animal et du clown se situe au fondement de l'art, elle constitue aussi le levier faisant basculer l'art dans l'industrie culturelle. La philosophie adornienne donne lieu ici à une subtile opération de conversion des concepts : l'animal prenant l'allure du pékinois, l'enfance devenant puérite, et le clown se faisant excentrique. Tentons d'expliquer ce point de bascule, à partir de la figure du jazzman-clown, qui prend une nouvelle coloration grâce à cette confrontation avec la *Théorie esthétique*.

La constellation enfant-animal-bouffon-clown laisse donc apercevoir un aspect positif de la figure du clown qu'Adorno situe au fondement de l'art. Le clown, lorsqu'il est authentique, trouve une fonction similaire à la protubérance de la bosse du bouffon²¹³ de la *Dialectique de la raison* : celle d'exhiber la mutilation de l'individu meurtri. C'est le cas par exemple des personnages de Beckett qu'Adorno décrit comme

²¹¹ *Ibid.*, p. 64.

²¹² Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 171, nous soulignons.

²¹³ Theodor W. ADORNO et Max HORKHEIMER, *Dialectique de la raison*, *op. cit.*, p. 273 (voir la citation supra, p. 313).

« clownesques²¹⁴ » : leur clownerie est dite authentique, car elle « présente comme typiquement humaines [...] les déformations qui sont infligées aux hommes par la forme de leur société²¹⁵ ». Ce que révèle les pièces de Beckett, c'est « l'angoisse mortelle des personnages », c'est « la peur, cachée sous le comique²¹⁶ », ou bien encore le « clown une fois de plus mutilé²¹⁷ ». Cette référence au clown, qui trouve exactement le même statut que la protubérance du bouffon de la *Dialectique de la raison*, témoigne donc de la dimension historique et véritablement engagée de l'œuvre de Beckett :

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 pleuré²¹⁸.

À la lecture de ce passage, comment ne pas supposer que l'attitude clownesque des jazzmen pourrait, elle aussi, avoir cette même fonction ? Pourquoi la clownerie du jazz n'exprimerait-elle pas la dissolution du sujet africain-américain au sein de la société blanche américaine ? À dire vrai, ce serait sans doute le cas si les jazzmen avaient été d'« authentiques » clowns. Or Adorno considère qu'ils n'en sont pas, mais qu'ils se conduisent *comme* tels. Le « comme » ici est crucial, car il marque le point de bascule entre le clown authentique et l'excentrique. Ce passage de l'un à l'autre est évoqué dans « Über Jazz », un texte dans lequel, en étant attentif aux détails, on peut remarquer que les jazzmen sont présentés comme des excentriques, à savoir ces clowns ayant perdu leur authenticité en jouant sciemment au clown. Ce faisant, ils ont sombré dans la « plaisanterie *calculée* », car en prétendant ridiculiser la société réifiée par le biais de la dérision, ils ne ridiculisent rien d'autre qu'eux-mêmes. Ainsi :

On peut supposer que le modèle du sujet jazzistique se trouve dans l'excentrique. [...] L'excentrique peut être compris tout d'abord comme l'antagoniste exact du clown : le clown

²¹⁴ « D'où le caractère clownesque, à première vue, des comportements et des constellations de Beckett. » Theodor W. ADORNO, « Pour comprendre *Fin de partie* », in *Notes sur la littérature*, *op. cit.*, p. 218.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*, p. 223.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 230.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 301.

représente celui dont l'immédiateté anarchique et archaïque ne s'intègre pas dans une vie bourgeoise réifiée, qui paraît ridicule face à elle tout en la faisant apparaître par intermittence comme ridicule elle-même. L'excentrique tranche pareillement avec la régularité fonctionnelle de la vie bourgeoise, avec son « rythme » ; il est à part, solitaire comme le clown, et frôlera bien souvent le domaine du ridicule. Mais sa marginalité se manifeste aussitôt : non comme impuissance, mais comme attitude souveraine, ou du moins comme son apparence ; le rire accueille l'excentrique uniquement pour se figer aussitôt sous un choc, et son ridicule emporte avec lui la société entière, qui disparaît dans la trappe avec élégance²¹⁹.

Ce qu'Adorno reproche aux jazzmen, c'est donc de faire de leur marginalité une attitude souveraine. Conscients qu'ils passent aux yeux du public pour des clowns, ils épousent cette image que leur a imposée la société administrée et s'accommodent parfaitement de leur rôle de « fous du roi ». Voici comment Adorno décrit le caractère général de l'excentrique dans ses *Études sur la personnalité autoritaire* : il s'agit d'un individu incapable de s'adapter au monde dans lequel il vit (c'est là son point commun avec le clown). Mais son inadaptation le pousse à s'opposer de manière emphatique et illusoire à la société, ce qui le conduit à affirmer son existence « à travers l'auto-agrandissement, associé à un violent rejet du monde extérieur ». L'excentrique est agressif, car contrairement au clown, il se débat violemment, hurle à l'injustice : son positionnement consiste donc à « violer *ouvertement* le “principe de réalité”²²⁰ ». Cette manière d'affirmer compulsivement sa position excentrée va donc le faire rejoindre le camp du « fanatisme », voire du « conspirationnisme²²¹ ». En clamant haut et fort sa position de victime, l'excentrique devient sa propre victime et il perd toute prétention à pouvoir exprimer authentiquement sa propre mutilation. Cette analyse permet de mieux comprendre la sévérité d'Adorno à l'égard du jazz : considérant le jazzman comme excentrique, alors son art n'est pas qu'une conséquence du « désart », il *est* le « désart ». Car en faisant basculer le clown dans l'excentricité, le jazz réduit à néant l'un des derniers refuges de l'individu mutilé au sein la société administrée : l'art.

Toutefois, il nous faut remarquer que cette conversion de concept du clown à celui d'excentrique n'est pas toujours explicitée par Adorno, et à vrai dire elle n'apparaît

²¹⁹ Theodor W. ADORNO, « Über Jazz », in *Moments musicaux, op. cit.*, p. 86.

²²⁰ Theodor W. ADORNO, *Études sur la personnalité autoritaire* (1950), trad. fr. Hélène Frappat, Paris, Éditions Allia, 2007, p. 405.

²²¹ *Ibid.*

qu'une seule et unique fois (au cœur de son texte « Über Jazz » que nous avons cité). En effet, pour disqualifier l'attitude du jazzman, c'est bien le terme de « clown » qu'Adorno emploie à plusieurs reprises et non celui d'« excentrique » – soit la terminologie qui bénéficie d'un traitement positif dans la *Théorie esthétique*. Que faut-il en conclure ? Adorno aurait-il manqué de rigueur conceptuelle dans tous ses textes hormis « Über Jazz », le seul dans lequel il distingue précisément le clown, du clown devenu excentrique ? Ou bien a-t-il renoncé à cette distinction par la suite ? Cette dernière hypothèse est peu probante, car elle suppose que l'on attribue à l'un de ses textes de jeunesse, et sans doute aussi l'un des plus problématiques, une dimension plus aboutie qu'à ses textes de maturité. Nous pensons plutôt qu'Adorno, par son analyse du jazz, a amorcé l'élaboration d'un problème qui deviendra essentiel à sa philosophie, mais qui prendra par la suite une expression différente. En effet, la distinction qu'il établit entre le clown et l'excentrique revient au fond à se demander de quelle manière l'art doit se rapporter au passé et à l'histoire. Or, cette réflexion, Adorno la poursuivra dans son analyse du kitsch, une question qui requiert que nous fassions un détour par la distinction schillérienne entre le « naïf » et le « sentimental » telle qu'elle a été pensée par Kracauer.

3.1.4. Authenticité du kitsch

Si la musique de Mahler est grande, ce n'est pas malgré le kitsch vers lequel elle incline, mais parce que sa construction fait parler le kitsch, libère la nostalgie que ne fait qu'exploiter le commerce que sert le kitsch²²².

Adorno, *Mahler. Une physiologie musicale*

La protubérance de la bosse du bouffon mentionnée dans la *Dialectique de la raison* désigne dans la *Théorie esthétique* ce qu'Adorno nomme le résidu de niaiserie dans l'art.

²²² Theodor W. ADORNO, *Mahler. Une physiologie musicale, op. cit.*, p. 64-65.

Ce résidu n'est pas condamnable en soi, bien au contraire : il exprime l'authentique souffrance de l'individu mutilé que l'œuvre porte en elle tel un secret.

Les éléments de niaiserie dans les œuvres d'art sont très proches de leurs couches non intentionnelles et, pour cette raison, constituent dans les grandes œuvres, leur secret²²³.

Le résidu de niaiserie, logé secrètement au cœur de l'œuvre, trouve son expression la plus radicale dans ce qu'Adorno nomme le « kitsch ». Celui-ci reçoit, contrairement à ce que pourrait laisser penser le prétendu « élitisme » adornien, un traitement positif au sein de son esthétique. Mais pour comprendre pourquoi et comment la philosophie adornienne en arrive à valoriser le kitsch, il nous faut revenir brièvement sur l'influence de Kracauer sur la pensée de son cadet, et plus particulièrement sur la manière dont il reprend à son compte (tout en la transformant) la distinction schillérienne entre le « naïf » et le « sentimental », deux termes qui sont appelés à désigner des manières antagonistes pour l'art de se rapporter au passé.

Comme le montre Michèle Cohen-Halimi²²⁴, le chiasme entre le naïf et le sentimental pourrait se traduire ainsi : alors que le terme « naïf » renvoie à la nature telle qu'elle *est*, le sentimental, lui, recherche « la nature [perdue]²²⁵ ». La pensée de Schiller consiste dès lors à dialectiser l'opposition entre le naïf et le sentimental pour déjouer la mélancolie associée au concept de « sentimental » et pour lui rendre une « dimension d'espérance²²⁶ ». Or Kracauer montre que l'espérance produite par la tension dialectique schillérienne entre le naïf et le sentimental tend à disparaître aujourd'hui, car elle est effacée par la réconciliation factice portée par les dénouements toujours plus niais du roman policier. Les romans policiers témoignent selon lui d'une plongée dans la sentimentalité : le miracle porté par le dénouement des romans policiers (car ces derniers se composent presque toujours, selon Kracauer, d'une résolution totale des zones d'ombre par l'enquête, souvent accompagnée d'un *happy end* amoureux) apparaît comme la « déformation dans la sphère esthétique de la fin messianique, sans inclure la réalité dans

²²³ Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 171-172.

²²⁴ Michèle COHEN-HALIMI, « Siegfried Kracauer et la “métaphysique du roman policier” », in *Cahiers philosophiques*, vol. 143, n° 4, 2015, p. 51-66.

²²⁵ Friedrich SCHILLER, *Poésie naïve et poésie sentimentale*, Paris, Aubier, 1947, p. 127, cité par Michèle COHEN-HALIMI, in « Siegfried Kracauer... », art. cit., p. 63.

²²⁶ Michèle COHEN-HALIMI, « Siegfried Kracauer... », art. cit., p. 64.

laquelle cette fin peut se manifester²²⁷ ». Ainsi, le sentimentalisme du roman policier trouve son apogée dans la production esthétique du « kitsch » qui, selon Kracauer, génère des « sentiments appartenant à la réconciliation sans leur donner de réalité²²⁸ ».

Adorno, à la suite de Kracauer, reconnaît lui aussi dans le kitsch une forme de sentimentalisme, qui constitue selon lui une « utopie touchante mais impuissante qui pourrait, l'espace d'un instant, attendrir les endurcis et mettre à l'écart les plus durs de leurs commandants²²⁹ ». Mais si la philosophie adornienne a renoncé à l'espoir utopique que pourrait porter le sentimentalisme, elle reconnaît aussi une forme d'authenticité du kitsch. Cette valorisation du kitsch apparaît très clairement dans l'analyse qu'Adorno fait de la pièce *Lulu* de Berg, qu'il présente comme une musique noble et raffinée intégrant en son sein « un reste des conventions propres à la musique commerciale²³⁰ ». Or, c'est ce reste « commercial » qu'Adorno désigne par le terme de « kitsch » :

Les puristes en matière de style s'imaginent être au-dessus de cela et parlent de kitsch là où ils sont choqués, afin de se protéger contre le choc du monde parental, afin de ne surtout pas succomber à une tentation qui n'a pas moins d'importance pour eux que pour Berg, mais à laquelle ils n'ont pas comme lui la force de céder sans cesser pour autant de rester maîtres d'eux-mêmes. [...] *Les plus hauts sommets de l'art n'excluent pas ses bas-fonds, mais allument, aux ruines fumantes de ce qui fut, la flamme de l'utopie*²³¹.

Ce texte, aussi magnifique que touchant, dévoile l'image d'un Adorno fort éloigné de celle de « l'élitiste puritain » qu'on lui a trop souvent attribuée. Il rend compte aussi clairement de la raison pour laquelle la philosophie adornienne porte en creux une valorisation inattendue du kitsch. Le kitsch désigne les « bas-fonds » de l'art, ceux que toute œuvre doit porter en elle pour pouvoir exprimer la souffrance de l'individu (la protubérance du bouffon). Autrement dit, et comme Adorno le confirme dans *Figures sonores* à partir de sa lecture des *Traces* de Ernst Bloch, le kitsch exprime

²²⁷ Siegfried KRACAUER, *Le Roman policier*, trad. fr Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1981, p. 173.

²²⁸ *Ibid.*, p. 177.

²²⁹ Theodor W. ADORNO, « Schéma de la culture de masse », in *Où en sommes-nous de la Théorie esthétique d'Adorno ?*, *op. cit.*, p. 363.

²³⁰ Theodor W. ADORNO, *Figures sonores*, *op. cit.*, p. 78.

²³¹ *Ibid.*, nous soulignons.

« l'aliénation²³² » et témoigne d'une « connivence avec l'inférieur²³³ ». À ce titre, il n'est pas étonnant que le kitsch intervienne comme un « corps étranger », ou encore comme un « débris » de la musique commerciale au sein de la musique de Berg : il exprime le « populaire » (« untern Musik »), ou plus précisément encore ce qui est *authentiquement et radicalement populaire*. La laideur du kitsch, le fait même qu'il choque la bien-pensance du public, son authenticité se mesure à son absence totale de compromis. En effet, dans « Le schéma de la culture de masse », le kitsch est décrit comme le pendant dialectiquement inverse de ce qu'accomplit la modernité musicale : radicalement anachronique, il exprime la mutilation de l'individu, son « bas-fond », la cicatrice laissée par l'*Aufklärung*. On comprend donc pourquoi Adorno critique aussi fermement la réconciliation entre musique noble et musique légère produite par la radio : un tel « polissage » du noble et de l'inférieur fait qu'« il n'y a plus ni kitsch ni modernité intransigeante », mais une différence entre les productions sérieuses et légères « aplanie au point de disparaître²³⁴ ». Dès lors, la présence du kitsch au sein de la musique sérieuse témoigne bien d'un vestige de la nature perdue (ce que Schiller appelait le « sentimental »), qui ne peut exister que sur un mode utopique. C'est pourquoi la musique ne doit pas « se vautrer » dans le sentimentalisme ; elle ne peut que colporter des références au kitsch présentes dans la musique sérieuse à la façon de « corps étrangers ».

Quelles conséquences pouvons-nous tirer de cette analyse adornienne du kitsch pour la question du jazz ? Qu'une fois encore, la proposition du jazz manque de radicalité : celui-ci n'est décidément pas assez kitsch pour pouvoir exprimer l'authentiquement populaire, mais il n'est pas non plus assez moderne pour se tenir à la hauteur de l'histoire. Sa logique, à la lumière d'Adorno, est celle du *compromis* : le jazz prétend contester la norme blanche américaine, mais en réalité il s'insère pleinement dans le modèle de consommation de masse. Alors que « ce qui est requis, ce n'est pas une paix par-dessus des contraires, mais la représentation pure, sans compromis, de la contradiction

²³² Theodor W. ADORNO, *Notes sur la littérature*, op. cit., p. 164.

²³³ « Le penchant de Bloch pour le colportage s'enracine, si on peut dire, dans la connivence avec l'inférieur, en tant qu'il est matériellement informe et qu'il doit supporter le poids social. [...] C'est pourquoi il va chercher dans le *kitsch* cette transcendance à laquelle l'immanence de la culture empêche d'accéder. Si sa pensée apparaît comme un correctif de celle de son époque, c'est d'abord parce qu'elle ne fait pas de manières face à la facticité. » *Ibid.*, p. 160.

²³⁴ Theodor W. ADORNO, « Schéma de la culture de masse », in *Où en sommes-nous de la Théorie esthétique d'Adorno ?*, op. cit., p. 363.

absolue²³⁵ ». En réconciliant le naïf et le sentimental, le jazz surjoue l'expression du populaire et échappe de ce fait à l'authenticité – y compris celle accomplie par le kitsch.

3.2. *Le jazz, le rire et le fascisme*

La figure du clown, qui apparaît de manière récurrente dans la philosophie d'Adorno pour décrire l'attitude des jazzmen, est également prétexte à un rapprochement pour le moins surprenant entre le jazz et le fascisme. En effet, dans les écrits adorniens, les pitreries ne sont pas l'exclusivité des jazzmen, c'est aussi de cette manière qu'est qualifié le comportement des leaders fascistes en général – et de Hitler en particulier.

3.2.1. *Le fasciste-clown*

On trouve dans « Über Jazz » la déclaration suivante, énoncée sans autre forme de procès : le jazz « se plie volontiers au fascisme²³⁶ ». Sur quelles justifications Adorno peut-il faire reposer une telle assertion ? Si l'on s'en tient aux arguments explicités dans ce texte, force est de constater que ces derniers sont, de toute évidence, sans pertinence :

1/ le jazz a quelque chose à voir avec la fanfare militaire ;

2/ il est particulièrement prisé en Italie (un pays en proie au fascisme) ;

3/ l'interdiction qui le frappe en Allemagne n'est pas efficace, puisqu'on y joue quand même du jazz (ce qui tendrait à confirmer l'affinité profonde de cette musique avec le fascisme).

²³⁵ Theodor W. ADORNO, *Figures sonores*, op. cit., p. 217.

²³⁶ Theodor W. ADORNO, « Über Jazz », in *Moments musicaux*, op. cit., p. 81.

Ces assertions énoncées de manière définitive n'ont bien sûr aucune valeur argumentative et à ce titre elles ne méritent guère de commentaires. Néanmoins, comme c'est souvent le cas avec la philosophie adornienne, les raisons profondes de cette affinité supposée entre le jazz et le fascisme se révèlent de façon plus claire et plus intéressante (bien qu'elles restent, évidemment, éminemment discutables et condamnables) dans ce qu'Adorno n'affirme pas explicitement plutôt que dans ce qu'il dit. À cet égard, l'usage qu'il fait de la figure du clown pour décrire l'attitude du leader fasciste permet de mieux saisir ce qui a pu conduire le philosophe de Francfort à attribuer au jazz un potentiel fascisant.

Si Adorno ne rapproche jamais directement la figure de leader fasciste de celle du jazzman, le fait que toutes deux soient renvoyées au « clown » permet de comprendre leur point commun : celles-ci témoignent d'un caractère exhibitionniste et excentrique. En effet, dans « Anti-Semitism and Fascist Propaganda²³⁷ », Adorno décrit avec insistance le comportement désinhibé caractérisant l'attitude propre aux leaders fascistes :

Hitler était apprécié, non pas en dépit de ses pitreries bon marché, mais justement en raison de celles-ci, grâce à sa fausseté et à ses clowneries²³⁸.

Cette phrase ne saurait être plus claire : l'excentricité constitue un véritable ingrédient du fascisme. Que veut dire Adorno par là ? Vraisemblablement, que les allures de pitre de Hitler lui ont permis de neutraliser la dangerosité du discours fasciste en le faisant passer pour une farce. Plus précisément encore : Adorno met en évidence que les pitreries engendrent une sympathie de la foule, car le manque de pudeur enfreint un tabou instauré par la société bourgeoise auquel nous sommes tous soumis – et que seuls les leaders fascistes peuvent transgresser. Ce relâchement à l'égard des codes de bonne tenue de la société fascine l'auditoire, qui y trouve l'occasion de vivre cette exhibition interdite par procuration :

Les leaders fascistes sont souvent considérés comme hystériques. Peu importe la façon dont on caractérise leur attitude, leur comportement hystérique répond à une certaine fonction. Bien qu'ils ressemblent à leur public à bien des égards, ils diffèrent de ce dernier sur un point important : leur

²³⁷ Theodor W. ADORNO, « Anti-Semitism and Fascist Propaganda » (1946), in *Soziologische Schriften I*, Band 8, Suhrkamp, 1972.

²³⁸ « Hitler was liked, not in spite of his cheap antics, but just because of them, because of his false tone and his clowning », *ibid.*, p. 405, nous traduisons.

expression ne connaît aucune inhibition. Ils permettent à leurs auditeurs inarticulés d'agir par procuration, en faisant et en disant ce que ces derniers aimeraient pouvoir dire, mais ne peuvent pas, ou n'osent pas dire. Ils violent les tabous que la société bourgeoise a imposés à tout citoyen normal par leur comportement expressif. On peut dire que certains effets de la propagande fasciste sont accomplis par cette percée. Les agitateurs fascistes sont pris au sérieux parce qu'ils prennent le risque de se ridiculiser eux-mêmes²³⁹.

C'est pourquoi quelques lignes plus loin Adorno présente Hitler comme « un mélange de King-Kong et du coiffeur de banlieue²⁴⁰ » : le fait que les leaders fascistes se ridiculisent eux-mêmes leur donne une force de persuasion, leur tendance au ridicule fait rougir de plaisir la foule qui peut alors projeter ses propres interdits sur ces personnalités loquaces et sans pudeur.

Or, cette description de l'exhibitionnisme clownesque du leader fasciste repose sur deux éléments implicites qui semblent absolument compatibles avec l'attitude des jazzmen telle qu'elle est présentée par Adorno : premièrement le jazzman, à l'instar du leader fasciste, s'adresse aux masses²⁴¹ ; et deuxièmement, son succès repose au moins en partie sur sa propension au comique. En d'autres termes, on comprend que la dimension fascisante du jazz vienne davantage de l'attitude des musiciens lorsqu'ils prêtent à rire et de l'attitude fanatique du public que d'éléments musicaux qui lui seraient caractéristiques. Pour mieux cerner ce potentiel fascisant qu'Adorno attribue au jazz, commençons par interroger l'« effet narcotique » qu'il produit sur les foules, avant de préciser en quoi le rire et la comédie apparaissent, dans la perspective adornienne, comme le signe d'une instrumentalisation des masses.

²³⁹ « The fascist leader types are frequently called hysterical. No matter how their attitude is arrived at, their hysterical behaviour fulfills a certain function. Though they actually resemble their listeners in most respects, they differ from them in an important one: they know no inhibitions in expressing themselves. They function vicariously for their inarticulate listeners by doing and saying what the latter would like to, but either cannot or dare not. They violate the taboos which middle-class society has put upon any expressive behaviour on the part of the normal, matter-of-face citizen. One may say that some of the effect of fascist propaganda is achieved by break-through. The fascist agitators are taken seriously because they risk making fool of themselves. » *Ibid.*, p. 402, nous traduisons.

²⁴⁰ Theodor W. ADORNO, « Freudian Theory and the Pattern of fascist Propaganda » (1951), in *Soziologische Schriften I*, Band 8, Suhrkamp, 1972, p. 408-433.

²⁴¹ Précisons que le rapport du jazz aux masses s'explique dans les années 1930-1940 par le fait qu'il soit largement diffusé à la radio, et non par ses concerts live qui n'ont jamais rassemblé une foule aussi importante que les concerts de rock ou de pop aujourd'hui.

