

Walter Benjamin et le jazz : une introduction

par

Emmanuel PARENT

Université de Rennes II

Résumé. On part ici du constat de l'urgente nécessité de combler la béance s'étant progressivement installée entre l'esthétique philosophique et une forme d'expression majeure de la culture afro-américaine et de l'art moderne en général : le jazz. Le virulent rejet adornien de cette musique apparaît rapidement comme emblématique de la rigidité conceptuelle occidentale. On postule alors que la discussion qu'il entreprit dans les années 30 avec son ami Walter Benjamin au sujet de «l'aura des reproductibles» est le lieu d'un dépassement possible de certains topoï de l'esthétique qui condamnent l'art à ne jamais s'écarter de la «Grande tradition» de jour en jour plus moribonde.

Mots-clefs. *Jazz – Esthétique matérialiste – Reproductibilité – Oralité seconde – Écriture.*

«*Hic Rhodus, hic salta*»

On ne peut aujourd'hui que s'étonner du silence que la philosophie continue d'entretenir à l'égard du jazz. On peut comprendre que la musique afro-américaine ait suscité au début un rejet de principe de la part de l'Occident en raison de l'irréductible sauvagerie que pouvait évoquer le jazz dans son imaginaire fantasmé. Il est en revanche difficile d'admettre, à l'orée du XXI^e siècle et après le formidable bouleversement musical entériné par la révolution *bop* et les conquêtes sonores du *Free Jazz*, que la philosophie et le discours sur l'art en général persiste dans un mutisme qui finit par mettre en doute la capacité de l'esthétique occidentale à dépasser son « européocentrisme ». Sans se plonger dans une *archéologie critique de l'esthétique musicale*, les quelques rappels qui suivent voudraient éclairer les raisons de cet étrange déni¹.

La tradition de l'esthétique occidentale qui prend son essor à la Renaissance, atteint sa maturité dans la *Troisième Critique* kantienne et culmine chez Hegel dans son cours d'*Esthétique*, a fourni les catégories pour comprendre l'art qu'elle avait enfanté. On a déjà beaucoup glosé sur la manière dont le discours sur l'art avait naturellement accompagné les profonds bouleversements de sa fonction sociale. De sa provenance rituelle le statut de l'art a évolué vers une conception profane où la catégorie du Beau est progressivement venue remplacer la mission didactique de l'art religieux du Moyen-Age. Mais cette sécularisation qui s'accélère au XVIII^e siècle n'a pas pour autant entamé la dimension spirituelle des Beaux-Arts. La tradition romantique peut être entièrement comprise comme l'héroïque tentative de restaurer la dimension magique que la nature était en train de perdre sous les coups de boutoir de la révolution industrielle. L'art fut investi avec force comme étant le dernier refuge de l'esprit dans un monde qui cheminait gaiement vers le désenchantement. La définition hégélienne de l'œuvre d'art circonscrit parfaitement cette conception « religieuse » : l'art est la présentation de l'Absolu dans une matière soumise à une forme. Cette théorie constitue depuis l'horizon indépassable dans lequel évolue l'esthétique philosophique. Car si l'Absolu n'est plus atteint par l'art comme à l'époque de l'apogée de la peinture flamande ou du classicisme viennois, l'art moderne n'en reste pas moins en quête de sa trace. C'est ce que Jean-Marie Schaeffer a appelé la « Théorie spéculative de l'art moderne »².

Pour la musique, Adorno s'est chargé d'en formuler les implications. Toute la construction de son esthétique est marquée par la volonté de montrer par quelles voies formelles l'œuvre d'art musi-

cale offre un accès à l'Absolu. Sans s'engager dans les méandres de la *Théorie Esthétique*, il est facile d'isoler ce qui en dernière instance justifie l'adhérence d'Adorno à la « Théorie spéculative de l'Art moderne » : la tradition savante de l'art musical dont héritent les compositeurs contemporains se cristallise autour du concept *d'écriture*. C'est en effet grâce au truchement de la composition écrite que la musique savante a pu atteindre au fil des siècles l'idéal d'une totalité achevée, d'une architecture sonore qui émet en tant que telle une prétention à l'Absolu. Dès lors, si « toute musique est fondamentalement écriture », on comprend l'acharnement d'Adorno à exclure à tout prix de la sphère de l'Art le jazz. Car cette musique articule précisément son discours sur l'absence de prédétermination du devenir musical, impose une présence quasi tactile du corps et revendique une oralité insoumise aux polissements de l'écriture.