3.2.2. Le jazz narcotique

La description de l'effet narcotique du jazz ne semble pas constituer un trait caractéristique de la philosophie adornienne, d'autant que nous n'avons pas trouvé de référence à ce terme dans sa critique du jazz. Néanmoins, nous pensons que c'est bien cette même idée, largement répandue chez les intellectuels de la république de Weimar, que l'on retrouve en jeu dans la manière dont Adorno décrit le rapport qu'entretient le jazz avec les masses. Comme le met en évidence Pascale Cohen-Avenel, le simple fait de considérer le jazz comme un narcotique puissant apparaît dans les années 1920 comme un lieu commun :

Le fait d'avoir recours à une drogue, au sens étymologique du terme, ne semble pas poser le moindre cas de conscience. Alfred Baresel en parle comme d'une évidence. Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'il considère cette pratique comme usuelle ; dans sa formulation de 1927 il présente le jazz comme le « nouveau narcotique », ce qui laisse entendre que ce type de comportement n'a rien d'innovant. [...] Le terme de narcotique est choisi, non pour vilipender le jazz, mais au contraire pour souligner combien son effet sociopolitique peut être puissant²⁴².

Dans cet extrait, Pascale Cohen-Avenel précise bien que le terme de « narcotique » n'est pas immédiatement péjoratif, puisqu'il est utilisé par certains amateurs de jazz eux-mêmes pour décrire la puissance d'attractivité du jazz tout juste débarqué en Allemagne. Mais que décrit précisément cette référence au narcotique ? Rappelons que le jazz, à cette époque, est immédiatement apprécié par les allemands, car c'est une musique de danse permettant l'expérience d'un lâcher-prise des corps meurtris par la société de travail. Ainsi, nombreux sont les témoignages de l'époque qui rendent compte de la joie quasi hypnotique que leur procure cette danse sans retenue :

Un vacarme énorme, une danse folle, et chacun est hypnotisé. Les plus âgés cèdent à cette ambiance délirante, une joie de vivre inouïe sautille à travers la salle. [...] Après trois jours on a perdu dix livres, on est jeune, élastique, heureux de vivre [...]. On est guéri par une nouvelle maladie, la maladie du jazz²⁴³.

²⁴² Pascale COHEN-AVENEL, *Si on a du jazz...*, *op. cit.*, p. 110.

²⁴³ R. L. LEONHARD, « Jazz-shimmy-Steinach & Co », in KOEBNER, *Jazz und Shimmy : Brevier der neusten Tänze*, Berlin, Eysler Verlag, 1921, p. 120. Cité par COHEN-AVENEL, *Si on a du jazz...*, *ibid.*, p. 107-108.

La « maladie du jazz » rend compte du pouvoir paradoxal du *pharmakon*, puisque ce moment de dégénérescence collective constitue aussi et en même temps un remède capable de guérir, au moins temporairement, le sentiment d'un désespoir ambiant au sortir de la Première Guerre mondiale. À ce propos, Pascale Cohen-Avenel apporte une précision intéressante : contrairement à ce qu'on pourrait croire, le terme de « narcotique » n'est pas un synonyme de drogue ou de stupéfiant, mais il décrit plutôt un effet anesthésiant. C'est pourquoi il relève du remède ou encore du traitement : son but n'est pas de redonner de l'énergie au malade, mais de l'assoupir. Ce remède est donc préconisé par les adeptes du jazz-narcotique dans le but d'inciter les Allemands de la république de Weimar à s'adonner à une pratique reposant sur la joie, l'humour et le lâcher-prise afin ne pas sombrer dans la désespérance. Et « ainsi, sous l'emprise de cet anesthésiant, les Allemands se libèrent de leurs inhibitions et de la définition fallacieuse de la dignité répandue jusqu'alors : celle du sérieux, de la raideur ou de l'affectation que dénonçaient déjà Hans Siemsen, Herwarth Walden ou Heinz Pollack²⁴⁴ ».

Or, il est clair que ce type de prescription, en tant qu'elle nous enjoint à mettre entre parenthèses la dureté de la vie pour profiter d'un moment de légèreté, de joie et d'humour, paraît proprement insupportable au philosophe de Francfort. Comme il en témoigne dans un paragraphe des *Minima Moralia* (paragraphe qui ne se réfère pas explicitement au jazz, mais dont le titre, « Invitation à la danse », peut laisser supposer que le problème dont il est question est intimement lié à l'effet produit par le jazz), la joie procurée par des pseudo-satisfactions illusoires endort la conscience et accentue de ce fait le mécanisme de domination :

Puisque aussi bien c'est en fait de ne plus avoir assez d'inhibitions, et non pas d'en avoir trop, que souffrent nos contemporains – sans que pour autant leur santé s'en trouve améliorée le moins du monde – une méthode cathartique digne de ce nom devrait, non pas se mesurer à l'aune d'une adaptation réussie et de succès économiques, mais aider les hommes à prendre conscience du malheur, du malheur général et de leur malheur propre, qui en est inséparable ; elle aurait à leur ôter les pseudo-satisfactions illusoires grâce auxquelles l'ordre odieux que nous connaissons peut encore survivre en eux, comme s'il ne les tenait pas déjà de l'extérieur assez fermement sous sa

²⁴⁴ Pascale COHEN-AVENEL, *Si on a du jazz...*, *ibid.*, p. 109.

domination. Cela fait partie du mécanisme de la domination que d'empêcher la connaissance des souffrances qu'elle engendre²⁴⁵.

À nouveau, le manque d'inhibition est appelé dans ce texte à décrire une caractéristique de la société de consommation, et plus précisément sa méthode qui consiste à détourner les hommes de la conscience de leur propre malheur en les occupant par un sentiment de joie illusoire (narcotique ?). Or, il semble que ce qu'Adorno décrit ici correspond parfaitement à la danse frénétique du jazz-narcotique, dont le but explicite consiste à faire baisser la garde des consciences, pour oublier – ou *feindre* d'oublier – les difficultés du monde moderne. Plus grave encore, selon Adorno et Horkheimer l'amusement produit par la société de consommation ne constitue pas seulement un mouvement de fuite face à la difficile réalité, mais bel et bien une entrave à la capacité des individus de résister :

S'amuser signifie être d'accord. [...] S'amuser signifie toujours : ne penser à rien, oublier la souffrance même là où elle est montrée. Il s'agit, au fond, d'une forme d'impuissance. C'est effectivement une fuite mais, pas comme on le prétend, une fuite devant la triste réalité ; c'est au contraire une fuite devant la dernière volonté de résistance que cette réalité peut encore avoir laissé subsister en chacun²⁴⁶.

On mesure alors la gravité de l'effet produit par le jazz puisque, selon Adorno, cet amusement n'a rien d'un dérivatif inoffensif ; au contraire il participe pleinement au mécanisme de domination de la société administrée qui a tout intérêt à diminuer la conscience des souffrances qu'elle a elle-même générées. La production d'un parfum illusoire de bonheur contribue dès lors à faire des individus des victimes, qui, « ne se souvenant même plus d'aucun conflit, jouissent de leur propre déshumanisation comme de quelque chose d'humain, comme d'un bonheur qui réchauffe. La cohérence totale de l'industrie culturelle – qui ne laisse rien de côté – ne fait qu'un avec l'aveuglement social total²⁴⁷ ». De telle sorte que notre aptitude à résister au mouvement d'absorption de la société de consommation doit se forger grâce une vigilance accrue et sans interruption, et qu'elle requiert de l'intellectuel qu'il puisse toujours garder les yeux ouverts sur sa propre souffrance afin de tenir tête à tout dérivatif ayant pour effet de corrompre sa lucidité :

²⁴⁵ Theodor W. ADORNO, *Minima Moralia*, § 36, « Invitation à la danse », *op. cit.*, p. 83-84.

²⁴⁶ Theodor W. ADORNO et Max HORKHEIMER, *Dialectique de la raison*, *op. cit.*, p. 153.

²⁴⁷ *Ibid.*, § 131, « Le loup grand-mère », p. 276.

Une solitude intangible est pour l'intellectuel la seule attitude où il puisse encore faire acte de solidarité. [...] Il faut être du côté des souffrances des hommes ; mais chaque pas que l'on fait du côté de leurs joies est un pas vers un durcissement de la souffrance²⁴⁸.

Ce rappel constant à prendre conscience de notre souffrance apparaît comme un impératif crucial au sein de la philosophie adornienne, et à ce titre il nous permet de mieux comprendre la seconde caractéristique fascisante attribuée au jazz : outre que ce dernier endort la conscience et la vigilance des foules, il parfait son emprise en s'appuyant sur un aspect comique.

3.2.3. L'instrumentalisation de la foule par le rire

Le rire naît ainsi que cette écume. Il signale, à l'extérieur de la vie sociale, les révoltes superficielles. [...] Il est, lui aussi, une mousse à base de sel. Comme la mousse, il pétille. C'est de la gaîté. Le philosophe qui en ramasse pour en goûter y trouvera d'ailleurs quelquefois, pour une petite quantité de matière, une certaine dose d'amertume²⁴⁹.

Bergson, *Le Rire*

Selon Bergson, le rire tient son amertume de sa fonction sociale : humiliant le rêveur, il le fait sortir de sa torpeur et lui rappelle que notre société requiert de lui, à chaque instant, attention et adaptation. Le rire sert donc de brimade sociale, il a pour rôle de réprimer l'excentricité afin d'anéantir la révolte dès ses premiers signes annonciateurs. De la même manière que l'écume marque l'océan qui gronde, le rire est l'expression d'une révolte qui conspire. Par cette image de l'écume, Bergson est amené à décrire le rire comme la marque d'une révolte *superficielle* (car elle se tient à la surface de la mer) :

²⁴⁸ *Ibid.*, § 5, « C'est bien aimable à vous, Monsieur le professeur », p. 27.

²⁴⁹ Henri BERGSON, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (1940), Paris, PUF, 2007, p. 153.

la révolte qu'elle exprime reste inoffensive, justement parce qu'elle est facile à brimer – il suffit d'en rire !

Adorno, à la suite de Bergson, va reprendre à son compte cette idée d'une « brimade sociale » rendue possible par le rire, tout en renversant la perspective bergsonienne. En effet, selon le philosophe de Francfort, le rire du public n'exprime pas une révolte superficielle, mais porte en lui la marque de l'aliénation la plus profonde. Autrement dit, ce qu'Adorno retient de l'analyse bergsonienne du rire, c'est qu'il est une « invitation à la paresse », car il a tendance à nous faire glisser « le long d'une pente facile²⁵⁰ » (la pente de la défaite). Mais, contrairement à ce qu'on voit chez Bergson, pour Adorno le rire n'humilie pas la personne dont il se moque : *il humilie les rieurs*. Déjà chez Ernst Bloch, on trouvait cette idée selon laquelle le public bourgeois s'humilie lui-même lorsqu'il rit pour se divertir de la misère humaine, convertie par la société de spectacle en une farce joyeuse :

[L'*Opéra de quat'sous* de Kurt Weill], de par sa gâité, plut particulièrement à beaucoup de gens. Ils avaient une joyeuse farce qu'ils emportèrent à la maison. Avec, en outre, des airs à succès, doux et amers, remarquablement acérés mais sans rien d'agressif. Cet aspect inoffensif apparaît surtout là où le bourgeois rit. [...] Et les mendiants semblent d'accord avec une situation qui les fait chanter et jouer si joyeusement²⁵¹.

Adorno reprend cette idée de Bloch, tout en la radicalisant : le rire qu'il dénonce ne concerne pas uniquement le public bourgeois, mais les masses en général. Sur ce point, Adorno prend radicalement le contre-pied de la position de Benjamin, qui voyait dans le rire collectif une forme d'immunisation psychologique contre les dérives psychotiques de la foule à l'ère de la mécanisation :

Si l'on se rend compte des dangereuses tensions que la mécanisation a générées par ses conséquences au sein des masses [...], on découvrira que cette même mécanisation a créé, pour se protéger de telles psychoses collectives, des possibilités d'immunisation psychologique par le biais de certains films où le développement forcé des phantasmes sadiques ou masochistes peut empêcher leur développement naturel, particulièrement dangereux, au sein des masses. Le rire collectif représente l'éclatement prématuré et salutaire de telles psychoses collectives. [...] Les films burlesques américains et les films de Disney provoquent un dynamitage thérapeutique de

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 149.

²⁵¹ Ernst BLOCH, *Héritage de ce temps*, op. cit., p. 191.

l'inconscient. L'excentrique fut leur précurseur. Il fut tout de suite à l'aise dans les nouveaux espaces créés par le film ; il en a essuyé les plâtres. C'est ici que la figure de Chaplin a sa place²⁵².

Alors que Benjamin voit dans le rire collectif (tout comme dans la figure de l'excentrique) la promesse d'un antidote au potentiel fascisant des masses, Adorno considère à l'inverse que le rire relève bien plus que d'une simple mascarade feignant l'amusement : ce qu'il exprime, c'est fondamentalement un renoncement, une *capitulation* face au pouvoir. On se met à rire lorsque l'on a baissé les armes, lorsque l'on a cédé à la peur et à l'impossibilité de se révolter. C'est pourquoi le rire apparaît, dans la *Dialectique de la raison*, comme le signe d'une acceptation de la défaite, car seule cette acceptation nous permet d'en rire :

Le rire rasséréiné est comme l'écho d'une fuite devant le pouvoir, le rire mauvais vainc la peur en capitulant devant les instances qu'il faut craindre. Il est l'écho du pouvoir comme force inéluctable²⁵³.

Sa sévère critique du rire s'explique là encore par la manière dont Adorno pense le rapport de l'art à l'histoire dans ce qu'elle a de plus tragique. À ce titre, il est probable que l'aversion adornienne pour le rire trouve ses racines dans la célèbre thèse de Marx, selon laquelle l'histoire se répète toujours deux fois : « la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce sordide²⁵⁴ ». La répétition comique de l'histoire a pour Marx une fonction précise : elle permet justement de congédier le passé, de l'éloigner par le rire, pour mieux y consentir. En ce sens, la répétition comique de l'histoire permet d'accepter l'inacceptable en acceptant d'en rire. Ainsi se dessine la part d'insupportable qu'Adorno décèle dans le rire, qui manifeste un détachement collectif à l'égard d'un passé qu'il nous est pourtant interdit de congédier – celui de l'après-Auschwitz. C'est là tout le sens de cette phrase des *Minima Moralia* :

²⁵² Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (première version, 1935), in *Œuvres*, t. 3, trad. fr. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.

²⁵³ Theodor W. ADORNO et Max HORKHEIMER, *La Dialectique de la raison*, op. cit., 1974, p. 149.

²⁵⁴ Karl MARX, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, trad. fr. Grégoire Chamayou, Paris, Flammarion, 2007, p. 49.

Face au sérieux impitoyable de la société totale qui a absorbé toute instance contraire à elle comme la protestation vaine qu'anéantissait jadis l'ironie, il ne reste plus que le sérieux impitoyable, la vérité parfaitement comprise²⁵⁵.

Ce texte répond à la question qu'Adorno formule de manière inquiète dans la *Théorie esthétique* : « Que deviendrait l'art, en tant qu'écriture de l'histoire, s'il se débarrassait du souvenir de la souffrance accumulée²⁵⁶ ? » La césure que constitue Auschwitz ne devrait-elle pas interdire une fois pour toutes qu'elle soit congédiée par l'autodérision qui s'exprime dans le rire ? Néanmoins, cet appel au sérieux solennellement exprimé dans *Minima Moralia* ne doit pas nous faire croire que pour résister au comique de la répétition de l'histoire, il nous faudrait, dans un mouvement dialectique, nous réfugier dans les larmes. Car les larmes relèvent elles aussi, selon Adorno, d'une certaine forme de soumission. Ainsi en témoigne sa critique de l'attitude de l'« auditeur émotif » :

[L'auditeur émotif] écoute toute musique à la manière du romantisme tardif et comme une marchandise musicale étudiée pour satisfaire les besoins de l'écoute émotive. Il écoute de la musique pour avoir le droit de pleurer. [...] La musique émotionnelle est devenue l'image de la mère, invitant son enfant à venir pleurer dans ses bras. C'est une catharsis pour les masses, mais une catharsis qui les maintient, pour le moins, dans le rang. *Celui qui pleure ne résiste pas plus que celui qui marche au pas*. Une musique qui permet aux auditeurs d'avouer qu'ils ne sont pas heureux les réconcilie, grâce à ce « relâchement », avec leur dépendance sociale²⁵⁷.

Les larmes, en tant qu'elles témoignent d'une recherche de consolation (dans les bras rassurants de la mère), ne se tiennent pas à la hauteur de ce qu'exige de nous le tragique de l'histoire, pour lequel il n'existe aucun réconfort. Mais alors, si l'art ne doit ni nous faire rire, ni nous faire pleurer, comment se rapporte-t-il à l'histoire ? Le court texte intitulé « L'art est-il gai ? » élucide ce point en montrant que selon Adorno, l'art doit se situer dans un rapport de *tension* entre ces deux pôles : « gaieté », « gravité ». Une nouvelle fois, cette tension dialectique ne saurait être comprise comme une réconciliation entre les deux termes (Adorno récuse très fermement le « produit bâtard que constitue la tragi-comédie²⁵⁸ »), mais elle doit résider dans un mouvement d'oscillation :

²⁵⁵ Theodor W. ADORNO, *Minima Moralia*, op. cit., § 134.

²⁵⁶ Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 359.

²⁵⁷ Theodor W. ADORNO, *Current of Music*, op. cit., p. 255, nous soulignons.

²⁵⁸ Theodor W. ADORNO, « L'art est-il gai ? », in *Notes sur la littérature*, op. cit., p. 435.

L'art oscille entre la gravité et la gaieté, parce qu'il a en quelque sorte échappé à la réalité et qu'il est malgré tout imprégné d'elle. L'art n'existe que par cette tension²⁵⁹.

Cette oscillation est accomplie par l'œuvre de Beckett, en tant qu'elle ne renonce ni à la gaieté ni au comique, mais comporte des traits absurdes ou idiots se rapportant au comique par une « auto-critique », c'est-à-dire par « un procès comique [fait] au comique²⁶⁰ ». Les pièces de Beckett coupent court à tout humour satisfait, et de ce fait elles ne remplacent pas le rire par des larmes, mais par des « pleurs sans larmes, secs²⁶¹ ». Les pleurs secs permettent de ne pas brouiller la vue, ils préservent la lucidité nécessaire que la gravité de l'histoire requiert de notre part. On voit donc que le rire déployé par Beckett (de la même manière que les éléments clownesques de ses pièces peuvent être dits « authentiques »), en préservant sa tension avec la gravité, en gardant nos yeux secs, relève de cette même authenticité. Ce qui est loin d'être le cas du rire produit par l'industrie culturelle, qui a dégénéré en cynisme :

Depuis que l'industrie culturelle a mis la main sur l'art, et depuis que celui-ci fait partie des biens de consommation, sa gaieté est synthétique, fausse, comme ensorcelée. La gaieté est incompatible avec l'étalage arbitraire de marchandises²⁶².

Revenons maintenant au cas spécifique du jazz. Selon Adorno, le *jitterbug* revendique l'usage de l'autodérision, et par conséquent il témoigne d'un « sens de l'humour [qui] fausse tout et empêche qu'on l'attaque de front²⁶³ ». Ainsi, le premier problème posé par l'autodérision revendiquée des fans de jazz est qu'elle se rend proprement inaccessible à la critique. Mais en réalité, le cas du jazz est plus grave encore, puisque selon le philosophe de Francfort « le jazz et le pogrom vont ensemble²⁶⁴ ». Aussi scandaleux que puisse paraître cet énoncé, il est néanmoins possible de le comprendre à la lumière de ce que nous venons de dire sur le rapport qu'entretient le rire avec l'histoire. En effet, Adorno croit reconnaître dans le jazz et le pogrom un seul et même procédé, qui lui apparaît comme *inversé* : alors que le pogrom décrit une plaisanterie ayant dégénéré en cruauté, le jazz fonctionnerait en sens inverse, en transformant la cruauté en une vaste

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 431.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 435.

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² *Ibid.*, p. 433.

²⁶³ *Ibid.*, p. 203.

²⁶⁴ Theodor W. ADORNO, « Über Jazz », in *Moments musicaux, op. cit.*, p. 89.

plaisanterie. Il tombe donc en quelque sorte sous le coup de la même critique que *Le Dictateur* de Charlie Chaplin, qu'Adorno condamne en tant qu'il donne une allure comique au fascisme. Selon lui, ce film conforte l'illusion dangereuse selon laquelle le fascisme ne serait au fond qu'un « accident de l'histoire », une farce dont nous pourrions rire parce qu'il est toujours battu d'avance par le *telos* de l'histoire universelle. Adorno dénonce la dangerosité de cette conception de l'histoire, en tant qu'elle oublie que le fascisme appartient à la structure même de la société, et qu'à ce titre il n'est pas un événement accidentel :

Les forces de l'histoire qui ont engendré l'horreur viennent de la structure même de la société. Elles ne sont pas superficielles, et beaucoup trop puissantes pour que quiconque puisse les affronter comme s'il avait derrière lui l'histoire universelle²⁶⁵.

Dès lors, traiter le fascisme comme une farce contribue à sous-estimer ce qu'il est en réalité, car la comédie annule toute l'efficacité de l'engagement politique :

Le Dictateur lui-même perd de sa puissance satirique et devient même scandaleux dans la scène où une jeune juive assomme l'un après l'autre une rangée de S.A. à coups de poêle à frire sans être aussitôt mise en pièces. L'engagement politique conduit à sous-estimer la réalité politique : ce qui en diminue aussi l'efficacité²⁶⁶.

Dans cette perspective, on comprend mieux pourquoi l'aspect comique que se donne le jazz témoigne, comme pour Chaplin, de la cruauté ayant dégénéré en plaisanterie. On retrouve ici le problème que nous avons évoqué initialement, concernant la possibilité même de penser l'engagement politique de la musique. Car rappelons que selon Adorno, c'est le fait que le jazz se revendique pour partie comme une musique « engagée » qui fausse essentiellement et immédiatement sa possibilité même de faire *résistance* à la société administrée. La résistance de l'art ne peut s'incarner que dans sa forme, et non dans un contenu manifeste : ainsi pour que la part de gaieté de l'art puisse être considérée comme authentique, il faut qu'elle concerne non pas son contenu, mais sa forme autonome, son épanouissement « au-dessus de ce dont il démontre le pouvoir²⁶⁷ ». Or, ce n'est pas ce que donne à voir le comportement du *jitterbug*, dont la danse frénétique et

²⁶⁵ Theodor W. ADORNO, *Notes sur la littérature*, op. cit., p. 434.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 294.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 430-431.

désarticulée semble exprimer une douleur tellement insupportable qu'elle l'empêche de « tenir sur ses jambes²⁶⁸ ». Le regard méfiant que porte Adorno sur le mouvement des corps des *jitterbugs* ressemble étrangement à ce regard détaché décrit par Bergson dans *Le Rire* :

Détachez-vous maintenant, assistez à la vie en spectateur indifférent : bien des drames tourneraient à la comédie. Il suffit que nous bouchions nos oreilles au son de la musique, dans un salon où l'on danse, pour que les danseurs nous paraissent aussitôt ridicules. Combien d'actions humaines résisteraient à une épreuve de ce genre ? et ne verrions-nous pas beaucoup d'entre elles passer tout à coup du grave au plaisant, si nous les isolions de la musique de sentiment qui les accompagne²⁶⁹ ?

L'écoute adornienne du jazz semble reproduire *littéralement* la position de détachement décrite ici par Bergson, en tant qu'elle consiste à contempler la danse désarticulée des *jitterbugs* en se bouchant les oreilles. Tentons l'expérience esthétique que nous présente Adorno à la lumière de Bergson, et débranchons la musique pour observer les fans de jazz qui dansent sans le son. Il est pour le moins certain que les danseurs nous sembleraient irrésistiblement comiques. Dès lors, si Adorno va jusqu'à comparer cette comédie à un « pogrom », c'est sans doute parce qu'il croit assister à la perte d'individualité de ces danseurs massifiés, frénétiques, prêts à rire d'eux-mêmes et de leur propre devenir-marchandise. On comprend alors pourquoi Adorno a besoin de « couper le son » pour nous convaincre d'adopter cet œil méfiant sur le ridicule de l'attitude des fans de jazz. Cette écoute sans son n'est-elle pas une manière d'opposer une *résistance* au jazz et à son absorption par l'industrie culturelle ? Cet acte ne correspond-il pas au geste d'Ulysse, prêt à s'amarrer autour d'un mât pour ne pas succomber au chant des Sirènes ? Pour tenir à distance les effets du jazz, Adorno n'a-t-il pas été amené à devoir sans cesse reconduire ses analyses musicologiques à des considérations concernant l'attitude des musiciens et du public de jazz – en un mot, *à ne jamais vraiment s'occuper du son, mais toujours du spectacle* ?

Dans *Neonröhren des Himmels*, Alexander Kluge affirme que son ami Adorno « n'aimait pas beaucoup aller au cinéma. Dans les salles, il aimait fermer les yeux et se

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ Henri BERGSON, *Le Rire, op. cit.*, p. 4.

fier au son²⁷⁰ ». Concernant le jazz, Adorno semble avoir adopté l'attitude inverse : concentré sur l'image, il s'est bouché les oreilles.

Néanmoins, comme nous met en garde Anne Boissière, il ne faudrait pas rigidifier la perspective adornienne en la réduisant trop rapidement à la « position anti-musicale d'Ulysse, qui préfère organiser sa survie plutôt que de se laisser happer par le chant²⁷¹ ». En réalité, nous sommes absolument convaincue qu'en un sens Adorno a bien « raidi » sa position lorsqu'il s'est agi de penser le jazz. Partant du présupposé selon lequel celui-ci serait incapable d'apporter quoi que ce soit de nouveau à la question du matériau musical, il s'est arc-bouté sur les postures des musiciens et des auditeurs. Mais le caractère dialectique de l'approche adornienne, qui la rend si complexe à saisir, doit nous rappeler que cette manière dont il a traité le jazz ne saurait être généralisée à l'ensemble de son œuvre, ni même à l'ensemble de ses écrits sur la musique. Autrement dit, nous pensons que la force d'Adorno repose sur sa conception historique du matériau musical – une réflexion qui a certes exclu le jazz, mais qui a aussi sans doute, aujourd'hui encore, des choses à nous apprendre sur ce dernier.

²⁷⁰ Alexander KLUGE, *Neonröhren des Himmels* [Tubes de néon célestes], cité et traduit par Christophe DAVID dans son article « Contre le cinéma ? Notes sur Adorno et le cinéma », in *Adorno contre son temps*, *op. cit.*, p. 116-117.

²⁷¹ Anne BOISSIÈRE, « Le pouvoir de la musique : Ulysse et la régression de l'écoute », in *La Dialectique de la raison. Sous bénéfice d'inventaire*, Katia Genel (dir.), Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2017, p. 270.

4/ Adorno et le jazz, aujourd'hui ?

Une chose est sûre cependant : on ne peut pas se contenter de singer leurs auteurs, de faire du néo-Anders et du néo-Adorno et de prendre les poses avantageuses correspondantes. Rien de plus absurde et donc ridicule que de se dire aujourd'hui anderssien ou adornien²⁷².

Christophe David

Au terme de ce parcours au sein de la philosophie adornienne du jazz, nous souhaiterions reprendre à notre compte la question posée par Christophe David : que pourrait signifier « être adornien » aujourd'hui ? Ou, plus précisément encore, qu'est-ce la critique adornienne du jazz peut apporter à une philosophie du jazz d'une part, et à la philosophie de l'autre ? Comme lui, nous pensons qu'il serait absurde de revendiquer une posture « néo-adornienne » (et tout particulièrement dans le champ des études de jazz). Néanmoins, nous croyons qu'il est possible d'extraire de la pensée d'Adorno certains éléments conceptuels opérants pour faire avancer la réflexion actuelle sur le jazz. Mais plus encore que ces emprunts, ce qui nous apparaît essentiel est le fait que son œuvre donne *droit* et *sens* à l'échec philosophique. Là réside sans doute la tonalité la plus « adornienne » de notre travail : si le jazz résiste à son appréhension philosophique, s'il met en évidence un échec du philosophe, alors nous pouvons, avec Adorno, tenter de donner un sens philosophique à cet échec.

²⁷² Christophe DAVID, « Nous formons une équipe triste. Notes sur Günther Anders et Theodor W. Adorno », art. cit., p. 183.

4.1. Apports conceptuels de la philosophie d'Adorno pour penser le jazz

4.1.1. Les « lignes brisées » de Monk

Revenons sur Monk, ce musicien qui, comme nous l'avons montré, témoigne d'une attitude scénique correspondant à la figure de « l'excentrique-clown » dépeinte et décriée par Adorno²⁷³. Confrontons à nouveau Monk à la philosophie adornienne, en prenant soin cette fois de « remettre le son » pour nous concentrer plus particulièrement sur sa musique et non sur sa prestance scénique. Si Adorno avait fait l'effort de véritablement écouter Monk, alors nous sommes convaincue qu'il aurait trouvé de quoi enrichir sa réflexion sur la musique moderne, en repérant chez le pianiste les signes de ce qu'il caractérise comme une « musique *brisée* ».

D'un point de vue biographique, rien ne permet d'affirmer qu'Adorno ait eu l'occasion d'entendre la musique de Monk. Néanmoins, d'un point de vue chronologique, rien n'interdit de supposer que cette écoute ait été possible. En effet, rappelons qu'en 1968, alors que Monk en est déjà au crépuscule de son œuvre, Adorno persiste à décrier le manque d'inventivité rythmique du jazz avec la même obstination²⁷⁴. À ce moment, qu'en est-il de la musique de Monk ? Celle-ci est enfin parvenue à accéder à la reconnaissance, après une ascension qui fut longue et sinueuse : presque vingt années sont passées depuis son premier enregistrement pour Blue Note en 1947. Or, si le chemin vers la reconnaissance fut difficile, c'est parce que la musique de Monk l'a rendu difficile. Son œuvre n'a jamais cessé de perturber tant son auditoire que les musiciens l'accompagnant, en juxtaposant des lignes de rupture rythmiques. Ainsi en témoignent Jacques Ponzio et

²⁷³ Précisons une fois encore que ce rapprochement entre Monk et Adorno est une pure construction de notre part, et que rien n'indique dans les biographies des deux hommes que cette rencontre ait pu un jour avoir eu lieu. Sur l'excentricité de l'attitude de Monk, voir nos développements supra, chapitre 3, 3.1.2, p. 308-310.

²⁷⁴ « Le jazz est apparence en tant que fantasmagorie de la modernité : il donne l'illusion de la liberté. Musicalement, cette apparence réside dans le rythme : dans la loi des mesures fictives. Toute musique de jazz obéit à cette loi en un sens très précis. On pourrait définir l'idée technique de cette musique de la façon suivante : traiter un mètre de base invariable de telle manière qu'il se forme à partir de mètres apparemment différents de lui, sans que son autorité s'en trouve le moins du monde remise en question. » Theodor W. ADORNO, *Alban Berg. Le maître de la transition infime*, op. cit., p. 183. Passage déjà cité et commenté supra, chapitre 3., 2.2.2., p. 296.

François Postif, qui décrivent le jeu pianistique de Monk comme habité par des phrases musicales *déchiquetées* :

Avant lui, les pianistes délivraient derrière le soliste des phrases entières d'une seule coulée, fournissant un accompagnement mélodique irréprochable, *joli*, ou des séquences d'accords harmoniquement parfaites, sans rupture. Monk fait table rase de cette manière qu'il connaît parfaitement, et se met en devoir de déchiqueter les phrases qu'il pense pour n'en laisser subsister que des lambeaux, souvent des ponctuations inattendues, rageuses parfois, déroutant canevas qui, s'il réduit *l'accompagnement* à sa plus simple expression, crée un contre-chant qui pousse le soliste dans ses ultimes retranchements. [...] Il est clair que cette détermination à ne livrer de sa pensée que des lambeaux abscons aère grandement son discours, mais le rend difficile d'accès. Ne jouant pas tout, il laisse à l'auditeur et au soliste la tâche d'imaginer le reste²⁷⁵.

Monk, dont la musique serait faite de « lambeaux », intègre des pieds de nez incessants à l'histoire du jazz et à sa tradition, en déstabilisant la forme d'accompagnement classique du quartette. En effet, rappelons que Miles Davis refusa que Monk l'accompagne durant ses propres solos lors de l'enregistrement de la session *Miles Davis and the Modern Jazz Giants* en 1954, un refus qu'il motive explicitement par une gêne à l'égard d'un jeu si peu orthodoxe²⁷⁶. Cette quasi-impossibilité pour Davis de comprendre le jeu du pianiste se révèle de manière particulièrement saillante lors du fameux enregistrement de « The Man I Love », durant lequel Monk introduit un long silence de plusieurs mesures subitement interrompu par la trompette de Davis, qui l'interpelle de manière quasi militaire, après avoir – semble-t-il – supposé que le pianiste s'était tout bêtement perdu dans la grille harmonique²⁷⁷. L'usage de ces longs silences, qui deviendront peu à peu la signature du jeu de Monk, ne manquera pas d'étonner la critique du jazz, qui devra alors prendre acte que l'histoire du jazz doit désormais compter

²⁷⁵ Jacques PONZIO et François POSTIF, *Blue Monk*, *op. cit.*, p. 72-73.

²⁷⁶ « Le soir de Noël 1954, j'entrai en studio avec Milt Jackson, Thelonious Monk, Percy Heath et Kenny Clarke pour graver *Miles Davis and the Modern Jazz Giants* pour Prestige. [...] On a raconté beaucoup de choses sur cette séance, sur la tension et la colère qu'il y aurait eu entre Thelonious Monk et moi. Pour l'essentiel, c'est des conneries, des rumeurs que les gens ont répandues jusqu'à ce qu'elles deviennent des faits. [...] Je lui ai dit simplement de rester en retrait pendant que je jouais, les *voicings* de sa grille me mettant mal à l'aise. J'étais le seul souffleur de la séance. Je voulais entendre la section rythmique tourner sans le piano. » Miles DAVIS et Quincy TROUPE, *Miles : l'autobiographie*, trad. fr. Christian Gauffre, Paris, Presses de la Renaissance, 1989.

²⁷⁷ Voir *Miles Davis and the Modern Jazz Giants*, « The Man I love », Take 2, enregistrement du 24 décembre 1954, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=EiDoZ5GYRqg>. Pour l'intervention de Miles Davis au cœur du solo de Monk, voir à 5'39''.

sur des ruptures de la linéarité des cycles répétés de la grille et sur des accompagnements plaçant les solistes dans une situation d'inconfort pour pouvoir se réinventer.

Ainsi, ne peut-on pas comprendre ce jeu de ruptures spécifique à Monk à la lumière de la « musique brisée » sur laquelle Adorno fait reposer la modernité musicale ? Bien sûr, la « musique brisée » fait référence, dans le contexte adornien, à la nouvelle musique, en tant qu'elle apparaît comme la seule pouvant correspondre à sa conception de la modernité musicale. Dans *Philosophie de la nouvelle musique*, Adorno semble confirmer l'affinité profonde entre la nouvelle musique et sa philosophie, puisqu'il affirme qu'une « philosophie de la musique aujourd'hui ne peut être qu'une philosophie de la musique nouvelle²⁷⁸ ». Néanmoins, cette affinité élective ne doit pas être comprise de manière trop restrictive, et surtout elle ne doit pas nous empêcher de chercher à comprendre sur quelles bases théoriques Adorno la fait reposer. Or, nous pensons que les critères adorniens de la modernité musicale contiennent, *a minima*, « un air de famille » avec ce qu'accomplit la musique de Monk.

Commençons par préciser que les commentateurs d'Adorno, en se focalisant sur l'affinité de la philosophie adornienne avec la musique de Schoenberg, semblent avoir quelque peu minoré la critique adressée par Adorno au *devenir* de la nouvelle musique, lorsque celle-ci a commencé à s'imposer de manière autoritaire et « totalitaire » en érigeant la méthode dodécaphonique en système²⁷⁹. Si cette critique concerne en premier lieu le mouvement de rationalisation intégrale de la musique porté par la jeune génération de l'École de Darmstadt, et non directement la musique de Schoenberg (car, comme Adorno le précise, Schoenberg lui-même s'était opposé à la réification de la technique dodécaphonique dont il était l'inventeur²⁸⁰), Adorno considère néanmoins ce destin de la

²⁷⁸ Theodor W. ADORNO, *Philosophie de la nouvelle musique* (1949), trad. fr. Hans Hildenbrand et Alex Lidenberg, Paris, Gallimard, 1962, p. 20.

²⁷⁹ « La notion de progrès perd ses droits, là où la composition se transforme en bricolage, là où le sujet, dont la liberté est la condition d'un art avancé, est écarté ; là où une totalité violente et extérieure, qui n'est pas si différente des systèmes politiques totalitaires, prend le pouvoir. » Theodor W. ADORNO, « Le vieillissement de la nouvelle musique » (1956) in *GS*, vol. 14, *Dissonanzen*, p. 143-167, trad. fr. Michèle Lhomme, Alain Lhomme, Anne Boissière, in *Rue Descartes* n° 23, mars 1999, p. 128-129.

²⁸⁰ « Le fait que la nouvelle musique, et tout particulièrement la production de Schoenberg, apparaisse essentiellement sous la bannière de la technique dodécaphonique, se trouvant ainsi rapidement cataloguée alors qu'une très grande partie et peut-être la partie qualitativement décisive de sa production, est antérieure à cette technique ou indépendante d'elle, devrait paraître suspecte. Schoenberg lui-même s'est refusé de façon conséquente à enseigner ce que la hausse récente de la cote musicale a falsifié en en faisant système. » *Ibid.*, p. 117.

nouvelle musique comme inhérent à la nouvelle musique elle-même, en tant qu'il apparaît comme le « reflux en elle de son impulsion²⁸¹ ». La rationalisation de la musique d'avant-garde semble donc bien à Adorno une conséquence inévitable de l'abandon sans réserve des musiciens dans la recherche de la nouveauté, une recherche qui les a conduits à rompre définitivement avec toute forme de tradition musicale. Alors que la musique de Schoenberg a toujours comporté des éléments traditionnels (ainsi par exemple *Moïse et Aaron*, qui suit « fidèlement le type stylistique traditionnel du drame musical, malgré toutes les innovations purement musicales²⁸² »), le radicalisme musical du sérialisme intégral semble avoir délibérément rompu tout rapport à l'histoire. Cette rupture est ce qui explique que les musiciens de musique sérielle ressemblent, toujours selon Adorno, « de manière funeste à ceux qui [...] se glissent dans les ruines de la tradition passée²⁸³ ». On voit ici que le destin de la nouvelle musique a fini par rejoindre celui de la musique populaire commerciale, et plus précisément encore, celui de la musique électronique²⁸⁴. Car la réflexion adornienne considère que toute musique qui se veut absolument novatrice se révèle fondamentalement régressive, en tant qu'elle se leurre sur la possibilité d'entretenir un rapport « pur » aux choses. Ainsi, dans son court texte intitulé « Über tradition », Adorno affirme :

Tout comme la tradition qui s'accroche obstinément à elle-même, ce qui est absolument sans tradition est naïf, ignorant qu'il est de ce qui se trouve du passé dans la relation prétendument pure aux choses²⁸⁵.

Dès lors la musique, pour être résolument moderne, ne doit ni se complaire dans un passé qui ne reviendra jamais, ni porter l'espoir utopique d'un monde meilleur en prétendant faire disparaître les cicatrices du passé. Autrement dit, son rapport à la tradition doit être *dialectique*. Or, c'est ce rapport dialectique à la tradition que Schoenberg, ou encore Berg, parviennent parfaitement à accomplir :

²⁸¹ *Ibid.*, p. 113.

²⁸² *Ibid.*, p. 118-119.

²⁸³ *Ibid.*, p. 132.

²⁸⁴ « Cette musique n'a plus rien de composé, elle régresse à la sphère du prémusical, préartistique. C'est pourquoi, en bonne logique, certains de ses adeptes s'essayent à la musique concrète ou à la production électronique de sons. » *Ibid.*, p. 127.

²⁸⁵ Adorno, « Sur la tradition » (« Über tradition », texte publié en 1966 et repris dans le vol. 10.1 des *GS* p. 310-220), trad. par le groupe de traduction du Centre Marc Bloch, in *Où en sommes-nous de la Théorie esthétique d'Adorno ?*, op. cit., p. 431.

Le concept de dialectique s'applique précisément à Schoenberg dans la mesure où tout avait toujours été déjà là, alors que tout est pourtant entièrement nouveau²⁸⁶.

La démarche de Berg dans sa vie de musicien n'a pas consisté à rejeter l'héritage ; cet héritage, au contraire, il l'a consommé comme les rentiers du XIX^e siècle pouvaient consommer leur capital. Mais cela signifie aussi qu'il ne se crispait pas sur lui comme sur une possession. Par cette démarche, il l'a aussi aboli. Ce qui rend Berg incomparable, c'est cette dualité même. La meilleure façon de lire sa musique et d'en identifier le visage, c'est d'y étudier ce que la technique de la composition a fait de l'héritage en dissociant ses éléments pour les recombinaison en une construction nouvelle. [...] L'œuvre de Berg dans son ensemble tire une richesse qualitative inépuisable de ce qu'il refuse de s'interdire comme non moderne. Il a été pleinement conscient de cette tension²⁸⁷.

Voilà ce qui caractérise, selon les termes d'Adorno, la musique *brisée*, témoin de la modernité : une musique est dite brisée lorsqu'elle témoigne formellement d'une tension à l'égard de la tradition passée, une tension qui exprime son rapport dialectique avec la musique dite « inférieure » (*unteren Musik*). Dans son analyse de la musique de Mahler, on comprend que la nécessité pour Adorno de préserver un rapport à la tradition coïncide avec l'exigence d'exprimer la blessure de l'individu mutilé par la raison (ou encore ce que nous avons appelé l'« authentique kitsch », la « protubérance du bouffon »). Ainsi, la musique de Mahler contient cette tension irréconciliable entre des éléments nobles et des éléments authentiquement « populaires » :

L'un des sens majeurs de la *blessure* mahlérienne est précisément d'exprimer l'impossibilité de toute réconciliation entre ce qui s'est mis un jour à diverger. Les emprunts faits par Mahler à la chanson et aux formes populaires [*volkstümlichen Musikformen*], transportés dans le langage noble, se voient pourvus de guillemets invisibles et restent comme des grains de sable dans les rouages de la pure construction musicale. [...] Le divorce entre les deux sphères était devenu son ton propre, celui d'une musique *brisée*²⁸⁸.

Le terme de « brisé » témoigne donc de cette contradiction sans résolution possible entre deux pôles de la musique : nouveauté/tradition, noble/inférieur. Ici encore, Adorno écarte toute pensée du compromis, car une réconciliation entre tradition et nouveauté ferait se répandre « l'idéal affreux de la modernité sans excès, qui recommande des deux

²⁸⁶ Theodor W. ADORNO, *Écrits musicaux I* (1959), trad. fr. Marianne Rocher-Jacquin, avec la collaboration de Claude Maillard, Genève, Contrechamps, 2006, p. 68.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 74.

²⁸⁸ Theodor W. ADORNO, *Mahler. Une physionomie musicale, op. cit.*, p. 53-54.

côtés des solutions de compromis également problématiques contre la tradition et la nouveauté²⁸⁹ ». Puisqu'il ne s'agit ni de se complaire dans un archaïsme régressif (ce que fait, selon Adorno, la musique de Stravinsky), ni de prétendre faire de l'absolument nouveau, la musique doit littéralement se *frotter* à la tradition – de même qu'elle doit comporter, sous la forme de guillemets invisibles, des éléments « populaires » (*unteren*). C'est seulement parce qu'elle peut rendre compte de cette tension irréconciliable qu'elle est capable de prendre en charge la fêlure de l'individu meurtri par la rationalisation, et de donner refuge à cet impensé philosophique qu'Adorno appelle, dans la *Dialectique négative*, le « non-identique ». Ainsi, on s'aperçoit que la possibilité de témoigner de cette fêlure n'est pas un privilège strictement réservé à l'atonalité de la nouvelle musique, puisque la « musique tonale, profondément consonante de Mahler, a parfois le climat de la dissonance absolue, la *noirceur* de la nouvelle musique²⁹⁰ ».

Or, n'est-ce pas cette fêlure qui transparait aussi, à chaque instant, dans le jeu composé de ruptures de Monk ? Son rapport à la tradition et au « populaire » (*unteren*) n'est-il pas, à cet égard, profondément dialectique ? Cette tension en présence dans le jeu de Monk ne semble en tous cas pas avoir échappé à la critique de jazz, qui en a proposé différentes interprétations : alors que Jacques Ponzio et François Postif entendent des phrases musicales en lambeaux, Michel-Claude Jalard met en avant une « mise en pièces du thème²⁹¹ », quand André Hodeir y voit, lui, une « pulvérisation du discours musical²⁹² ». Tant et si bien que nombreux sont ceux qui ont reconnu dans l'œuvre de Monk une certaine proximité avec le principe de l'atonalité. Ainsi, alors que Michel-Claude Jalard y reconnaît un « affaiblissement progressif du système musical tonal²⁹³ », Jacques Ponzio et François Postif identifient quant à eux un franchissement vers l'atonalité, particulièrement remarquable dans son morceau « Epistrophy » :

De même que la structure des accords inventés par Monk conduit à se poser des questions sur la possibilité de les chiffrer et de les faire entrer dans un cadre connu, certaines séquences d'accords ne peuvent plus être suivies et repérées comme appartenant à un système tonal régi par des règles strictes. C'est le domaine où Monk frise l'atonalité et parfois la franchit, comme dans

²⁸⁹ Theodor W. ADORNO, « Le vieillissement de la nouvelle musique », art. cit., p. 130.

²⁹⁰ Theodor W. ADORNO, *Mahler...*, op. cit., p. 82.

²⁹¹ Michel-Claude JALARD, *Le jazz est-il encore possible ?*, Marseille, Parenthèses, 1986.

²⁹² André HODEIR, *Jazzistiques*, op. cit., p. 133.

²⁹³ Michel-Claude JALARD, *Le jazz...*, op. cit., p. 67.

« Introspection », ou bien plonge en plein dedans comme avec « Epistrophy ». On sent très bien, malgré tout, la logique des suites d'accords dont le côté répétitif évite le dépaysement excessif²⁹⁴.

Certes, Monk ne bascule jamais dans le « dépaysement excessif ». Mais n'est-ce pas justement le fait que cette limite ne soit jamais franchie qui le rend, au fond, le plus « adornien » ? Comme le souligne très justement André Hodeir, « ce qui nous fascine dans l'extraordinaire "I Should Care" (de l'album *Thelonious Himself*), [ce sont les] impulsions amesurées [qui] s'y succèdent, pulvérisant le discours musical sans cependant porter atteinte au sentiment jazzistique²⁹⁵ ». C'est précisément en ce sens que les ruptures amenées par Monk nous semblent pouvoir réaliser la modernité musicale qu'Adorno aperçoit dans la musique de Berg et de Mahler : elles créent un rapport *brisé* à la tradition du jazz, qui ne peut en sortir indemne. Et si l'usage monkien des silences peut témoigner des débris de l'histoire du jazz, jamais il ne l'anéantit comme par l'effet d'une bombe – contrairement à la musique d'avant-garde :

Il faut composer « au marteau », comme Nietzsche voulait faire de la philosophie au marteau, c'est-à-dire marteler légèrement les formes pour que l'oreille critique en détecte les parties creuses, mais non pas les briser en confondant débris et avant-garde, sous prétexte que ces débris font songer à des villes bombardées²⁹⁶.

Le jeu de Monk ne ressemble pas à une ville bombardée, il ressemble à un renouvellement de la tradition du jazz qui s'impose, lui aussi, « à coups de marteau ». De telle sorte que, quelle que soit la valeur théorique de ce parallèle que nous avons imaginé entre la musique de Monk et la pensée d'Adorno, il possède au moins le mérite de mettre en lumière un aspect décisif de la philosophie adornienne, pourtant largement minoré par les commentateurs : moins qu'un penseur de la « *nouvelle* » musique, Adorno apparaît surtout comme le penseur dialectique du rapport conflictuel entre modernité et tradition musicale.

²⁹⁴ Jacques PONZIO et François POSTIF, *Blue Monk.*, op. cit., p. 114.

²⁹⁵ André HODEIR, *Jazzistiques*, op. cit., p. 133.

²⁹⁶ Theodor W. ADORNO, *Figures sonores*, op. cit., p. 32.

4.1.2. Le free jazz : révolution et tradition

Il est bien fini le temps du pitre qui roule les yeux pour amuser le public, l'heure de la révolution arrive²⁹⁷.

Michel LE BRIS

Si les caractéristiques formelles ne peuvent, dans l'art, être tout de go interprétées politiquement, rien de formel n'existe cependant en lui sans des implications relatives au contenu qui s'étendent jusqu'à la politique. La libération de la forme, telle que la veut tout art authentiquement nouveau, est avant tout le chiffre de la libération sociale, car la forme, la cohérence esthétique qui relie tous les éléments singuliers, représente dans l'œuvre d'art le rapport social ; c'est pourquoi l'ordre établi est scandalisé par la forme émancipée²⁹⁸.

Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*

Notre réflexion sur le rapport dialectique entre tradition et nouveauté de la musique de Monk trouve une prolongation, et surtout une coloration davantage politique avec le free jazz. En effet, rappelons²⁹⁹ que ce dernier interroge, de manière encore plus saillante que le jazz, le rapport entre musique et politique. Si la dimension politique du free jazz apparaît de manière criante dans les revendications explicitement portées par ses musiciens et musiciennes, elle persiste néanmoins, aujourd'hui encore, à donner lieu à de vastes débats. Alors que la position formaliste entend proposer une étude de la forme musicale indépendamment de sa signification politique, la position dite « contextualiste » (ou « culturaliste ») a quant à elle trop souvent tendance à entretenir une confusion pour le moins simpliste entre considérations musicales et extra-musicales. Pour sortir de ces débats incessants, la conception adornienne du matériau musical apparaît comme une alliée précieuse, en tant qu'elle travaille à faire émerger la portée politique de la forme

²⁹⁷ Michel LE BRIS, entretien dans *Jazz Hot*, 1968. Cité par Jedediah SKLOWER, in *Free jazz, la catastrophe féconde*, op. cit., p. 167.

²⁹⁸ Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 352.

²⁹⁹ Voir nos développements supra, chapitre 1, 2.2.2., p. 127 sq.

musicale même. Certes, comme nous l'avons établi, Adorno semble déroger au principe sur lequel repose toute son esthétique lorsqu'il fait de ses rares analyses formelles du jazz un « prétexte » pour centrer sa réflexion sur l'attitude des musiciens et des auditeurs. Néanmoins, sa démarche gagne en profondeur quand il s'agit pour lui d'étudier les formes qu'il considère capables d'accomplir la modernité musicale (celles de Schoenberg, de Mahler et de Berg). C'est pourquoi, comme c'était le cas pour penser la musique de Monk, nous sommes convaincue que ce sont les textes dans lesquels Adorno interroge d'autres musiques que le jazz qui peuvent nous permettre de cerner le caractère *véritablement politique du free jazz* – un caractère politique qui, en termes adorniens, ne désigne rien d'autre que sa capacité à résister aux normes imposées par la société administrée.

Dans un entretien télévisé daté de 1968, Adorno critique très sévèrement le succès de Joan Baez et la façon dont ses chansons expriment un engagement contre la guerre du Vietnam :

Je pense en réalité que toute tentative pour associer contestation politique et « musique populaire » – c'est-à-dire musique de divertissement – est condamnée dès le départ. [...] Je dois dire que je trouve insupportable que quelqu'un se mette ainsi en avant, et quelles qu'en soient les raisons, chante à propos du Vietnam sur cette musique douceuse. Cette chanson même, qui s'empare de l'horreur et la rend, d'une certaine manière, consommable, finit par arracher à l'horreur des traits qui s'adaptent à la consommation : je la trouve en fait vraiment insupportable³⁰⁰.

Dans cet extrait, on comprend qu'Adorno pose une incompatibilité de principe entre la *popular music* (remarquons qu'il précise ici d'emblée et sans équivoque en quel sens il emploie le terme de « musique populaire ») et toute forme d'engagement politique. Cette incompatibilité de principe repose sur un certain nombre de motifs que nous avons dégagés dans nos développements précédents : la *popular music* est une musique hétéronome, et à ce titre elle ne peut aucunement résister à la société administrée qui l'a produite ; l'engagement politique ne doit pas se manifester par un contenu explicite, sans quoi l'art perd son existence autonome ; la voie « douceuse » de Joan Baez ne saurait

³⁰⁰ Theodor W. ADORNO, entretien télévisé de 1968, voir l'archive YouTube <https://youtu.be/Xd7Fhaji8ow>, traduite par Agnès GAYRAUD dans *Dialectique de la pop*, Paris, La Découverte, Cité de la musique/Philharmonie de Paris, 2018, p. 29.

témoigner de la « noirceur » exigée par l'histoire, mais au contraire elle produit un sentimentalisme réconfortant, naïf et utopique. Quoiqu'on puisse penser de la validité de ces différents arguments, il est clair que le parcours que nous avons suivi au cœur de la philosophie adornienne nous permet de comprendre pour quelles raisons – et elles sont nombreuses – les chansons de Joan Baez ne sauraient être considérées par Adorno comme des formes d'art émancipées, capables de résister à l'ordre établi.

Mais qu'en est-il du free jazz ? Son histoire montre qu'il est loin de s'insérer dans la logique commerciale de la *popular music*, ce qui permet d'ores et déjà d'invalider un certain nombre des arguments adorniens que nous venons d'évoquer. Il reste que le free jazz porte un contenu politique manifeste et explicite, ce qui va à l'encontre de la conception adornienne de l'engagement musical. Mais qu'en est-il de sa forme ? De quelle nature est son rapport à l'histoire, à la nouveauté et à la tradition, au noble et à l'inférieur (*unteren*) ?

Rappelons que l'album *Free Jazz* d'Ornette Coleman (1961), considéré comme le premier album du genre, clame une libération vis-à-vis des règles tenues pour spécifiques du jazz³⁰¹. Ce simple énoncé permet déjà de faire émerger une piste de réflexion concernant l'expression formelle de la revendication politique portée par cette musique. En effet, les musiciens de free jazz entendent renverser par leur pratique ce qu'ils identifient comme une récupération, par les Blancs, de leur musique originellement noire – comme en témoigne explicitement le titre de l'album *This is Our Music*³⁰² du quartet d'Ornette Coleman, paru un peu plus tôt en 1961. D'un point de vue esthétique, cette revendication prend la forme suivante : rompre formellement avec les codes du jazz traditionnel, afin de revenir aux sources du jazz pour pouvoir lui redonner une coloration noire. Ainsi, contrairement aux « musiques improvisées libres », qui ont davantage tendance à s'inscrire dans la tradition des musiques savantes, et qui d'ailleurs revendiquent plus ouvertement un rapport « tout neuf » à la musique, le free jazz témoigne quant à lui d'une relation beaucoup plus complexe et ambivalente à son histoire – à savoir celle du jazz. Comme son nom l'indique, le « free jazz » a donc toujours

³⁰¹ « Dans le cri : “Libérez le jazz”, il y a aussi, et surtout : “Libérez-vous du « jazz »”, c'est-à-dire “libérez-vous de toutes les conventions qui imposaient que le jazz se jouât de telle ou telle façon” » JEDEDIAH SKLOWER, *Free jazz, la catastrophe féconde*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 15.

³⁰² THE ORNETTE COLEMAN QUARTET (Ornette Coleman, Don Cherry, Charlie Haden, Ed Blackwell), *This is Our Music*, Atlantic, 1961.

revendiqué son appartenance à cette histoire, même s'il s'agissait aussi de produire une rupture à l'intérieur de cet héritage. En ce sens, il entend « libérer » le jazz non pas de lui-même, mais de sa récupération par la société blanche, la déconstruction des codes du jazz conventionnel se révélant dès lors comme un moyen de créer les conditions de possibilité d'un retour aux origines du jazz qui lui ont été confisquées. On mesure d'ailleurs la force de cet attachement à l'héritage du jazz aux nombreuses citations qui apparaissent comme divers hommages aux anciens, et qui ponctuent un jeu capable de mettre en pièces les codes du jazz conventionnel (ainsi le canevas, la grille, le fait d'improviser l'un après l'autre, etc.). Ce qui anime les musiciens de free jazz, ce n'est donc pas la recherche de nouveauté, mais littéralement la mise en pièce à coups de marteau de la tradition du jazz comme condition de réappropriation de leur musique (noire). Ce paradoxe d'une musique à la fois révolutionnaire et traditionnelle a d'ailleurs été mis en évidence par Rodolphe Burger, lorsqu'il explique qu'il faudrait penser le rapport des musiciens de free jazz à la tradition non comme une « rupture », mais comme une « tangente » :

Même chez les jazzmen radicalement novateurs qui ont des gestes de rupture, il y a toujours un moment où un thème est repris : il s'agit à la fois d'un hommage et d'une manière de faire le point sur le degré de liberté qu'on prend. Il me semble que l'on se trouve dans une logique qui n'est plus celle de la rupture, mais celle de la tangente. Il y a toujours un moment où ceux qui ont voulu prendre une tangente recroisent un « ancien » auquel ils souhaitent rendre un certain hommage. Cela met en jeu tout le rapport à la tradition, une manière de se comporter par rapport au passé³⁰³.

Un paradoxe assumé entre révolution et tradition qui permet de comprendre pourquoi le jeu aussi novateur de Coltrane³⁰⁴ peut tout en même temps faire résonner la tradition blues :

Ce que le recentrement sur la modalité permet aussitôt d'affirmer, c'est que, si Coltrane exerce une action révolutionnaire dans le champ du jazz lorsqu'il se plie à la tradition du blues (premier paradoxe), il apparaît objectivement réactionnaire au moment où il introduit dans ce champ la nouveauté qu'y constitue alors la référence indienne (deuxième paradoxe)³⁰⁵.

³⁰³ Rodolphe BURGER, *Variations sur la reprise*, Strasbourg, Éditions du Conservatoire de la Ville de Strasbourg, 2010, p. 131.

³⁰⁴ John Coltrane n'est pas considéré comme appartenant officiellement au courant du « free jazz », mais sa musique est renvoyée au « jazz modal », un courant contemporain au free jazz qui introduit, lui aussi, une rupture fondamentale dans l'histoire du jazz.

³⁰⁵ Alain GERBER, *Le Cas Coltrane*, Marseille, Parenthèses, 1985, p. 151.

Coltrane révolutionne le jazz en jouant du *blues*, Ayler fait sonner son free avec de la *soul*. À la lumière de ces rapports complexes que le free jazz entretient avec la tradition du jazz, une question nous semble devoir s'imposer : la pratique des musiciens de free jazz ne consiste-t-elle pas, selon les termes d'Adorno, à donner des « coups de marteau » sur la tradition jazzistique ? Et ces coups de marteau ne témoignent-ils pas d'une certaine radicalité dans la rupture qu'ils imposent à la tradition du jazz – sans jamais pour autant faire table rase du passé ? Et enfin, n'est-ce pas là le sens profond de la *résistance* de l'art dont témoigne Adorno, et qui vise à instaurer un juste rapport à l'histoire – ni complètement à l'écart, ni non plus absorbé par l'ordre établi – pour pouvoir en faire la *critique* ?

Ainsi, la révolution opérée par le free jazz doit d'abord être comprise comme musicale. Comme le souligne Laurent Cugny, celle-ci peut être figurée par une « marche “abrupte”, “un brusque tournant”, [...] qui fait tout de même partie d'un escalier, dépendante des autres marches et formant avec elles un tout³⁰⁶ ». Mais cette révolution musicale *est* politique, non pas au sens où elle serait l'*illustration* des revendications politiques des musiciens en s'incarnant dans une forme musicale, mais au sens où elle implique une transformation en profondeur du matériau musical (du jazz). Cette transformation est avant tout critique et dialectique, car elle parvient à maintenir ensemble deux pôles irréconciliables : la modernité et la tradition, le savant et l'inférieur. Et de fait, elle *brise ces dichotomies* qui lui ont été imposées de manière extérieure, sans jamais les réconcilier : *en les contenant toutes les deux, par leurs extrémités*. À partir de cette réflexion, on peut penser que l'histoire musicale – et par là l'histoire *tout court* – aura irrémédiablement affaire à cette révolution portée par le free jazz.

³⁰⁶ Laurent CUGNY, « Jazz et révolution », CNED, 2009, article non publié accessible en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02098945/document>, consulté le 13/02/2020, p. 4.

4.2. Échec de la philosophie et antidote de la clownerie

Penser le jazz et ses évolutions à la lumière de la philosophie esthétique d'Adorno requiert, comme nous l'avons vu, de prendre la mesure d'un échec. Mais ce dernier a-t-il quelque chose à nous apprendre sur la philosophie elle-même ? En d'autres termes, qu'est-ce que le jazz a transformé, qu'est-ce qu'il a pu contorsionner au sein de l'esthétique adornienne ?

Avant de répondre à cette question, arrêtons-nous quelques instants sur un dernier usage de la figure du clown tel qu'elle apparaît dans la *Dialectique négative*. Le clown intervient cette fois-ci pour décrire le sens même de la démarche philosophique, le terme de « clownerie » permettant à Adorno de présenter l'*antidote* nécessaire au totalitarisme de la pensée philosophique systématique :

Face au règne total de la méthode, la philosophie contient comme correctif le moment du jeu que la tradition de sa scientification voudrait lui retirer. [...] La pensée non naïve sait combien peu elle atteint ce qui est pensé et doit toujours parler comme si elle le possédait complètement. Ceci la rapproche de la clownerie. [...] La philosophie est ce qu'il y a de plus sérieux mais elle n'est pas non plus si sérieuse que cela³⁰⁷.

On retrouve donc ici un nouvel usage valorisé du clown, qui apparaît cette fois pour désigner le sens même du « faire de la philosophie ». Pour bien comprendre cette nouvelle référence à la clownerie, il nous faut revenir aux tout premiers écrits d'Adorno, et en particulier son texte *L'Actualité de la philosophie*³⁰⁸. Adorno y présente une critique de ce qu'il appelle la pensée « identificatrice », en tant qu'elle repose sur une logique de subsomption du réel sous une conceptualité préétablie (une démarche philosophique qu'Adorno assimile au positivisme). Comme le montre Julia Christ dans son article « Un jeu avec le réel – Esquisse de la méthode critique d'Adorno³⁰⁹ », ce que le philosophe critique dans la pensée identificatrice est le fait qu'elle ne prenne pas en compte le processus conceptuel résultant de la confrontation entre un sujet et cet autre que lui-même

³⁰⁷ Theodor W. ADORNO, *Dialectique négative*, op. cit., § « Infinités », p. 19-20.

³⁰⁸ Theodor W. ADORNO, *L'Actualité de la philosophie et autres essais* (1930), trad. fr. Jacques-Olivier Bégot, Paris, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2008.

³⁰⁹ Julia CHRIST, « Un jeu avec le réel – Esquisse de la méthode critique d'Adorno », in *Philosophie*, vol. 113, n° 2, mars 2012.

qu'il rencontre dans l'expérience de la pensée. Si donc la clownerie apparaît comme l'antidote du positivisme, c'est en tant qu'elle permet « d'interrompre la logique de domination³¹⁰ » exercée par la philosophie systématique lorsqu'elle soumet son objet à un cadre déterminé au préalable : ainsi le terme de « clownerie » entend décrire ce moment de *révolte* de l'esprit contre le positivisme intellectuel qui prétend pouvoir se « saisir par la force de la pensée la totalité du réel³¹¹ ».

Il y a là comme un paradoxe : si Adorno ne prend pas au sérieux la révolte clownesque du jazz, il semble pourtant qu'il en ait retenu un certain moment de clownerie, un trébuchement qui s'est introduit au cœur de sa philosophie. Ce moment de clownerie est d'autant plus salvateur qu'il conditionne la possibilité d'une philosophie « non naïve³¹² » : une philosophie non naïve nous *fait croire* qu'elle possède complètement son objet, alors même qu'elle sait pertinemment que celui-ci est toujours voué à lui échapper. C'est là d'ailleurs le signe qu'une véritable confrontation philosophique à son objet a bien eu lieu, qu'elle n'a pas été qu'un effet de style.

Cette étonnante apparition du clown dans la *Dialectique négative* nous semble alors témoigner d'un signe fort que l'échec philosophique incarné par le jazz n'est en rien étranger à la perspective adornienne, voire qu'il participe à la manière dont Adorno caractérise l'acte de philosopher. Car selon lui, une pensée se prétendant « réussie », ne comportant aucun manquement ni lacune, n'a rien d'une pensée véritablement philosophique : bien au contraire, sa trajectoire rectiligne, sans détour et sans échec, poursuit le trajet de l'« enfant modèle qui, avec son cartable invisible sur le dos, est toujours passé en classe supérieure, sans la moindre lacune³¹³ ». Ainsi pour Adorno, c'est la lacune elle-même qui est le signe d'une pensée au travail, le signe qu'une pensée s'est véritablement confrontée avec l'inconnu et qu'elle n'est pas la simple répétition tautologique du déjà connu. D'où la défiance adornienne concernant le caractère *honnête* d'une pensée, qu'il décrit comme « un sabotage de la pensée³¹⁴ ». Être intellectuellement honnête signifie selon Adorno exiger de l'auteur qu'il explicite chacune des étapes qui

³¹⁰ *Ibid.*, p. 46.

³¹¹ Theodor W. ADORNO, *L'Actualité...*, *op. cit.*, p. 7.

³¹² Theodor W. ADORNO, *Dialectique négative*, *op. cit.*, p. 19.

³¹³ *Ibid.*, p. 112.

³¹⁴ Theodor W. ADORNO, *Minimia Moralia.*, *op. cit.*, § 50, p. 109.

l'ont conduit à son énoncé – ce qui revient à être capable de répéter ce que l'on sait déjà, à se contenter de rendre compte d'une pensée vaine :

Toute pensée qui ne reste pas une pensée vaine porte la marque d'une impossibilité de se légitimer complètement tout comme nous savons dans nos rêves qu'il y a des heures mathématiques que nous avons manquées pour faire la grasse matinée et qui ne se rattraperont jamais. La pensée attend qu'un jour le souvenir de ce qui a été manqué vienne la tirer du sommeil et la transforme en leçon philosophique³¹⁵.

C'est pour cette raison qu'Adorno trouve dans la forme de l'essai³¹⁶ la possibilité pour la pensée de se déployer non pas de façon rectiligne, mais de manière mobile : c'est seulement à cette condition que la non-vérité pourra côtoyer dialectiquement la vérité. Si la forme de l'essai lui apparaît plus dialectique que la dialectique elle-même, c'est que contrairement à la dialectique hegelienne qui comprend la vérité comme une totalité, celle-ci permet de « prendre à la lettre la prétention de la singularité à être vraie, jusqu'à ce que sa non-vérité devienne une évidence³¹⁷ ». Or, si la vérité est dialectiquement dépendante de la non-vérité, tout ce qui met en péril la vérité d'une pensée est aussi ce qui fait émerger sa vérité :

Tout ce qu'il y a de risqué, de prématuré, de pas tout à fait garanti dans chacun des détails de l'essai entraîne d'autres détails qui en sont la négation ; la non-vérité dans laquelle l'essai s'enfonce en connaissance de cause est l'élément de sa vérité. [...] Ce sont les ennemis de l'esprit qui se croient obligés de le défendre contre le manque de sérieux : l'esprit lui-même, une fois émancipé, est mobile. Dès qu'il aspire à autre chose qu'à la simple répétition administrative et à l'aménagement de ce qui est déjà, il n'est pas tout à fait garanti ; abandonnée par le jeu, la vérité ne serait plus que tautologie³¹⁸.

L'essai apparaît comme une forme de pensée suffisamment libre pour échapper à l'exigence scientifique du sérieux tautologique : ainsi la vérité adornienne est renvoyée au jeu, la philosophie à un moment de clownerie, la pensée à la lacune. Les distorsions,

³¹⁵ *Ibid.*, p. 112.

³¹⁶ « L'essai comme forme s'expose à l'erreur ; le prix de son affinité avec l'expérience intellectuelle ouverte, c'est l'absence de certitude que la norme de la pensée établie craint comme la mort. » Theodor W. ADORNO, « L'essai comme forme », in *Notes sur la littérature, op. cit.*, p. 17.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 23-24.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 23.

les faux pas, les manquements ne sont donc pas des « annexes » à la pensée adornienne, nous pensons au contraire qu'ils sont absolument fondamentaux – voire vitaux ?

Si donc Adorno a littéralement manqué la question du jazz, nous avons néanmoins tenté de montrer à quel point sa pensée du jazz n'était pas une pensée vaine. Elle constitue même, sans l'ombre d'un doute, par ses erreurs, par ses trébuchements, par ses lacunes, l'approche la plus vivante du jazz que nous ayons pu remarquer au sein de la philosophie du XX^e siècle.

Conclusion générale

Nous pensons pouvoir achever notre travail de recherche sur ce constat : en apparaissant ou en n'apparaissant pas au sein de la philosophie, le jazz met en lumière des questions ayant trait à la musique en général, à l'esthétique, et enfin à la démarche philosophique en tant que telle.

Le principe méthodologique que nous avons suivi consistait à dessiner une cartographie des présences (mais aussi des absences) du jazz au sein de la philosophie du XX^e siècle. Ce relevé aurait pu sembler des plus fastidieux si nous nous étions contentée d'établir un pur recensement comptable de ses occurrences. L'intérêt de cette démarche ne pouvait donc reposer que sur la conviction profonde que l'élaboration d'une cartographie pourrait faire émerger un certain nombre de questions dépassant le cas particulier du jazz. À cet égard, notre conclusion s'attachera à déployer les problèmes que notre recherche adresse à l'esthétique et à la philosophie en général.

Si nous ne prétendons pas être en mesure de surmonter pleinement les difficultés que nous allons à présent esquisser, nous sommes en revanche convaincue que la réflexion philosophique doit pouvoir se saisir de ces questions théoriques que le jazz lui enjoint de penser. Ces problèmes, que nous avons caractérisés comme des *résistances philosophiques*, constituent en quelque sorte des obstacles sur lesquels la philosophie esthétique a été amenée à trébucher. Bien loin de nous conduire à un immobilisme de la pensée, nous considérons ces heurts comme le signe d'un « site positif pour la pensée, tout à la fois critique et nécessaire (inévitable)¹ ».

¹ François ZOURABICHVILI, *La Littéralité et autres essais sur l'art*, Paris, PUF, 2011, p. 209-210.

1/ Première résistance philosophique.

Conservatisme et dualisme des concepts de l'esthétique musicale

Nous avons insisté, tout au long de ce travail, sur l'impossibilité d'appréhender le jazz à partir de la distinction traditionnelle entre musique savante et musique populaire. Consciente que cette opposition n'a pas attendu le jazz pour révéler ses insuffisances, nous pensons aussi que celui-ci doit pouvoir imposer un véritable coup d'arrêt à l'usage philosophique réitéré d'une distinction conceptuelle aussi problématique. Pourquoi avoir attaché autant d'importance à une opposition que nous supposons être rendue caduque par une forme d'expression musicale particulière ? En premier lieu parce que celle-ci nous paraît cristalliser un grand nombre de difficultés qui ont tendance à paralyser le champ des études de jazz. Comme nous avons tenté de l'établir, la distinction entre musique savante et musique populaire produit nécessairement une scission à l'intérieur de la tradition jazzistique, en nous laissant croire que le jazz devrait subir un écartèlement entre deux pratiques distinctes (l'une faisant « œuvre » en enregistrant des disques, l'autre se contentant de « performer »), entre deux modes d'écoute possibles (une écoute religieuse dans des salles de concert-musée, une autre ponctuant la perception sonore d'exclamations, de mouvements dansés et de rires), et enfin entre deux analyses concurrentes (l'analyse musicologique permettant d'accéder à l'œuvre-jazz, la perspective culturaliste restant quant à elle concentrée sur le mode de vie des musiciens et musiciennes). Or, en dépit de ces approches polarisées, l'ensemble des spécialistes du jazz semble pourtant d'accord sur un point : l'histoire du jazz a toujours comporté ces deux aspects, non pas seulement successivement, mais *simultanément*. Dans ces conditions, pourquoi continuer à faire peser sur l'analyse du jazz une perspective de type dualiste ? La persistance de cette opposition théorique n'est-elle pas le signe d'une conceptualité normative à laquelle les chercheurs se sentent toujours obligés de répondre dès lors qu'ils interrogent la spécificité du jazz ? Si les concepts de l'esthétique traditionnelle ont souvent été remis en cause du fait de leur trop grande abstraction, il est temps à présent de prendre en considération les effets *concrets* de l'usage maintenu de ce type de distinction dans le domaine théorique de la musique. À cet égard, le silence « philo-phonique » sur le jazz, dont nous avons tenté d'établir qu'il était une conséquence

immédiate de la ligne de partage instaurée entre les spécialistes de la musique savante et ceux de la musique populaire, constitue un exemple particulier d'une difficulté qui concerne l'esthétique dans son ensemble.

En introduction, nous avons émis quelques réserves concernant la place que pouvait occuper la discipline philosophique au sein des recherches théoriques sur la question du jazz. À ce titre, nous nous étions demandée quels garde-fous il serait nécessaire de mettre en place pour que celle-ci résiste à la tentation de parler « à la place de » ... (les musiciens et musiciennes, les musicologues). Or, il semble que nous sommes maintenant en mesure d'apporter un élément de réponse à cette inquiétude première. En effet, il paraît évident que le cas du jazz appelle la philosophie à s'engager dans un examen critique approfondi des soubassements de cette opposition dualiste et conservatrice qu'elle contribue à faire perdurer.

Que cette opposition musique savante / musique populaire soit dualiste n'est plus à démontrer : le simple fait que le jazz apparaisse comme divisé au sein de sa propre tradition en est le signe manifeste. Or, puisqu'une grande partie de l'histoire de la philosophie s'est construite à partir d'une réflexion sur la pertinence de grands dualismes conceptuels (sensible/intelligible, âme/corps, droit/justice...), l'esthétique ne doit-elle pas à son tour interroger la pertinence de l'opposition duelle entre musique savante et musique populaire qu'elle continue à utiliser comme s'il s'agissait d'un fait acquis ?

Que cette opposition relève aussi d'un certain conservatisme ne fait guère plus de doute : comme le dirait Bourdieu, son usage nous *distingue*. Nous sommes distingués lorsque nous écoutons religieusement le « jazz-œuvre » dans des salles de concert prestigieuses, et nous le sommes tout autant lorsque nous décrétons que seule l'expérience véritable des bas-fonds d'Harlem et de La Nouvelle-Orléans permet d'accéder au jazz « authentique ». De cette *distinction distinguante*, notre recherche a pu établir que le jazz était la première victime : les diverses luttes pour la reconnaissance du « vrai jazz » n'ont eu de cesse d'alimenter les querelles dans le champ des études jazzistiques, tout au long de son histoire.

La philosophie, puisqu'elle est historiquement attachée à la généalogie des implicites véhiculés par les concepts traditionnels, devrait donc pouvoir trouver dans l'opposition musique savante / musique populaire l'occasion d'interroger certains vestiges

conceptuels qu'elle a laissés verdoyer au sein de l'esthétique sans y prêter une réelle attention. Elle pourrait également, dans une visée plus deleuzienne, voir ce moment critique comme une opportunité de « faire de la philosophie », c'est-à-dire d'inventer de nouveaux concepts² sur les décombres d'une distinction incapable de cerner une musique comme le jazz. Et en un sens, comme nous l'avons vu, c'est sur cette voie que nous conduisent les travaux actuels de la musicologie du jazz, lorsqu'ils proposent de penser la spécificité de l'improvisation jazzistique en créant un nouveau terme : l'« extemporisation³ ». Mais pour pouvoir interroger cette proposition issue de la musicologie, il faudrait que la philosophie accepte de renoncer à l'opposition binaire entre interprétation et improvisation, elle aussi rendue caduque par le jazz. C'est donc, une fois encore, l'effectivité d'un dualisme implicite, souvent réadapté aux différentes formes musicales mais néanmoins toujours conservé dans son principe, qui semble freiner la philosophie dans son questionnement sur les avancées de la musicologie d'une part, et sur ses propres concepts traditionnels de l'autre.

Que nous choisissons d'adopter une démarche essentiellement « critique », ou bien une approche plus inventive ou « conceptualiste », nous sommes convaincue que la déconstruction de cette opposition traditionnelle relève d'une certaine urgence. Tout simplement parce que ses effets ne concernent pas uniquement le jazz : il est pour le moins certain que d'autres musiques, bien qu'elles aient tant bien que mal réussi jusqu'ici à camoufler leur malaise à l'égard de cette distinction, ne la supportent pour ainsi dire pas mieux que ce dernier⁴. Si donc notre réflexion a permis de mettre en évidence que certains concepts de l'esthétique achoppent sur la particularité du jazz, nous espérons alors que l'ensemble de la philosophie pourra en tirer les conséquences qui s'imposent :

² « Les concepts les plus universels, ceux qu'on présente comme des formes ou valeurs éternelles, sont à cet égard les plus squelettiques, les moins intéressants. On ne fait rien de positif, mais rien non plus dans le domaine de la critique ni de l'histoire, quand on se contente d'agiter de vieux concepts tout faits comme des squelettes destinés à intimider toute création, sans voir que les anciens philosophes auxquels on les emprunte faisaient déjà ce qu'on voudrait empêcher les modernes de faire : ils créaient leurs concepts, et ne se contentaient pas de nettoyer, de racler des os, comme le critique ou l'historien de notre époque. » Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 80-81.

³ Sur ce terme issu de la Théorie des musiques audiotactiles (TMA), voir nos développements supra, chapitre 1, 1.4.2, p. 102.

⁴ C'est cette réflexion que nous souhaitons poursuivre durant les prochaines années lors de notre direction de programme au Collège international de philosophie intitulée « Musiques savantes *versus* musiques populaires, et après ? ». Cette direction de programme sera l'occasion d'inviter des chercheurs et des chercheuses de différentes disciplines à interroger la pertinence de cette distinction pour penser divers styles musicaux (l'opéra, le rock, le flamenco, la techno, la musique minimaliste, etc.).

reconfigurer son approche de la musique à la lumière des insuffisances conceptuelles révélées par le jazz.

2/ Seconde résistance philosophique. Ce qu'il reste de politique dans la musique

Ce second problème a pris une forme particulièrement *insistante* tout au long de cette recherche. Impossible à déterminer, mais tout aussi impossible à congédier, la dimension politique portée par le jazz (et tout particulièrement par le free) n'aura jamais cessé de venir hanter notre progression. Or, cette difficulté, qui s'est imposée comme inhérente à notre perspective de recherche, nous semble, là encore, ne pas se restreindre au cas du jazz : celle-ci révèle un problème bien plus vaste concernant le rapport complexe qu'entretient la musique en général avec la question politique.

En effet, nous pensons que cette question s'impose d'elle-même à toute réflexion qui essaie d'échapper à une seconde alternative dualiste, opposant cette fois-ci l'approche dite « formaliste » à celle du « contextualisme » (ou culturalisme). À cet égard, notre démarche, qui consistait à rechercher la dimension politique du jazz *dans la forme musicale elle-même*, s'est heurtée à un véritable obstacle, que nous admettons ne pas avoir su pleinement surmonter. Notre proposition était la suivante : réinvestir le concept adornien de « matériau musical », en tant qu'il nous semble pouvoir échapper à l'opposition historique entre formalisme et contextualisme. En effet, rappelons qu'Adorno désigne par le terme de « matériau » la forme musicale en tant qu'elle est prise dans une histoire musicale, elle-même fondamentalement dépendante de l'histoire en général. L'historicité du matériau telle que la conçoit le philosophe de Francfort ne renvoie donc jamais à des considérations « extra-musicales », et à ce titre elle semble ouvrir la possibilité d'appréhender la teneur politique de la musique elle-même. Néanmoins, nous avons été amenée à témoigner du fait qu'Adorno, quoi qu'il en dise, ne parvient pas à se départir des considérations extra-musicales dès lors qu'il s'attache à analyser le jazz. Réservant son étude du matériau aux musiques qu'il considère comme

« autonomes », et partant du principe que le jazz est une musique « hétéronome », Adorno a dû orienter son analyse du jazz vers des questions socio-politiques qui suffisent à définir, dans sa perspective, ce qui caractérise l'hétéronomie de cette musique. On comprend alors pourquoi ses analyses du jazz s'intéressent davantage au comportement des musiciens et des musiciennes, qu'à la musique elle-même – réduite à une série de poncifs conformes à ceux de son époque. Par conséquent, si nous voulions appréhender la portée politique du free jazz à l'aune du concept adornien de « matériau », nous devions alors nous détacher de ses écrits sur le jazz pour nous concentrer sur ses analyses des œuvres considérées comme autonomes (celles de Schoenberg, Mahler ou Berg). Mais à cet égard, nous sommes prête à reconnaître que cette proposition, que nous avons esquissée à la fin de notre troisième chapitre, connaît certaines limites. En effet, celle-ci ne revient-elle pas à penser la spécificité du jazz à l'aune d'une conceptualité qu'Adorno a forgée à partir d'œuvres musicales de tradition savante ? Or, une telle démarche ne rompt-elle pas avec le principe de mimésis sur lequel repose l'esthétique adornienne, qui consiste à s'approcher de la singularité musicale sans jamais lui imposer des concepts prédéfinis ?

Il semble que l'on pourrait légitimement nous opposer ce point, sans pourtant que cela déstabilise entièrement le travail de réflexion que nous avons mené sur la philosophie d'Adorno. En effet, comme nous l'avons affirmé dès l'introduction, notre thèse ne prétend en aucun cas produire une « philosophie du jazz » accomplie, inspirée de l'approche esthétique adornienne. L'ambition de notre recherche est plus modeste, elle invite à mener un travail sur le jazz qui pourrait s'inspirer de la façon dont la théorie critique d'Adorno conçoit l'entrelacs de la musique et de la politique, ouvrant ainsi la possibilité d'interroger la portée politique du musical en tant que tel. Les travaux de Lydia Goehr, qui témoignent sur ce point d'une grande fidélité à la perspective adornienne, nous semblent porter la promesse qu'une lecture politique de la forme musicale est possible. Néanmoins, nous ne pouvons que constater que ce type d'approche, qui a le mérite de tenir à distance les écueils du formalisme et du contextualisme, n'a pas encore eu l'occasion d'investir le cas spécifique d'une musique comme le jazz. Il semble donc qu'il reste, sur cette question, un travail de réflexion à conduire.

3/ Troisième résistance philosophique. Dépasser l'horizon de l'expressivité musicale

À première vue, ce troisième problème philosophique pourrait sembler plus anecdotique que ceux que nous venons d'aborder, d'autant qu'une fois encore, il n'est en rien spécifique au jazz. Les réflexions sur la notion d'expression musicale sont légion, et elles ont commencé à se faire entendre bien avant le XX^e siècle. Néanmoins, nous pensons que notre étude réactualise cette question de l'expressivité musicale qui, comme nous l'avons vu, cause un tort particulier à l'appréhension théorique du jazz.

D'une part, nous avons montré que la « mesure » de la qualité expressive d'une musique par le biais d'une comparaison avec une autre revient toujours à reconduire une hiérarchie de valeur entre les styles musicaux⁵. D'autre part, il est notable que la question politique de l'esthétique du jazz se trouve presque toujours réduite à sa dimension simplement expressive. À ce titre, il est frappant de constater la récurrence des analyses qui laissent entendre que le jazz exprimerait la *plainte* et la *souffrance* des Africains-Américains issues de leur passé d'esclaves. Or, nous pensons que ce type d'énoncés simplifie à outrance la dimension politique revendiquée par certains musiciens et musiciennes de jazz, en la réduisant à son aspect doloriste.

Tout d'abord, il faut remarquer qu'une telle conception « expressive » des politiques du jazz fait fi de l'activisme politique pourtant assumé par les musiciens ayant fait naître le free jazz. Ensuite, elle prête le flanc à la critique bien souvent adressée aux tenants du culturalisme, lorsque ces derniers se complaisent dans l'analyse post-colonialiste d'une musique pourtant hybride, et par là même parfaitement irréductible à l'expression d'un « passé d'esclaves ». Si le jazz apparaît comme l'expression de la souffrance africaine-américaine, comment alors ne pas être d'accord avec Adorno lorsqu'il affirme que le jazz serait une musique essentiellement *servile*⁶, car historiquement vouée à exprimer le sentiment ressenti par un peuple soumis à la domination blanche ? Et à cet égard, la

⁵ Voir nos développements sur « L'expressivité du jazz » de Jerrold Levinson, supra, chapitre 2, 3.1.2., p. 214 sq.

⁶ « D'un point de vue psychologique, la structure profonde du jazz ferait peut-être songer avant tout à ce que fredonnent les servantes. » Theodor W. ADORNO, « Über Jazz », in *Moments musicaux*, trad. fr. Martin Kaltenecker, Genève, Contrechamps, 2003, p. 74.

dimension politique du jazz ne nous donne-t-elle pas *autre chose* à penser que la plainte élégiaque à laquelle elle est bien trop souvent reconduite ?

L'enjeu le plus important de notre recherche nous paraît résider en ce point précis : dire que le jazz porte en lui une dimension politique ne doit pas nous conduire à le considérer comme un simple « cahier de doléances ». C'est pourquoi, dans la continuité des travaux de François Zourabichvili, qui considère que les notions d'« expression » et d'« expressivité » appauvrissent le champ de l'esthétique en tant qu'elles oblitèrent la dimension *vitale* et *pratique* de l'activité artistique, nous sommes convaincue que penser le jazz à partir de son expressivité empêche de concevoir la portée politique de cette musique.

En effet, comme nous l'avons vu, si la pensée de Zourabichvili ne fait pas droit à une « politique de l'art » en tant qu'elle conçoit l'acte de création comme une pratique intime et solitaire, elle nous permet néanmoins de dépasser l'horizon l'expressivité musicale, et par là d'ouvrir la possibilité d'une « politique du jazz » appréhendée sous l'angle de sa pratique. En d'autres termes, supposer que le jazz a bien un rapport avec les conditions matérielles d'existence de celles et ceux qui le produisent ne revient pas nécessairement à considérer leur musique comme la *transposition de leur état d'esprit* en notes et en rythmes. Cette conception de l'expressivité de la musique, lorsqu'on la formule de cette manière, a toutes les chances de nous paraître extrêmement naïve. Pourtant, force est de constater qu'elle constitue le réquisit implicite de la plupart des études qui interrogent l'expressivité (émotionnelle ou politique) du jazz. Mais alors, comment comprendre le rapport entre musique et politique autrement que par la voie expressive ? Et surtout, comment rendre compte de la dimension pratique, voire « activiste » de la portée politique du jazz ?

L'hypothèse de ce travail de recherche est la suivante : une musique est politique en tant qu'elle produit un *acte de résistance* au sens adornien du terme. Concernant le jazz, cette proposition ne signifie rien d'autre que ceci : cette musique ne *témoigne* pas des rapports de domination auxquels elle est soumise, mais elle s'y *oppose formellement* (à savoir : esthétiquement et politiquement), avec l'urgence et la force d'un « pistolet

appuyé contre [sa] poitrine⁷ ». On retrouve ici l'une des grandes subtilités de la philosophie adornienne : la musique véritablement engagée ne s'oppose pas à la société par des discours ou des images, mais elle fait acte de résistance en inventant des formes musicales nouvelles, qui s'avèrent être en rupture (mais jamais *sans rapport*) avec la tradition musicale, et avec la société qui la porte. Ici réside sans doute la force politique du jazz, qui ne cesse de témoigner d'une résistance aux canons de l'esthétique blanche occidentale. Mais plus encore, sa résistance se mesure à la façon dont il s'oppose dialectiquement à sa tradition : tout en opérant une série de ruptures, celui-ci ne se détourne néanmoins jamais complètement de ses origines. C'est en rejouant à chaque instant son propre rapport à l'histoire et à la société qui l'a vu naître que le jazz *fait* acte de résistance.

*
* *

De la même manière que le jazz s'oppose dialectiquement à l'esthétique dominante occidentale, il *résiste* à son appréhension philosophique. Mais qu'il ait brillé par son absence, ou bien qu'il ait été « maltraité » par les philosophies que nous venons de traverser, ne signifie pas pour autant que le jazz aurait quelque chose à *dire* à la philosophie.

Car le jazz ne « s'exprime » pas, il ne se plaint pas.

Il *agit*, il *résiste* à son appréhension, il *opère* des transformations nécessaires – même (et surtout) lorsqu'il est réduit à un silence philo-phonique.

⁷ Extrait d'une phrase d'Adorno déjà citée à plusieurs reprises au cours de ce travail, tant elle est importante dans la perspective qui est la nôtre : « L'art ne consiste pas à mettre en avant des alternatives, mais à résister, par la forme et rien d'autre, contre le cours du monde qui continue de menacer les hommes comme un pistolet appuyé contre leur poitrine. » Theodor W. ADORNO, « Engagement », in *Notes sur la littérature*, trad. fr. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, « Champs », 1984, p. 289.

Bibliographie

1/ Ouvrages et articles spécialisés sur le jazz

ADORNO Theodor W., « Farewell to Jazz » (1933), trad. anglaise Susan H. Gillespie, in *Essays on Music*, Selected, with Introduction, Commentary, and Notes by Richard Leppert, London, University of California Press, 2002, p. 496-499. [« Abschied vom Jazz », in *Gesammelte Schriften*, 18, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1984, p. 795-799.]

ADORNO Theodor W., « Über jazz » (1936) in *Moments musicaux*, trad. fr. Martin Kaltenecker, Genève, Contrechamps, 2003, p. 67-88.

ADORNO Theodor W., « Jazz: Exposé einer gesellschaftlichen Untersuchung » (1936), dont le tapuscrit se trouve au Theodor W. Adorno Archiv de Francfort (Ts 223000-22322).

ADORNO Theodor W., « Sur la musique populaire » (1937), trad. fr. M.-N. Ryan, P. Carrier et M. Jimenez, in *Revue d'esthétique*, n° 19, 1991, p. 181-204 [avec la collaboration de George SIMPSON].

ADORNO Theodor W., « Buchrezension: Wilder Hobson, *American Jazz Music* ; Winthrop Sargeant, *Jazz Hot and Hybrid* » (1941), in *Studies in philosophy and social science*, vol. IX, n° 1, 1941, p. 167-178 [*Gesammelte Schriften*, 19, p. 382-399] [avec l'assistance de Eunice COOPER].

ADORNO Theodor W., « Le schéma de la culture de masse » (1942), trad. fr. Christophe David, in *Où en sommes-nous de la Théorie esthétique d'Adorno ?*, Christophe DAVID et Florent PERRIER (dir.), Rennes, Pontcerq, 2018, p. 357-389.

- ADORNO Theodor W., « Mode intemporelle. À propos du jazz » (1953), in *Prismes : critique de la culture et de la société*, trad. fr. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot & Rivages, 2010, p. 147-163.
- ADORNO Theodor W., « Réponse à une critique de “Mode intemporelle” », in *Prismes : critique de la culture et de la société*, trad. fr. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot & Rivages, 2010, p. 353-358.
- ARCENS Michel, « Le jazz, une musique de la vie », in *La Vie et les vivants. (Re-)lire Michel Henry*, Grégori JEAN, Jean LECLERCQ et Nicolas MONSEU (dir.), Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2013, p. 401-410.
- BARAKA Amiri/JONES LeRoi, *Le Peuple du blues. La musique noire dans l'Amérique blanche* (1963), trad. fr. Jacqueline Bernard, Paris Gallimard, 1968.
- BARAKA Amiri/JONES LeRoi, *Musique noire*, trad. fr. J. Morini et Y. Hucher, Paris, Buchet/Chastel, 1969.
- BARAKA Amiri/JONES LeRoi, *Black Music*, New York, William Morrow and Compagny, 1968.
- BECHET Sidney, *La Musique, c'est ma vie*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 1977.
- BERENDT Joachim-Ernst, *Le Grand livre du jazz* (1982), trad. fr. Paul Couturiau, Monaco, Éditions du Rocher, 1986.
- BERGER Harris M., *Metal, Rock, and Jazz. Perception and the Phenomenology of Musical Experience*, Hanover, N.H., University press of New England, 1999.
- BÉTHUNE Christian, *Adorno et le jazz : analyse d'un déni esthétique*, Paris, Klincksieck, 2003.
- BÉTHUNE Christian, *Le Jazz et l'Occident, culture afro-américaine et philosophie*, Paris, Klincksieck, 2008.
- BÉTHUNE Christian, « Communauté mimétique et écoute pathique », in *Écoute multiple, écoutes du multiple*, Pierre FARGETON et Béatrice CHEVASSU-RAMAUT (dir.), Paris, Hermann, 2019.
- BISSON Frédéric, « L'interzone du jazz. Pour une refondation ontologique de la catégorie de “jazz-rock” », in *Polyfree. La jazzosphère, et ailleurs (1970-2015)*, Philippe Carles

- et Alexandre Pierrepont (dir.), Paris, Outre Mesure, « Contrepoints », 2016, p. 257-266.
- BISSON Frédéric, « Logique du jazz », in « Le jazz, la philosophie et les philosophes », Joana DESPLAT-ROGER (dir.), *Epistrophy*, n° 4, 2019, en ligne : <https://www.epistrophy.fr/logique-du-jazz.html>, consulté le 17 février 2020.
- BRADFORD ROBINSON J., « The Jazz Essays of Theodor Adorno: some Thoughts on Jazz Reception in Weimar Germany », in *Popular Music*, vol. 13, n° 1, janvier 1994, p. 1-26.
- BRIERRE Jean-Dominique, *Le Jazz français de 1900 à aujourd'hui*, Paris, Éditions Hors Collection, 2000.
- BROWN Lee B., « Adorno's Critique of Popular Culture: The Case of Jazz Music », in *Journal of Aesthetic Education*, vol. 26, n° 1, Spring 1992, p. 17-31.
- BUHLER James, « Frankfurt School Blues: Rethinking Adorno's Critique of jazz », in *Apparitions. New perspectives on Adorno and Twentieth-Century Music*, edited by Berthold Hoeckner, New York and London, Routledge, 2006, p. 103-130.
- BUIN Yves, *Thelonious Monk*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2002.
- BURGER Rodolphe, « Sur Ornette Coleman », in « Le jazz, la philosophie et les philosophes », Joana DESPLAT-ROGER (dir.), *Epistrophy*, n° 4, 2019, en ligne : <https://www.epistrophy.fr/sur-ornette-coleman.html>, consulté le 17 février 2020. [Première publication dans la revue *Détail*, n° 3-4, hiver 1991-1992, p. 46-60.]
- BURGER Rodolphe, « Prosodie du jazz. Hommage à Philippe Lacoue-Labarthe », in *Vacarme*, n° 51, printemps 2010, p. 48-51.
- CAPORALETTI Vincenzo, CUGNY Laurent et GIVAN Benjamin, *Improvisation, culture, audiotactilité*, Paris, Outre Mesure, « Jazz en France », 2016.
- CARLES Philippe et COMOLLI Jean-Louis, *Free Jazz Black Power (1971)*, Paris, Gallimard, 2000.
- CARLES Philippe, CLERGEAT André et COMOLLI Jean-Louis (dir.), *Dictionnaire du jazz (1988)*, Paris, Robert Laffont, 1994.

- CARLES Philippe, CLERGEAT André et COMOLLI Jean-Louis (dir.), *Le Nouveau Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont, 2011.
- CARLES Philippe et PIERREPONT Alexandre (dir.), *Polyfree. La jazzosphère, et ailleurs (1970-2015)*, Paris, Outre Mesure, « Contrepoints », 2016.
- CHADWICK Nick, « Mátyás Seiber's Collaboration in Adorno's Jazz Project », in *British Library Journal*, vol. 21, n° 2, Fall 1995, p. 259-288.
- CITTON Yves, « L'utopie jazz entre gratuité et liberté », in *Multitudes*, vol. 16, n° 2, 2004, p. 131-144.
- COHEN-AVENEL Pascale, *Si on a du jazz, pas besoin de schnaps. Jazz, négritude et démocratie sous la République de Weimar*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011.
- COLLES Henry Cope, « Extemporization or improvisation », in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 1954, p. 991-993.
- COMOLLI Jean-Louis, « Voyage au bout de la New Thing », in *Jazz magazine*, n° 157, avril 1966.
- CORTÁZAR Julio, « Le tour du piano par Thelonious Monk », in *Le Tour du jour en quatre-vingts mondes*, trad. fr. Karine Berriot, Laure Guille-Bataillon, J.-C. Lepetit et Céline Zins, Paris, Gallimard, 1980, p. 82-85.
- COTRO Vincent, « Quelques réflexions sur le couple improvisation/composition dans le jazz : l'exemple de Steve Lacy », in *L'Improvisation du jazz, Actes du 2^e colloque de Monségur du 2 juillet 2004*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 21-28.
- CUGNY Laurent, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, « Contrepoints », 2009.
- CUGNY Laurent, *Une Histoire du jazz en France. Tome 1, Du milieu du XIX^e siècle à 1929*, Paris, Outre Mesure, « Jazz en France », 2014.
- CUGNY Laurent, *Hugues Panassié. L'œuvre panassiéenne et sa réception*, Paris, Outre Mesure, « Jazz en France », 2017.
- CUGNY Laurent, *Électrique Miles Davis, 1968-1975* (1993), Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2019.

- CUGNY Laurent, « Jazz et révolution », CNED, 2009, article non publié accessible en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02098945/document>, consulté le 13/02/2020.
- CUGNY Laurent, « À propos d'une dérive culturaliste dans les études jazzistiques », in *Les Cahiers du jazz*, nouvelle série, n° 7, 2010, p. 93-117.
- CUGNY Laurent, « Sur une réception du jazz en France », in *RJMA – Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles*, Cahier en français, n 1, CRIJMA / IReMus / Sorbonne Université, Avril 2018, p. 1-29, en ligne : <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/a28df77c>, consulté le 30/11/2018.
- CUGNY Laurent, *Le Musical « tout court » – Audiotactilité, ontologie de l'œuvre, régimes de production, jazz, pop et musiques audiotactiles*, Paris, Symétrie, 2020 [à paraître].
- DANIEL Jamie Owen, « Introduction to Adorno's "On Jazz" », in *Discourse*, vol. 12, n° 1, 1989, p. 39-44.
- DAVIS Angela, *Blues et féminisme noir. Gertrude « Ma » Rainey, Bessie Smith et Billie Holiday* (1999), trad. fr. Julien Bordier, Paris, Libertalia, 2017.
- DAVIS Miles et TROUPE Quincy, *Miles : l'autobiographie* (1989), trad. fr. Christian Gauffre, Paris, Presses de la Renaissance, 1989.
- DEVEAUX Scott, « Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography », in *Black American Literature Forum*, vol. 25, n° 3, « Literature of Jazz Issue », Autumn, 1991, p. 525-560.
- DUFLO Colas et SAUVANET Pierre, *Jazzs*, Paris, Éditions Musica Falsa, « Paroles », 2008.
- FOUCHÉ Nicole. « Les limites de la réception savante du jazz en France : *La Revue musicale*, 1920-1939 », in *Revue française d'études américaines*, vol. hors-série, n° 5, 2001, p. 38-52.
- GATES Henry Louis Jr., *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*, New York, Oxford University Press, 1988.
- GERBER Alain, *Le Cas Coltrane*, Marseille, Parenthèses, 1985.
- GILROY Paul, *Small Acts*, Londres, Serpent's Tail, 1993.

- GILROY Paul, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience* (1993), trad. Jean-Philippe Henquel, Paris, Kargo, 2003.
- GUERPIN Martin, « Jazz et musique savante », in *Éléments d'esthétique musicale. Notions, formes et styles en musique*, Christian ACCAOUI (dir.), Arles, Actes Sud/Cité de la musique, 2001, p. 286-292.
- HOBBSAWM Eric / NEWTON Francis (pseudonyme), *Une Sociologie du jazz*, Paris, Flammarion, 1966.
- HODEIR André, *Hommes et problèmes du jazz*, Paris, Parenthèses, 1981.
- HODEIR André, *Jazzistiques*, Paris, Parenthèses, 1984.
- HOFSTEIN Francis (dir.), *L'Art du jazz*, Paris, Éditions du Félin, 2011.
- HOREAU Thomas, *Le Jazz et la scène*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2019.
- JALARD Michel-Claude, *Le Jazz est-il encore possible?*, Marseille, Parenthèses, 1986.
- JAMIN Jean et SÉITÉ Yannick, « Anthropologie d'un tube des Années folles, de jazz en littérature », in *Gradhiva*, n° 4, 2006, p. 5-33.
- LABORDE Denis, « Thelonious Monk, le sculpteur de silence », in *L'Homme*, n° 158-159, avril-septembre 2001, en ligne : <http://journals.openedition.org/lhomme/106>, consulté le 10 décembre 2018.
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe, « Remarque sur Adorno et le jazz. (D'un désart obscur) », in *Rue Descartes*, n° 10, 1994, p. 131-142.
- LE BRIS Michel, « L'artiste volé par son art », in *Jazz Hot*, n° 229, Mars 1967, p. 16-19.
- LE BRIS Michel et VINCENT Bruno, « La tête, le cœur et le pied », in *Jazz Hot*, juin-juillet-août 1967, n° 232 (p. 15-17), n° 233 (p. 15-16), n° 234 (p. 23-31).
- LEVET Jean-Paul, « *Talking ' That Talk* ». *Le langage du blues et du jazz*, Levallois-Perret, C.L.A.R.B., 1986.
- LEVINSON Jerrold, « L'expressivité du jazz », in *Perspectives philosophiques sur les musiques actuelles*, Clément CANONNE (dir.), Paris, Delatour France, 2017, p. 27-46.

- LEVINSON Jerrold, « La chanson populaire comme microcosme moral : les leçons de vie des standards de jazz », trad. fr G. Chevallier et C. Talon-Hugon, in *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 11, n° 1, 2013, p. 147-160.
- LEWANDOWSKI Joseph D., « Adorno on Jazz and Society », in *Philosophy Social Criticism*, vol. 22, n° 5, 1996, p. 103-121.
- MARTIN Denis-Constant, « Gregory Walker et le singe roublard. La question de la réaction devant l'inexistence et la réalité de l'idée de "musique noire" », in *Volume !*, vol. 8, n° 1, 2011, p. 17-39.
- MARTIN Denis-Constant et ROUEFF Olivier, *La France du jazz. Musique, modernité et identité dans la première moitié du XX^e siècle*, Marseille, Parenthèses, 2002.
- MERCER Kobena, « Black Art and the Burden of Representation », in *Third Text*, n° 10, Printemps 1990, p. 61-78.
- MILHAUD Darius, « Jazz-band et instruments mécaniques. Les ressources nouvelles de la musique », in *L'Esprit nouveau*, n 25, juillet 1924, p. 178-184.
- MOUËLLIC Gilles, *Le Jazz, une esthétique du vingtième siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.
- NEAL Larry, « The Black Art Movement » (1968), in *A Turbulent Voyage. Reading in African American Studies*, Floyd Windom HAYES (dir.), Lanham, Collegiate Press, 2000, p. 236-245.
- NESBITT Nick, « Adorno, Coltrane and jazz », in *Telos*, n° 116, Summer 1999, p. 81-98.
- NICOLAS François, « De l'esthétique comme dénégation ? (À propos d'Adorno écrivant sur le jazz) », Intervention au « Samedi d'Entretiens » consacré au livre de Christian Béthune, *Adorno et le jazz*, Ircam, 29 mai 2004, en ligne : http://www.entretiens.asso.fr/Nicolas/Textes/Adorno.jazz.html#_ftn1, consulté le 09/01/2020.
- OKIJI Fumi, *Jazz As Critique: Adorno and Black Expression Revisited*, Stanford California, Stanford University Press, 2018.
- PARENT Emmanuel, « De l'actualité toujours renouvelée du "doute" radical sur ce qui est noir dans les musiques noires », in *Volume !*, vol. 6, n° 1-2, 2008, p. 168-170.

- PARENT Emmanuel, *Jazz Power, Anthropologie de la condition noire chez Ralph Ellison*, Paris, CNRS Éditions, 2015.
- PARENT Emmanuel, « “Keeping right on with that nacheral sweet jazzing of life”. Jazz et présence noire dans *Banjo*, roman de Claude McKay (1929) », in « Quand soudain, le jazz », *Epistrophy*, n° 3, 2018, en ligne : <https://www.epistrophy.fr/keeping-right-on-with-that.html>, consulté le 6 mai 2019.
- PESQUINNE Blaise, « De l'improvisation dans le jazz », in *La Revue musicale*, n° 149, septembre octobre 1934, p. 177-188.
- PESQUINNE Blaise, « Le blues, la musique nègre des villes ; naissance et avenir du jazz », in *La Revue musicale*, n° 150, 1934, p. 273-282.
- PIERREPONT Alexandre, *Le Champ jazzistique*, Marseille, Parenthèses, 2002.
- PIERREPONT Alexandre, « Jeux d'improvisation, jeux de construction », in *L'Improvisation : ordres et désordres – faits d'art et faits de société*, Alexandre PIERREPONT et Yannick SÉITÉ (dir.), *Textuel*, n° 60, 2010, p. 19-38.
- PIERREPONT Alexandre, « Le spectre culturel et politique des couleurs musicales. La “Great Black Music” selon les membres de l’AACM », in *Volume !*, vol. 8, n° 1, 2011, p. 195-222.
- PIERREPONT Alexandre, *La Nuée. L’AACM : un jeu de société musicale*, Marseille, Parenthèses, 2015.
- PLAISANCE Éric, « Idéologie et esthétique à propos du free jazz », in *Les Cahiers du jazz*, n° 15, 1967, p. 6-23.
- PONZIO Jacques et POSTIF François, *Blue Monk. Un portrait de Thelonious*, Paris, Actes Sud, 1995.
- PONZIO Jacques, *Thelonious Monk. Abécédaire. ABC – Book*, Nantes, Lenka lente, 2017.
- RAIBAUD Yves, « Armstrong je ne suis pas noir... », in *Volume !*, vol. 8, n° 1, 2011, p. 223-232.
- SAFFAR Frédéric, « Adorno et le jazz : une anti-expérience ? », in *Expérience et fragment dans l'esthétique musicale d'Adorno*, Jean-Paul OLIVE (dir.), Paris, L'Harmattan, 2005, p. 171-182.

- SARTRE Jean-Paul, « Nick's bar, New York City » (1947), in *Les Écrits de Sartre. Chronologie, bibliographie commentée*, Michel CONTAT et Michel RYBALKA (dir.), Paris, Gallimard, 1970, p. 680-682.
- SAUVANET Pierre, « Jazz et philosophie en France », in *La Catastrophe apprivoisée. Regards sur le jazz en France*, Vincent COTRO, Laurent CUGNY et Philippe GUMLOWICZ (dir.), Paris, Outre Mesure, « Jazz en France », 2013, p. 159-165.
- SAUVANET Pierre, « “Qu'est-ce qui arrive ? *What's happening* ?”. Retour sur le malentendu entre Ornette Coleman et Jacques Derrida », in « Le jazz, la philosophie et les philosophes », Joana DESPLAT-ROGER (dir.), *Epistrophy*, n° 4, 2019, en ligne : <https://www.epistrophy.fr/qu-est-ce-qui-arrive-what-s.html>, consulté le 20 février 2020.
- SCHÖNHERR Ulrich, « Adorno and Jazz: Reflections on a Failed Encounter », in *Telos*, n° 87, Spring 1991, p. 85-97.
- SÉITÉ Yannick, *Le Jazz, à la lettre : la littérature et le jazz*, Paris, PUF, 2010.
- SÉITÉ Yannick, « Critique de l'improvisation », in *L'Improvisation : ordres et désordres – faits d'art et faits de société*, Alexandre PIERREPONT et Yannick SÉITÉ (dir.), *Textuel*, n° 60, 2010, p. 153-164.
- SIRON Jacques, « L'improvisation dans le jazz et les musiques contemporaines : l'imparfait du moment présent », in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 5 « L'unité de la musique », Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), Arles, Actes Sud/Cité de la musique, 2007, p. 690-711.
- SKLOWER Jedediah, *Free jazz, la catastrophe féconde*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- SOUBEYRAN Olivier, *Pensée aménagiste et improvisation. L'improvisation en jazz et l'écologisation de la pensée aménagiste*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014.
- SZLAMOWICZ Jean « L'improvisation sans le jazz : mythes et fantasmes, pouvoirs et détournements », in *L'Improvisation du jazz, Actes du 2^e colloque de Monségur du 2 juillet 2004*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 73-94.

- TAGG Philip, « Lettre ouverte sur les musiques “noires”, “afro-américaines” et “européennes” » (1987), trad. fr. Marie-Laure Boudreau, Martine Rhéaume, Gérôme Guibert et Emmanuel Parent, in *Volume !*, vol. 6, n° 1-2, 2009, p. 135-161.
- THIBAUT Matthieu, *Bitches Brew ou le jazz psychédélique*, Marseille, Le mot et le reste, 2012.
- TOURNÈS Ludovic, *New Orleans sur Seine, Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999.
- VIAN Boris, *Chroniques de jazz*, texte établi et présenté par Lucien Malson, Paris, Pauvert, 1986.
- VIAN Boris, *Écrits sur le jazz*, textes rassemblés et annotés par Claude Rameil, Paris, Christian Bourgois, 1981 (Tome 1), 1982 (Tome 2).
- WILCOCK Evelyn, « Adorno, Jazz and Racism: “Über jazz” and the 1934-7 British Jazz Debate », in *Telos*, n° 107, Spring 1996, p. 63-80.
- WITKIN Robert W., « Why did Adorno “hate” jazz ? », in *Sociological Theory*, vol. 18, n° 1, March 2000, p. 145-170.

2/ Ouvrages et articles spécialisés sur la musique

- ADORNO Theodor W., *Current of Music : éléments pour une théorie de la radio* (1938), trad. fr. Pierre Arnoux, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2010.
- ADORNO Theodor W., *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l’écoute* (1938), trad. fr. Christophe David, Paris, Éditions Allia, 2001.
- ADORNO Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique* (1949), trad. fr. Hans Hildenbrand et Alex Lidenberg, Paris, Gallimard, 1962.
- ADORNO Theodor W., *Essai sur Wagner* (1952), trad. fr. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1966.

- ADORNO Theodor W., « Dissonanzen » (1956), in *Gesammelte Schriften* 14, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973, p. 7-168.
- ADORNO Theodor W., « Le vieillissement de la nouvelle musique » (1956), trad. fr. Michèle Lhomme, Alain Lhomme, Anne Boissière, in *Rue Descartes* n° 23, mars 1999, p. 113-133 [*Gesammelte Schriften*, 14, *Dissonanzen*, p. 143-167].
- ADORNO Theodor W., *Figures sonores, Écrits musicaux I* (1959), trad. fr. Marianne Rocher-Jacquin, avec la collaboration de Claude Maillard, Genève, Contrechamps, 2006.
- ADORNO Theodor W., *Mahler. Une physiologie musicale* (1960), trad. fr. Jean-Louis Leleu et Theo Leydenbach, Paris, Minuit, 1976.
- ADORNO Theodor W., *Quasi una fantasia. Écrits musicaux II* (1963), trad. fr. Jean-Louis Leleu, Ole Hansen-Løve et Philippe Joubert, Paris, Gallimard, 1982.
- ADORNO Theodor W., *Introduction à la sociologie de la musique : douze conférences théoriques* (1963), trad. fr. Vincent Barras et Carlo Russi, Mésigny, Contrechamps, 1994.
- ADORNO Theodor W., *Moments musicaux* (1928-1962, 1964), trad. fr. Martin Kaltenecker, Genève, Contrechamps, 2003.
- ADORNO Theodor W., *Alban Berg. Le maître de la transition infime* (1968), trad. fr. Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1989.
- ADORNO Theodor W., *Beaux passages. Écouter la musique* (196-), trad. fr. Jean Lauxerois, Paris, Payot, 2013.
- ADORNO Theodor W., *The Culture Industry, Selected essays on mass culture*, edited with an introduction by J. M. Bernstein, Londres, Routledge, 1991.
- ARBO Alessandro, « “Enregistrement-document” ou “enregistrement-œuvre” ? Un problème épistémique », in *Quand l'enregistrement change la musique*, Alessandro ARBO et Pierre-Emmanuel LEPHAY (dir.), Paris, Éditions Hermann, 2017, p. 15-38.
- BISSON Frédéric, *La Pensée rock. Essai d'ontologie phonographique*, Paris, Questions théoriques, 2016.

- BISSON Frédéric « Musiques mineures, musiques pensantes », in *Multitudes*, vol. 51, n° 4, 2012, p. 184-186, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2012-4-page-184.htm>, consulté le 28/04/2019.
- BOHLMAN Philip V., « Musicology as a Political Act », in *The Journal of Musicology*, vol. 11, n° 4, Autumn 1993, p. 411-436.
- BOISSIÈRE Anne, *Adorno, la vérité de la musique moderne*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999.
- BOISSIÈRE Anne, *La Pensée musicale de Theodor W. Adorno, L'épique et le temps*, Paris, Beauchesne éditeur, 2011.
- BOISSIÈRE Anne, « Le pouvoir de la musique : Ulysse et la régression de l'écoute », in *La Dialectique de la raison. Sous bénéfice d'inventaire*, Katia GENEL (dir.), Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2017, p. 269-284.
- BOISSIÈRE Anne, *Musique mouvement*, Paris, Éditions Manucius, 2014.
- BOWIE Andrew, *Music, Philosophy, and Modernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- BROWN Lee B., « Œuvres de musique, improvisation et principe de continuité », in *Ontologie musicale. Perspectives et débats*, Alessandro ARBO et Marcello RUTA (dir.), Paris, Hermann, 2014, p. 235-278.
- BUCH Esteban, « Peter Szendy, *Tubes. La philosophie dans le juke-box* », in *Volume !*, vol. 7, n° 1, 2010, p. 281-285, en ligne : <http://journals.openedition.org/volume/1109>, consulté le 7 avril 2019.
- BUCH Esteban, « Le duo de la musique savante et la musique populaire : genres, hypergenres et sens commun », in *Théories ordinaires*, Emmanuel PEDLER et Jacques CHEYRONNAUD (dir.), Paris, Éditions de l'EHESS, 2013, p. 43-62.
- BUCH Esteban, DONIN Nicolas et FENEYROU Laurent (dir.), *Du Politique en analyse musicale*, Paris, Vrin, « MusicologieS », 2013.
- BURGER Rodolphe (dir.), *Variations sur la reprise*, Strasbourg, Éditions du Conservatoire de la Ville de Strasbourg, 2010.

- CANONNE Clément, « Improvisation et enregistrement », in *Quand l'enregistrement change la musique*, Alessandro ARBO et Pierre-Emmanuel LEPHAY (dir.), Paris, Éditions Hermann, 2017, p. 195-218.
- CANONNE Clément (dir.), *Perspectives philosophiques sur les musiques actuelles*, Paris, Delatour France, 2017.
- CHAILLEY Jacques, *40 000 ans de musique*, Plan de la Tour, Éditions d'aujourd'hui, « Les Introuvables », 1985.
- CHARLES-DOMINIQUE Luc, *Musique savantes, musiques populaires. Les symboliques du sonore en France, 1200-1750*, Paris, CNRS édition, 2006.
- CHASTAGNER Claude, « Le rock, au-delà du savant et du populaire », en ligne : <https://doi.org/10.4000/amerika.3027>, consulté le 19/02/2020.
- COMETTI Jean-Pierre, « Y'a-t-il un problème des arts de masse ? », in *Les Arts de masse en question*, Jean-Pierre COMETTI (dir.), Bruxelles, La Lettre Volée, 2007, p. 35-52.
- COTT Jonathan, *Conversations avec Stockhausen (1974)*, trad. fr. J. Drillon, Paris, Éditions J.-C. Lattès, 1979.
- DARSEL Sandrine, *De la Musique aux émotions. Une exploration philosophique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- DARSEL Sandrine, « Musique et enregistrement. Une exploration goodmanienne des musiques du monde », in *Ontologie musicale. Perspectives et débats*, Alessandro ARBO et Marcello RUTA (dir.), Paris, Hermann, 2014, p. 185-203.
- DAVIES Stephen, *Musical Works and Performance: a Philosophical Exploration*, Oxford, Clarendon Press, 2007.
- DENAVE Laurent, *Un Siècle de création musicale aux États-Unis*, Genève, Contrechamps, 2012.
- DENAVE Laurent, *La Valeur des Beatles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.
- DENUT Eric (dir.), *Musiques actuelles, musique savante. Quelles interactions ?*, Avant-propos de Danièle Cohen-Levinas, Paris, L'Harmattan, 2001.
- DERRIDA Jacques, « Joue – le prénom », in *Les Inrockuptibles*, n° 115, 20 août-2 septembre 1997, p. 41-42.

- DERRIDA Jacques, « Ce qui reste à force de musique », in *Psyché. Inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 95-103.
- DERRIDA Jacques, « Cette nuit dans la nuit de la nuit... », in *Rue Descartes*, n° 42, novembre 2003, p. 112-127.
- ELLISON Ralph, *Living with Music*, Robert O'Meally (dir.), New York, Modern Library, 2002.
- ELLISON Ralph, *The Collected Essays of Ralph Ellison*, edited by John F. Callahan, New York, Modern Library, 2003.
- ESPINOSA Santiago, *L'Inexpressif musical*, Paris, Encre marine, 2013.
- GAILLOT Michel, *Sens multiple. La Techno. Un laboratoire artistique et politique du présent*, Paris, Éditions Dis Voir, 1998.
- GALLET Bastien, *Le Boucher du Prince Wen-houei. Enquêtes sur les musiques électroniques*, Paris, Éditions Musica Falsa, 2002.
- GAYRAUD Agnès, *Dialectique de la pop*, Paris, La Découverte, Cité de la musique/Philharmonie de Paris, 2018.
- GAYRAUD Agnès, « La modernité exclusive. Sur l'esthétique musicale de T. W. Adorno », in *Comparatismes en Sorbonne*, n° 1, février 2010, p. 257-279.
- GERBER Alain, « De l'indignité d'appeler les choses par leur nom », in *Les Cahiers du jazz* n° 5, 1995, p. 3-5.
- GLEVAREC Hervé et PINET Michel, « La "tablature" des goûts musicaux : un modèle de structuration des préférences et des jugements », in *Revue française de sociologie* 50-3, 2009, p. 599-640.
- GOEHR Lydia, *Politique de l'autonomie musicale. Essais philosophiques* (1998), trad. fr. Élise Marrou et Lambert Dousson, avec la collaboration de Claire Martinet, Paris, Cité de la musique/Philharmonie de Paris, 2016.
- GOEHR Lydia, *Le Musée imaginaire des œuvres musicales* (2007), trad. fr. Christophe Jaquet et Claire Martinet, Paris, Cité de la musique/Philharmonie de Paris, 2018.
- GRACYK Theodore, *Listening to Popular Music. Or How I Learned to Stop Worrying and Love Led Zeppelin*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2007.

- GRUBBS David, *Les Disques gâchent le paysage*, trad. fr. Pierre-Yves Macé, Dijon, Les Presses du Réel, 2015.
- GUESDE Catherine et NADRIGNY Pauline, *The Most Beautiful Ugly Sound in the World: à l'écoute de la noise*, Paris, Éditions Musica Falsa, 2018.
- HANSLICK Eduard, *Du Beau musical. Contribution à la réforme de l'esthétique musicale* (1854), trad. fr. Alexandre Lissner, Paris, Hermann, 2012.
- HENNION Antoine, « D'une distribution fâcheuse : analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes », in *L'Analyse des musiques populaires modernes*, *Musurgia*, vol. 5, n° 2, 1998, p. 9-20.
- HULLOT-KENTOR Robert, « Second sauvetage », in *Current of Music : éléments pour une théorie de la radio* (1938), trad. fr. Pierre Arnoux, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010, p. 5-55.
- HUYSENEN Andreas, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1986.
- INGARDEN Roman, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?* (1962), trad. fr. Dujka Smoje, Paris, Christian Bourgois, 1989.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La Rhapsodie. Verve et improvisation musicale*, Paris, Flammarion, 1955.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983.
- JULIEN Olivier, « "Musiques populaires" : de l'exception culturelle à l'anglicisme », in *Musurgia* XVII/1, 2010, p. 49-62.
- KALTENECKER Martin et NICOLAS Franck (dir.), *Penser l'œuvre musicale au XX^e siècle : avec, sans ou contre l'Histoire ?*, Paris, Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, 2006.
- KOSMICKI Guillaume, *Musiques savantes, de Debussy au mur de Berlin. 1882-1962*, Marseille, Le Mot et le reste, 2012.
- KOSMICKI Guillaume, « Musiques savantes, musiques populaires : une transmission ? », conférence à la Cité de la Musique le 28 novembre 2006, en ligne : <http://guillaume-kosmicki.org>, consulté le 18 février 2020.

- LACOUÉ-LABARTHE Philippe, « L'affection musicale : Heidegger et Wagner », in *Musique et philosophie, Cahiers du Séminaire de Philosophie*, n° 4, 1987, p. 117-137.
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *Musica ficta (figures de Wagner)*, Paris, Christian Bourgois, 1991.
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *Le Chant des muses : petite conférence sur la musique*, Paris, Bayard, 2005.
- LEIBOWITZ René, « le musicien engagé (À propos du manifeste des musiciens progressistes de Prague) », in *Les Temps modernes*, n° 40, février 1949, p. 322-339.
- LETERRIER Sophie-Anne, « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle. Du "peuple" au "public" », in *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 19, 1999, p. 89-103, en ligne : <http://rh19.revues.org/document157.html>, consulté le 26/02/2019.
- MALLET Marie-Louise, *La Musique en respect*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2002.
- MALLET Marie-Louise, « Comment ne pas parler de musique ? », in *Derrida et la question de l'art. Déconstructions de l'esthétique*, Adnen JDEY (dir.), Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2011, p. 183-200.
- MASSIN Brigitte et Jean (dir.), *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Temps actuels, 1883.
- MIDDLETON Richard, *Studying Popular Music*, Buckingham, Open University Press, 1990.
- MOLINO Jean, *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*, Arles, Actes sud/INA, 2009.
- NADRIGNY Pauline, *Musique et philosophie au XX^e siècle. Entendre et faire entendre*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- NANCY Jean-Luc, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002.
- NATTIEZ Jean-Jacques, *Fondements pour une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'éditions, 1975.
- NIETZSCHE Friedrich W, *Le Cas Wagner* (1888), trad. fr. Éric Blondel, Paris, Éditions Flammarion, 2005.

- NONO Luigi, « Le pouvoir musical » (1969), in *Écrits*, trad. fr. Laurent Feneyrou, Genève, Contrechamps, 2007, p. 312-323.
- OLIVE Jean-Paul, *Un Son désenchanté. Musique et théorie critique*, Paris, Klincksieck, 2008.
- OLIVE Jean-Paul (dir.), *Expérience et fragment dans l'esthétique musicale d'Adorno*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- POUIVET Roger, *Philosophie du rock*, Paris, PUF, « L'interrogation philosophique », 2010.
- POUIVET Roger, « L'esthétique en France aujourd'hui : Un bilan sans perspective », in *Pratiques*, n° 10, Printemps 2001, p. 6-25.
- POUIVET Roger, « Des arts populaires aux arts de masse », in *Les Arts de masse en question*, Jean-Pierre COMETTI (dir.), Bruxelles, La Lettre Volée, 2007, p. 11-34.
- DE RAYMOND Jean-François, *L'Improvisation*, Paris, Vrin, 1980.
- SAUVANET Pierre, « À quelles conditions un discours philosophique sur le rythme est-il possible ? (Réponse à Henri Meschonnic) », in *Rythmes et philosophie*, Pierre SAUVANET et de Jean-Jacques WUNENBURGER (dir.), Paris, Kimé, 1996, p. 23-39.
- SAUVANET Pierre, *Le Rythme grec d'Héraclite à Aristote*, Paris, PUF, 1999.
- SAUVANET Pierre, *Le Rythme et la raison*, Paris, Kimé, 2000.
- SAUVANET Pierre, « La question du rythme dans l'œuvre d'Henri Maldiney : approche et discussion », in *Rhuthmos*, n° 28, octobre 2012, en ligne : <http://rhuthmos.eu/spip.php?article736>, consulté le 03/10/2018.
- SCHAEFFER Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.
- SCHLÆZER Boris de, *Introduction à J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009
- SHUSTERMAN Richard, « Analytic aesthetics: retrospect and prospect », in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 46, 1987, p. 115-124.
- SCHÜTZ Alfred, *Écrits sur la musique 1924-1956*, trad. fr. Bastien Gallet et Laurent Perreau, Éditions Musica Falsa, 2007.

- SÈVE Bernard, *L'Altération musicale ou ce que la musique apprend au philosophe*, Paris Seuil, 2002.
- SOLOMOS Makis, « Notes sur la spatialisation de la musique et l'émergence du son », in *Le Son et l'espace*, Hugues GENEVOIX et Yann ORLAREY (dir.), Lyon, Aléas, 1998, p. 105-125.
- STERNE Jonathan, *Une Histoire de la modernité sonore* (2003), trad. fr Maxime Boidy, Paris, La Découverte, Cité de la musique/Philharmonie de Paris, 2015.
- STIEGLER Bernard, « Programmes de l'improbable, courts-circuits de l'inouï », in *Inharmoniques* n° 1, Ircam, 1986, p. 126-159.
- SZENDY Peter, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001.
- SZENDY Peter, *Membres fantômes : des corps musiciens*, Paris, Minuit, 2002.
- SZENDY Peter, *Sur écoute : esthétique de l'espionnage*, Paris, Minuit, 2006.
- SZENDY Peter, *Tubes. La philosophie dans le juke-box*, Paris, Minuit, 2008.
- TAGG Philip, *Kojak – 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affekt in Popular Music*, Göteborg, Göteborg Universitet, 1979.
- VAN COLEN Flavie, *Éducation populaire et musiques amplifiées : analyse de projets de onze lieux de musique amplifiée*, Marly-le-Roi, Institut national de jeunesse et de l'éducation populaire, 2003.
- WITKIN Robert W., *Adorno On Music*, Londres, Routledge, 1998.
- WOLFF Francis, *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard, 2015.
- ZIFF Paul, « Goodman's Languages of Art », in *Philosophical Review*, vol. 80, n° 4, 1971, p. 509-515.

3/ Ouvrages philosophiques et littéraires

- ADORNO Theodor W., *L'Actualité de la philosophie et autres essais* (1930), trad. fr. sous la direction de Jacques-Olivier Bégot, Paris, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2008.
- ADORNO Theodor W., « Anti-Semitism and Fascist Propaganda » (1946), in *Gesammelte Schriften* 8, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972, p. 397-407.
- ADORNO Theodor W., *Études sur la personnalité autoritaire* (1950), trad. fr. Hélène Frappat, Paris, Éditions Allia, 2007.
- ADORNO Theodor W., *Minimia Moralia. Réflexions sur la vie mutilée* (1951), trad. fr. Eliane Kaufholz et J.-R. Ladmiral, Paris, Payot & Rivages, 2001.
- ADORNO Theodor W., « Freudian Theory and the Pattern of fascist Propaganda » (1951), in *Gesammelte Schriften* 8, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972, p. 408-433.
- ADORNO Theodor W., *Prismes : critique de la culture et de la société* (1955), trad. fr. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot & Rivages, 2010.
- ADORNO Theodor W., *Notes sur la littérature*, (1958/ 1961/ 1965/ 1974), trad. fr. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, « Champs », 1984.
- ADORNO Theodor W., *L'Art et les arts* (1960-1966), textes réunis, traduits et présentés par Jean Lauxerois, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.
- ADORNO Theodor W., *Trois Études sur Hegel* (1963), trad. fr. séminaire de traduction du Collège de philosophie, Paris, Payot, 1979.
- ADORNO Theodor W., « Sur la tradition » (1966), trad. fr. groupe de traduction du Centre Marc Bloch, in *Où en sommes-nous de la Théorie esthétique d'Adorno ?*, Christophe DAVID et Florent PERRIER (dir.), Rennes, Pontcerq, 2018, p. 427-437.
- ADORNO Theodor W., *Jargon de l'authenticité. De l'idéologie allemande* (1964), trad. fr. Éliane Escoubas, Paris, Payot, 1989.
- ADORNO Theodor W., *Dialectique négative* (1966), trad. fr. groupe de traduction du Collège de philosophie, Paris, Payot, 1978.

- ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique* (1970), trad. fr. Marc Jimenez et Eliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1995.
- ADORNO Theodor W., *Autour de la théorie esthétique* (1970), trad. fr. Marc Jimenez et Eliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1976.
- ADORNO Theodor W., *Modèles critiques. Interventions. Répliques*, trad. fr. Marc Jimenez et Éliane Kufholz, Paris, Payot, 1980.
- ADORNO Theodor W. et HORKHEIMER Max, *La Dialectique de la raison. Fragments philosophiques* (1944), trad. fr. Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1974.
- ADORNO Theodor W. et EISLER Hanns, *Musique de cinéma* (1947) trad. fr. Jean-Pierre Hammer, Paris, L'Arche, 1972.
- ADORNO Theodor W. et BENJAMIN Walter, *Correspondance 1928-1940*, trad. fr. Philippe Ivernet, Paris, La Fabrique, 2002.
- ADORNO Theodor W. et KRACAUER Siegfried, *Correspondance 1923-1966*, trad. fr. Wolfgang Kukulies, Lormont, Éditions Le Bord de l'eau, 2018.
- ADORNO Theodor W. et STOCKHAUSEN Karlheinz, « La résistance à l'encontre de la nouvelle musique », in *Contrechamps* n° 9, Éditions l'Âge de l'homme, 1988, p. 121-136.
- ANDERS Günther, *Phénoménologie de l'écoute*, édition établie par Reinhard Ellensohn, trad. fr. Martin Kaltenecker et Diane Meur, Cité de la musique/Philharmonie de Paris, 2020.
- ANDERS Günther, *L'Obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle* (1956), trad. fr. Christophe David, Paris, Éditions de l'encyclopédie des nuisances, 2002.
- BARTHES Roland, « Écrivains de gauche ou littérature de gauche ? », in *L'Observateur* du 27 novembre 1952, publié in *Œuvres complètes*, Tome 1, édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 132-133.
- BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, in *Œuvres complètes*, tome 5, Paris, Gallimard, p. 7-189.

- BATAILLE Georges, « Chronique », in *Documents : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie : magazine illustré paraissant dix fois par an*, n° 4, septembre 1929, p. 215.
- BENJAMIN Walter, *Paris, Capitale du XIX^e siècle (1924-1939)*, trad. fr Jean Lacoste, Paris, Le Cerf, « Passages », 1993.
- BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (première version, 1935), in *Œuvres*, tome 3, trad. fr. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.
- BERGSON Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, « Quadrige », 2007.
- BERKMAN Gisèle et COHEN-LEVINAS Danielle (dir.), *Figures du dehors, Autour de Jean-Luc Nancy*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012.
- BIDIMA Jean-Godefroy, *Théorie critique et modernité négro-africaine, de l'école de Francfort à la « Docta Spes Africana »*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1993.
- BLOCH Ernst, *Héritage de ce temps* (1935), trad. fr. Jean Lacoste, Paris, Klincksieck, 2017.
- BOISSIÈRE Anne, *Le Mouvement à l'œuvre. Entre jeu et art*, Lille, Mimésis, « L'œil et l'esprit », 2018.
- BOISSIÈRE Anne, *Chanter narrer danser. Contribution à une philosophie du sentir*, Sampzon, Delatour France, 2016.
- BORGES Jorge Luis, « Funès ou la mémoire », in *Fictions*, trad. fr. P. Verdevoye et Ibarra, Paris, Gallimard, 1957, p. 127-136.
- BOURDIEU Pierre, *La Distinction*, Paris, Minuit, 1979.
- BÜRGER Peter, « L'anti-avant-gardisme d'Adorno », in *Revue d'Esthétique* n° 8, 1985, p. 85-94.
- CÉLINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit* (1932), Paris, Gallimard, 1952.
- CÉLINE Louis-Ferdinand, « Lettres à Milton Hindus », in *L'Herne*, Paris, 1972, p. 107-136.

- CHRIST Julia, « Un jeu avec le réel. Esquisse de la méthode critique d'Adorno », in *Philosophie*, vol. 113, n° 2, mars 2012, p. 37-57.
- CLÉMENT Catherine, *La Syncope. Philosophie du ravissement*, Paris, Grasset, 1990.
- COHEN-HALIMI Michèle, « Siegfried Kracauer et la “métaphysique du roman policier” », in *Cahiers Philosophiques*, vol. 143, n° 4, 2015, p. 51-66.
- COLLINGWOOD Robin George, *The Principles of Art*, Oxford, Clarendon Press, 1955.
- CONTAT Michel et RYBALKA Michel, *Les Écrits de Sartre. Chronologie, bibliographie commentée*, Paris, Gallimard, 1970.
- CORRE Christian, « Adorno ou le souvenir d'enfance », in *Expérience et fragment dans l'esthétique musicale d'Adorno*, Jean-Paul OLIVE (dir.), Paris, L'Harmattan, 2005, p. 31-50.
- DANTO Arthur, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, trad. fr. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1993.
- DAVID Christophe, « Nous formons une équipe triste. Notes sur Günther Anders et Theodor W. Adorno », in *Tumultes*, vol. 28-29, n° 1, 2007, p. 169-183.
- DAVID Christophe, « Contre le cinéma ? Notes sur Adorno et le cinéma », in *Adorno contre son temps*, Joana DESPLAT-ROGER, Jean-Baptiste VUILLEROD et Lucie WEZEL (dir.), Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2019, p. 115-140.
- DELEUZE Gilles, *Deux régimes de fous*, édition préparée par David Lapoujade, Paris, Minuit, 2003.
- DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991.
- DERRIDA Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- DERRIDA Jacques, « La pharmacie de Platon », in *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 71-197.
- DERRIDA Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.
- DERRIDA Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.

- DERRIDA Jacques, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », in *Dire l'événement, est-ce possible ?*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 79-112.
- DERRIDA Jacques, *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris, Galilée, 2000.
- DUFRENNE Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, PUF, 1953.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- GENETTE Gérard, *L'Œuvre de l'art* (1994), Paris, Seuil, 2010.
- GOODMAN Nelson, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* (1968), tr. fr. Jacques Morizot, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990.
- GOODMAN Nelson, *Problems and Projects*, Indianapolis, The Bobbs-Merrill Company, 1972
- HABERMAS Jürgen, *Le Discours de la modernité : douze conférences* (1985), trad. fr. Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 1988.
- HANSEN Miriam, « Introduction to Adorno's "Transparencies on film" », in *New German Critique*, n° 24-25, Fall-Winter 1981-1982, p. 186-198.
- HIVER Marc, *Adorno et les industries culturelles. Communication, musiques et cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Précis de l'encyclopédie des sciences philosophiques* (édition de 1830), trad. fr. Jean Gibelin, Paris, Vrin, 1952.
- HENRY Michel, *Essence de la manifestation*, Paris, PUF, coll. « Epiméthée », 1990.
- HOTIER Hugues, *Vocabulaire du cirque et du music-hall en France*, Paris, Maloine, 1981.
- JIMENEZ Marc, *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, Paris, Klincksieck, 1986.
- KRACAUER Siegfried, *Le Roman policier* (1922-1925), trad. fr Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1981.
- KRACAUER Siegfried, *Le Voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, textes choisis et présentés par Philippe Despoix, trad. fr. Sabine Cornille, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2008.

- LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *Le Sujet de la philosophie*, Paris, Aubier, Flammarion, 1979.
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe, « L'épreuve du silence », in *Écrits sur l'art*, Mamco et Les Presses du réel, Genève, 2014, p. 89-92.
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *Phrase*, Paris, Christian Bourgois, « Détroits », 2000.
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *Le Mythe nazi*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1991 [avec la collaboration de Jean-Luc NANCY].
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *La Fiction du politique : Heidegger, l'art et la politique*, Paris, Christian Bourgois, 1988.
- LEIBOWITZ René, *L'Artiste et sa conscience*, Paris, L'Arche, 1950.
- LEIRIS Michel, *C'est-à-dire*, Paris, Jean-Michel Laplace, 1992.
- LEIRIS Michel, *Biffures*, in *La Règle du jeu*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2003.
- LEIRIS Michel, « Porgy », in *Documents : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie : magazine illustré paraissant dix fois par an*, septembre 1929, n° 4, p. 221-222.
- LEIRIS Michel, « Disques nouveaux », in *Documents : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie : magazine illustré paraissant dix fois par an*, 1930, n° 1, p. 48.
- LEVINE Lawrence W., *Culture d'en haut culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis* (1988), trad. fr. Marianne Woollven et Olivier Vanhée, Paris, La Découverte, 2010.
- LEVINSON Jerrold, *L'Art, la musique et l'histoire* (1990), trad. fr. Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Combas, Éditions de l'Éclat, 1998.
- LUNN Eugene, *Marxism and Modernism. An historical study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno*, Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, 1982.
- MARCUSE Herbert, *Vers la libération. Au-delà de l'homme unidimensionnel* (1969), trad. fr. Jean-Baptiste Grasset, Paris, Denoël/Gontier, 1970.

- MARX Karl, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* (1852), trad. fr. Grégoire Chamayou, Paris, Flammarion, 2007.
- MONTAIGNE, *Essais*, I, éd. Villey, Paris, PUF, « Quadrige », 1992.
- MORRISON Toni, *Beloved* (1987), trad. fr. Hortense Chabrier et Sylviane Rué, Paris, Christian Bourgois, 1989.
- MÜLLER-DOOHM Stefan, *Adorno. Une biographie* (2003), trad. fr. Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, 2004.
- NANCY Jean-Luc, *Le Discours de la syncope, I. Logodaedalus*, Paris, Flammarion, 1976.
- NANCY Jean-Luc, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996.
- NANCY Jean-Luc, « Ouverture. Éloquentes rayures. », in *Derrida et la question de l'art. Déconstructions de l'esthétique*, Adnen JDEY (dir.), Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2011, p. 15-22.
- OUATTARA Bourahima, *Adorno : Philosophie et Éthique*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- PEREC Georges, « La chose », in *Le Magazine littéraire*, n° 316, décembre 1993, p. 57–63.
- PEYRICAL Aurélia, « La dialectique contre les théories de la connaissance ? Portrait d'Adorno en baron de Münchhausen », in *Adorno contre son temps*, Joana DESPLAT-ROGER, Jean-Baptiste VUILLEROD et Lucie WEZEL (dir.), Nanterre, Presses universitaires de Paris-Nanterre, 2019, p. 85-106.
- PLATON, *Phèdre*, trad. fr. Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1989.
- RANCIÈRE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
- RANCIÈRE Jacques, *La Méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995.
- RIMBAUD Arthur, « Conte », *Illuminations*, in *Œuvre*, Paris, Garnier, 1960.
- ROCHLITE Rainer et BOUCHINDHOMME Christian (dir.), *Théories esthétiques après Adorno*, Arles, Actes Sud, 1990.
- SARTRE Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938.

- SARTRE Jean-Paul, « L'artiste et sa conscience », (préface à l'œuvre de Leibowitz, *L'Artiste et sa conscience*, Paris, l'Arche, 1950), in *Situations IV*, Paris, Gallimard, 1964, p. 17-37.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *L'Art de l'âge moderne, l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, « Essais », 1992.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Adieu à l'esthétique*, Paris, PUF, 2000.
- SCHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1819), trad. fr. A. Burdeau, Paris, PUF, 1966.
- SHUSTERMAN Richard, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire* (1992), trad. fr. Christine Noille, Paris, Éditions de l'Éclat, 2018.
- STRAVINSKY Igor, *Chroniques de ma vie*, Paris, Méditations-Gonthier, 1971.
- SURYA Michel, *La Révolution rêvée. Pour une histoire des intellectuels et des œuvres révolutionnaires 1944-1956*, Paris, Fayard, 2004.
- THIBODEAU Martin, *La "Théorie esthétique" d'Adorno. Une introduction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- ZOURABICHVILI François, *La Littéralité et autres essais sur l'art*, Paris, PUF, « Lignes d'art », 2011.
- ZOURABICHVILI François, « Deleuze. Une philosophie de l'évènement », in *La Philosophie de Deleuze*, Paris, PUF, 2004.
- ZOURABICHVILI François, *L'Art comme jeu*, texte établi par Joana DESPLAT-ROGER, Paris, Presses universitaires de Paris-Nanterre, « Collège international de philosophie », 2018.

4/ Entretiens

BURGER Rodophe, entretien mené par Joana Desplat-Roger et Édouard Hubert, in *Epistrophy* n° 4, « Le jazz, la philosophie et les philosophes », 2019, en ligne : <https://www.epistrophy.fr/entretien-avec-interview-with.html>, consulté le 17 février 2020.

CAGE John, entretien avec Christian Tarting, in *Jazz Magazine*, n° 282, janvier 1980, p. 48.

COLEMAN Ornette et DERRIDA Jacques, « Le musicien, le philosophe et les fanatiques », entretien avec Christian Gauffre et Philippe Carles, in *Jazz Magazine*, n° 473, septembre 1997, p. 26–28.

COLEMAN Ornette et DERRIDA Jacques, « La langue de l'autre », entretien mené par Thierry Jousse et Geneviève Peyrègne, in *Les Inrockuptibles*, n° 115, 20 août–2 septembre 1997, p. 37-40.

CUGNY Laurent, entretien mené par Joana Desplat-Roger et Édouard Hubert, in *Epistrophy* n° 4, « Le jazz, la philosophie et les philosophes », 2019, en ligne : <https://www.epistrophy.fr/entretien-avec-interview-with86.html>, consulté le 17 février 2020.

EVANS Bill, interview menée par F. Postif, in *Jazz hot*, n° 282, avril 1972, p. 7-13.

DEL COURT Thierry, intervention dans l'émission « Thelonious Monk (1917–1982), la nique au silence », *Une vie, une œuvre*, par Yvon Croizier, France Culture, le 6 janvier 2018, en ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/thelonious-sphere-monk-1917-1982>, consulté 13/03/2020.

FANO Michel, HODEIR André et PECK Nat, « Entretien », in *Jazz Hot* n° 116, décembre 1956.

LACOUÉ-LABARTHE Philippe, entretien avec Jean-Christophe Bailly, in *Entretiens de l'île Saint-Pierre*, un film de Christine Baudillon et François Lagarde, Production Hors œil, 2006.

LEIRIS Michel, entretien avec Michaël Haggerty, « L'autre qui apparaît chez vous », in *Jazz Magazine*, n° 325, janvier 1984, p. 34-36.

NANCY Jean-Luc, Interview dans *Improjazz* n° 201, janvier 2014, p. 40-41.

NANCY Jean-Luc, entretien mené par Joana Desplat-Roger, in *Epistrophy*, n° 4, « Le jazz, la philosophie et les philosophes », 2019, en ligne :
<https://www.epistrophy.fr/entretien-avec-interview-with-jean.html>, consulté le 17 février 2020.

ROUSE Charlie, interview menée par J. Reese, in *Jazz Hot* n° 416, décembre 1984, p. 61-62.

VILLANUEVA Patrick, entretien mené par Joana Desplat-Roger et Thomas Horeau, in *Epistrophy*, n° 2, 2017, en ligne : <http://www.epistrophy.fr/entretien-avec-patrick-villanueva.html>, consulté le 5 octobre 2018.

Index Nominum

- ADORNO Theodor W., *12, 13, 18, 22-24, 28, 30, 32, 42-45, 51, 52, 69, 87, 97-99, 116-118, 145, 151, 179, 223, 227-230, 231-352, 357-359, 361*
- ALTHUSSER Louis, *137*
- ANDERS Günther, *239, 241, 287, 290, 291, 292, 335*
- ARMSTRONG Louis, *16, 51, 100, 123, 134*
- AYLER Albert, *129, 347*
- BADIOU Alain, *137*
- BAEZ Joan, *344*
- BAKER Chet, *216, 220, 221, 222*
- BARAKA Amiri/JONES LeRoi, *16, 17, 21, 120, 129, 131, 223, 299*
- BARTHES Roland, *114*
- BASIE Count, *292*
- BATAILLE Georges, *141-145*
- BECHET Sidney, *13*
- BECKETT Samuel, *314, 315, 331*
- BEETHOVEN Ludwig van, *51, 104, 168, 171, 174, 215, 224, 225, 255, 277, 297*
- BENJAMIN Walter, *176, 275, 280, 328, 329*
- BERENDT Joachim-Ernst, *257, 258, 259*
- BERG Alban, *43, 45, 244, 296, 319, 320, 336, 339, 340, 342, 344, 357*
- BERGSON Henri, *327, 328, 333*
- BÉTHUNE Christian, *21, 22, 43, 73, 74, 75, 77, 92, 93, 104, 121, 178, 232, 266, 267, 274-279, 281, 283, 284*
- BISSON Frédéric, *57, 83, 84, 107, 108, 119, 120, 158, 159, 181, 182, 202, 203, 204, 205*
- BLEY Carla, *97*
- BLOCH Ernst, *241, 278, 287, 288, 289, 319, 320, 328*
- BOISSIÈRE Anne, *3, 24, 45, 228, 233, 270, 271, 334, 338*
- BOULEZ Pierre, *98, 114*
- BOURDIEU Pierre, *46, 84, 355*
- BROWN Lee B., *164, 165, 170, 232, 252, 254, 257, 265*
- BUCH Esteban, *3, 36, 55, 56, 87, 114*
- BUHLER James, *232, 249, 251, 252, 256*
- BURGER Rodolphe, *3, 79, 147, 148, 149, 346*
- BRADFORD ROBINSON J., *232, 236, 242, 243, 244, 249*
- BRAXTON Anthony, *97, 135*
- BROOKS Shelton, *139*
- CAGE John, *99, 182*
- CANONNE Clément, *174, 205, 217, 372*
- CAPORALETTI Vincenzo, *89, 102*
- CARLES Philippe, *12, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 136, 141, 182*
- CÉLINE Louis-Ferdinand, *32, 33, 141*
- CHAPLIN Charlie, *329, 332*
- CHERRY Don, *128, 129*
- CHRIST Julia, *23, 348*
- CLÉMENT Catherine, *296, 297*
- COHEN Leonard, *216*
- COHEN-AVENEL Pascale, *3, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 262, 281, 285, 286, 288, 305, 324, 325*
- COLEMAN Ornette, *20, 53, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 86, 97, 128, 129, 135, 149, 215, 244, 296, 345*
- COLTRANE John, *13, 97, 129, 134, 182, 196, 197, 215, 232, 346, 347*
- COMOLLI Jean-Louis, *12, 126, 128, 129, 130, 131, 133, 136, 137, 141*
- CORTÁZAR Julio, *32, 33, 309*
- COTRO Vincent, *28, 32, 96, 101*
- CUGNY Laurent, *3, 15, 17, 18, 20, 21, 26, 27, 28, 32, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 71, 72, 73, 74, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 102, 103, 109, 112, 113, 122, 155,*

158, 162, 163, 169, 186, 198, 199,
 200, 201, 202, 205, 237, 347
 DARSEL Sandrine, 158, 159, 170, 172,
 179, 182, 205, 210
 DAVID Christophe, 290, 292, 293, 334,
 335
 DAVIES Stephen, 181, 182
 DAVIS Miles, 138, 173, 177, 200, 201,
 337
 DELEUZE Gilles, 7, 30, 138, 211, 356
 DENAVE Laurent, 52, 53, 57, 107, 135,
 136
 DERRIDA Jacques, 75, 76, 77, 78, 79, 80,
 81, 82, 83, 94, 146, 147
 DOLPHY Eric, 128, 129
 DUFRENNE Mikel, 59, 60
 EISLER Hanns, 115
 ELLINGTON Duke, 90, 97, 134, 189, 196,
 292
 EVANS Bill, 308
 EVORA Cesaria, 170
 FOUCAULT Michel, 137
 GATES Henry Louis Jr, 178
 GAYRAUD Agnès, 3, 23, 83, 84, 85, 87,
 255, 269, 271, 344
 GENETTE Gérard, 96, 159, 185, 186, 187,
 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194,
 195, 196, 197, 198
 GILLESPIE Dizzy, 86, 292
 GILROY Paul, 125, 137, 138
 GOEHR Lydia, 20, 22, 24, 27, 62, 104,
 137, 156, 161-165, 167-169, 171, 172,
 174-178, 180-184, 205, 222-224, 262,
 263, 358
 GOODMAN Nelson, 91, 156, 159, 160-
 166, 170, 180, 182, 185-187, 190-193,
 195
 GOODMAN Benny, 304
 GOULD Glenn, 209, 210
 GRACYK Theodore, 51
 HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, 22, 74,
 76, 212
 HEIDEGGER Martin, 22, 59, 148, 212
 HENRY Michel, 59, 61
 HOBBSAWM Eric/NEWTON Francis, 122,
 127, 128, 240, 286
 HODEIR André, 86, 90, 92, 97, 310, 341,
 342
 HOLIDAY Billie, 51, 119
 HORKHEIMER Max, 229, 247, 249, 253,
 263, 326
 HUSSERL Edmund, 59, 60
 HYLTON Jack, 238, 239
 INGARDEN Roman, 62
 JAMIN Jean, 139
 JANKÉLÉVITCH Vladimir, 67, 68, 69, 70
 JARRETT Keith, 177
 KEÏTA Salif, 170
 KLUGE Alexander, 333, 334
 KRACAUER Siegfried, 241, 280, 281,
 285, 287, 317, 318, 319
 KŘENEK Ernst, 259
 LACOUÉ-LABARTHE Philippe, 7, 8, 146-
 150, 152, 232
 LAPORTE Roger, 82
 LAZARSELD Paul, 248
 LEIBOWITZ René, 115, 116, 127
 LEIRIS Michel, 32, 33, 141-145
 LE LANN Éric, 100
 LEVINAS Emmanuel, 59
 LEVINE Lawrence W, 39, 105
 LEVINSON Jerrold, 158, 159, 205, 206,
 208, 210, 214-222, 228, 359
 MACERO Teo, 201
 MACHEREY Pierre, 137
 MAHLER Gustav, 23, 43, 45, 254, 264,
 313, 317, 340, 341, 342, 344, 357
 MALDINEY Henri, 59
 MALLET Marie-Louise, 8, 19, 35, 59, 76,
 82, 146
 MARCUSE Herbert, 297, 298
 MARION Jean-Luc, 59
 MARSALIS Wynton, 178
 MERLEAU-PONTY Maurice, 59, 60, 212
 MINGUS Charles, 13, 97
 MOLINO Jean, 51
 MONK Thelonious, 11, 16, 33, 97, 197,
 215, 308, 309, 310, 336, 337, 338,
 341, 342, 343
 MORGAN Lee, 13
 MORRISON Toni, 15, 125
 MUDDY WATERS, 48, 49
 MÜLLER-DOOHM Stefan, 246, 247, 248,
 280
 NANCY Jean-Luc, 3, 8, 10, 81, 82, 112,
 147, 148, 150-152

N'DOUR Youssou, *170*
 NONO Luigi, *114*
 PANASSIÉ Hugues, *15, 32, 66, 67, 122, 237*
 PARENT Emmanuel, *121, 122, 124, 125, 141, 374*
 PARKER Charlie, *67, 86, 134, 138, 197, 292*
 PESQUINNE Blaise, *68, 69, 70*
 PIERREPONT Alexandre, *13, 14, 100, 125, 132, 182*
 PLAISANCE Éric, *130, 137*
 POUIVET Roger, *47-49, 57, 84, 87, 95, 156, 164, 170, 172, 173, 182, 185, 199-202, 386*
 RAINEY Gertrude « Ma », *119, 120*
 RANCIÈRE Jacques, *9, 84*
 RIMBAUD Arthur, *40*
 ROLLINS Sonny, *14, 129*
 ROUSE Charlie, *309*
 SARTRE Jean-Paul, *60, 115, 116, 127, 138-140*
 SAUVANET Pierre, *3, 16, 28, 32, 33, 63, 79, 80, 132*
 SCHAEFFER Jean-Marie, *22*
 SCHLÆZER Boris de, *59*
 SCHOENBERG Arnold, *45, 98, 115, 118, 149, 229, 294, 296, 338, 339, 340, 344, 357*
 SCRUTON Roger, *52*
 SEIBER Mátyás, *237, 246, 247*
 SÉITÉ Yannick, *32, 33, 100, 132, 133, 139, 142, 143, 373*
 SÈVE Bernard, *26, 57*
 SHEPP Archie, *129, 177*
 SHORTER Wayne, *97*
 SMITH Bessie, *119, 120*
 STIEGLER Bernard, *79, 94*
 STRAVINSKY Igor, *68, 85, 314, 341*
 SUN RA, *129, 301*
 SZENDY Peter, *3, 57, 84, 87, 100, 103, 104, 106, 108*
 TAGG Philip, *42, 124*
 TARTINI Giuseppe, *91, 160, 161*
 TATUM Art, *86, 292*
 TUCKER Sophie, *139*
 ULMER James Blood, *147*
 VIAN Boris, *33, 138, 196*
 WAGNER Richard, *7, 147, 149, 227*
 WEILL Kurt, *288, 328*
 WHITEMAN Paul, *238*
 WOLFF Francis, *20, 57, 206-214, 217*
 YOUNG Lester, *94*
 ZIFF Paul, *91, 160, 161*
 ZORN John, *135*
 ZOURABICHVILI François, *7, 27-29, 211, 212, 213, 224-226, 360*

Table des matières

REMERCIEMENTS	3
SOMMAIRE	5
INTRODUCTION.	
DE LA RÉSISTANCE DU JAZZ	7
I. Le jazz : un objet philosophique ?	8
1/ Ne pas perdre le jazz.....	10
2/ ... ni le circonscrire	11
2.1. Querelles sur l'origine du terme de jazz.....	12
2.2. Jazz et non jazz : la ligne de partage	15
2.3. Surplomb philosophique	20
II. Le jazz : un « point de résistance » philosophique	26
CHAPITRE 1 : PREMIER CERCLE.	
ABSENCES CURIEUSES ET REMARQUABLES DU JAZZ	31
Introduction. Une cartographie, quels présupposés ?	31
1/ Silence de l'esthétique	35
1.1. Musique savante, musique populaire : clarifier la distinction.....	36

1.1.1.	<i>Histoire et origines de la distinction</i>	37
1.1.2.	<i>Enjeux théoriques et politiques de la distinction</i>	50
1.2.	Affinité philosophique pour la musique savante	58
1.2.1.	<i>Approche « phénoménologique » du jazz</i>	59
1.2.2.	<i>Jankélévitch, ou de l'improvisation exclusivement savante</i>	67
1.2.3.	<i>Connivence de la figure de l'intellectuel avec la musique d'écriture</i>	71
1.2.4.	<i>Un philosophe sur la scène du jazz</i>	79
1.3.	La musique pop aussi est « art distinct »	83
1.4.	Les « inconforts théoriques » du jazz (une musique ni savante, ni populaire)	88
1.4.1.	<i>Premier inconfort : entre oralité et écriture</i>	90
1.4.2.	<i>Deuxième inconfort : entre improvisation et interprétation</i>	96
1.4.3.	<i>Troisième inconfort : quelle écoute du jazz ?</i>	103
	Conclusion : Après la polarité, retrouver le jazz ?	109

2/ Politiques du jazz

2.1.	Musique et engagement	114
2.2.	Le jazz : une « attitude » politique ?	119
2.2.1.	<i>La Great Black Music a-t-elle une couleur ?</i>	122
2.2.2.	<i>Batailles politiques autour du free jazz</i>	127
2.3.	Silence « philo-phonique » sur les politiques du jazz	137
2.3.1.	<i>Le jazz et les bananes (Sartre)</i>	138
2.3.2.	<i>Mais qui parle de jazz ? (Bataille-Leiris)</i>	141
2.3.3.	<i>« Droit de réserve » sur le jazz (Lacoue-Labarthe)</i>	146
2.3.4.	<i>Fêlure du philosophique par le free jazz (Jean-Luc Nancy)</i>	150

Conclusion de la première partie

CHAPITRE 2 : DEUXIEME CERCLE.

APPROCHES ANALYTIQUES DU JAZZ155

Introduction155

1/ Qu'est-ce qu'une « œuvre » jazz ?158

1.1. Ontologie de l'œuvre musicale 159

1.1.1. Œuvre et système notationnel (Nelson Goodman)..... 159

1.1.2. L'œuvre est un concept historique (Lydia Goehr) 167

1.2. Le jazz fait-il « œuvre » ?170

1.2.1. Inconforts du jazz à l'œuvre 171

1.2.2. Penser le jazz par-delà l'œuvre ?..... 177

2/ Approches ontologiques du jazz185

2.1. Le jazz : un art allographique ou autographique ?185

2.1.1. L'improvisation jazzistique : trop improvisée ou trop composée ? 187

2.1.2. Le régime allographique comme telos de l'art..... 190

2.1.3. Phonographie et itération..... 193

2.1.4. De la « régression » ontologique du jazz 195

2.2. Une « ontologie du jazz » est-elle possible ?198

3/ Sémantique du jazz205

3.1. Le jazz : une musique expressive ?206

3.1.1. L'expressivité, une « subjectivité qui s'épanche » (Francis Wolff) 208

3.1.2. La vocation du jazz à exprimer la joie (Jerrold Levinson) 214

3.2. Expression politique du jazz218

3.2.1. Evaluation éthique de l'expressivité de la musique 218

3.2.2. <i>Le jazz : expression ou pratique politique ?</i>	222
Conclusion du chapitre	227

CHAPITRE 3 : TROISIEME CERCLE.

LA PHILOSOPHIE ADORNIENNE FACE AU JAZZ231

1/ Retour sur la critique adornienne du jazz ?231

1.1. Le cas « Adorno et le jazz » : éléments de contextualisation.....	236
1.1.1. <i>Adorno « l'ignorant »</i>	236
1.1.2. <i>Adorno et le jazz dans la république de Weimar</i>	237
1.1.3. <i>Rencontres manquées d'Adorno avec le(s) jazz(s)</i>	243
1.2. Élitisme, européocentrisme, racisme ?	251
1.2.1. <i>L'élitisme adornien, cette « note bleue »</i>	252
1.2.2. <i>Adorno et l'afro-américanité</i>	257
1.3. Adorno par et contre lui-même	266

2/ Une critique formelle du jazz (Adorno musicologue)270

2.1. De la temporalité du jazz.....	274
2.1.1. <i>Anhistoricité et absence de finalité du jazz</i>	275
2.1.2. <i>Le présentisme du jazz (influence de Kracauer)</i>	279
2.2. De la syncope	285
2.2.1. <i>Mécanique de la syncope</i>	287
2.2.2. <i>La syncope a-t-elle un pouvoir de subversion ?</i>	293

3/ La comédie du jazz (Adorno socio-politologue)	299
3.1. Le jazzman-clown (figures de l'excentrique)	301
3.1.1. <i>Le masque du jazz</i>	302
3.1.2. <i>Exhibitionnisme de la misère</i>	307
3.1.3. <i>Quand le clown devient l'excentrique</i>	312
3.1.4. <i>Authenticité du kitsch</i>	317
3.2. Le jazz, le rire et le fascisme	321
3.2.1. <i>Le fasciste-clown</i>	321
3.2.2. <i>Le jazz narcotique</i>	324
3.2.3. <i>L'instrumentalisation de la foule par le rire</i>	327
4/ Adorno et le jazz, aujourd'hui ?	335
4.1. Apports conceptuels de la philosophie d'Adorno pour penser le jazz	336
4.1.1. <i>Les « lignes brisées » de Monk</i>	336
4.1.2. <i>Le free jazz : révolution et tradition</i>	343
4.2. Échec de la philosophie et antidote de la clownerie	348
CONCLUSION GENERALE.....	353
1/ Première résistance philosophique.	
Conservatisme et dualisme des concepts de l'esthétique musicale	354
2/ Seconde résistance philosophique.	
Ce qu'il reste de politique dans la musique	357
3/ Troisième résistance philosophique.	
Dépasser l'horizon de l'expressivité musicale	359

BIBLIOGRAPHIE363

1/ Ouvrages et articles spécialisés sur le jazz 363
2/ Ouvrages et articles spécialisés sur la musique 372
3/ Ouvrages philosophiques et littéraires..... 381
4/ Entretiens 389

INDEX NOMINUM391

TABLE DES MATIÈRES395

RÉSUMÉ401

Résumé

Titre : Le jazz comme résistance à la philosophie

Résumé : Cette thèse de Doctorat propose de réfléchir sur la place du jazz dans la philosophie. Notre réflexion part du constat suivant : le jazz, qui apparaît comme un phénomène esthétique majeur du XX^e siècle, a pourtant été « délaissé » par la philosophie qui lui a été contemporaine. Ce désamour de la philosophie à l'égard du jazz se mesure à deux niveaux : d'une part à la rareté des écrits philosophiques qui lui sont consacrés, d'autre part à la dureté du traitement qui lui a été généralement réservé. Mais alors, quel sens donner à ce silence « philo-phonique » sur le jazz ? Pourquoi les philosophes contemporains au siècle du jazz ne se sont jamais véritablement intéressés à sa dimension esthétique ? Et pourquoi n'ont-ils pas davantage porté attention à ses revendications politiques – et ce alors même que celles-ci ont donné lieu à de vifs débats dans les années 1960-1970 ?

L'objectif de ce travail de recherche ne consiste pas à exposer des éléments conceptuels sur lesquels on pourrait faire reposer une philosophie du jazz, mais plutôt à faire émerger le sens philosophique de ce « rendez-vous manqué » entre le jazz et la philosophie. Car la philosophie, par le jazz, semble devoir se confronter à *ce qui lui résiste* : c'est donc bien l'échec philosophique en tant que tel qui est interrogé, à partir du cas du jazz.

Mots clés : jazz – philosophie – esthétique – politique – résistance – Adorno

Title: Jazz as resistance to philosophy

Abstract: This doctoral thesis proposes to consider the place of jazz in philosophy. Our reflection starts from the following observation: jazz, which appears to be a major aesthetic phenomenon of the 20th century, has nevertheless been “neglected” by contemporary philosophy. This disenchantment of philosophy with jazz can be measured on two levels: on the one hand, the scarcity of philosophical writings devoted to it, and on the other hand, the harsh treatment that has generally been reserved for it. How are we to understand this “philo-phonic” silence on jazz? Why have contemporary philosophers in the jazz century never really been interested in its aesthetic dimension? And why didn’t they pay more attention to its political claims – even though these were hotly debated in the 1960s and 1970s?

This research does not seek to lay the conceptual groundwork for a philosophy of jazz, but rather to come to a philosophical understanding of the “missed rendezvous” between jazz and philosophy. For philosophy, through jazz, seems to have to confront what resists it; therefore it is philosophical failure as such that is called into question by the case of jazz.

Keywords: jazz – philosophy – aesthetics – politics – resistance – Adorno