La théorie spéculative de l'art moderne refuse donc par principe le jazz. Et c'est quand la théorie adornienne colle au plus près de la tradition hégélienne qui pense l'art comme la manifestation de l'absolu que son rejet du jazz est le plus virulent : la *mode intemporelle*³ refuse à l'auditeur toute jouissance esthétique réelle, elle le frustre en ne présentant pas l'essence inéluctable du devenir musical qui comporte en son sein l'espoir, la trace de la transcendance. La justification de l'art vrai étant toujours du côté d'un hypothétique au-delà qu'il faut maintenir à tout prix pour pouvoir encore satisfaire « cet instinct de ciel en nous ». Et le marxiste Adorno ne déroge pas à la règle, l'art étant le dernier lieu du spirituel dans un monde assailli par la rationalisation croissante de toutes les sphères de l'activité humaine. Il est donc tout naturel que le jazz n'y trouve pas sa place.

Mais les choses se compliquent lorsque l'on considère la pensée d'Adorno comme la tentative de dépassement du formalisme esthétique occidental. C'est à lui qu'aurait dû revenir la tâche de reformuler le débat esthétique en ce qui concerne le jazz. Ce pourfendeur acharné du vernis idéologique des esthétiques bourgeoises n'aurait-il pas pu enlever le jazz des griffes des penseurs réactionnaires pour qui cette musique n'aurait jamais dû sortir des bordels qui l'ont vu naître ? Non, il semble qu'il ait mis sa rhétorique percutante au service d'une énième condamnation du jazz. Non pas il est vrai dans le seul but de préserver la pureté du patrimoine culturel occidental, car sa motivation profonde a toujours été de déjouer les faux-semblants qui aliènent à son insu le *lumpenprolétariat*, qu'il soit d'ailleurs blanc ou noir. Il n'empêche que son attitude est emblématique de la rigidité conceptuelle propre à l'Occident.

Mais plutôt que de se lamenter sur cette incompréhension, cette surdité musicologique et philosophique qui se poursuivra sa vie durant, l'idée est de remonter à la source de cette problématique, lorsque tout était encore possible. Ce lieu est le projet de construction d'une esthétique matérialiste qui d construirait une à une toute les pièces de la philosophie idéaliste qui, depuis Hegel, fait peser sur l'art, et avec lui le destin de l'Occident, la menace d'une mort prochaine et inéluctable.

C'est en effet au cours des années trente qu'Adorno nourrit l'ambition d'une esthétique différente qui se détacherait des adhérences idéalistes qui ont façonné le discours sur l'art depuis le XVIII^e siècle. Mais c'est un autre philosophe qui décide de sauter le pas décisif : au cours de l'hiver 1935, Walter Benjamin rédige un essai qui fera date : *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*. En quoi consiste ce projet matérialisé par l'essai de Benjamin ? Il s'agit de libérer l'art du tabou magique de son origine : sa provenance religieuse. De l'aveu d'Adorno qui accorde son plein assentiment à l'intention première de l'essai, il faut parvenir en esthétique à « l'autodissolution dialectique du mythe, qui est visée ici au titre de désenchantement de l'art »⁴. Dans cette entreprise de liquidation, tout va pour le mieux dans l'amitié et la complicité intellectuelle des deux philosophes. Seulement, on conn it la suite. La violence et l'hostilité que manifeste Adorno dès la première lecture de ce texte s'origine précisément dans le fait que ce dernier est partie prenante dans la construction de cette nouvelle esthétique. Il sont tout à fait d'accord sur sa finalité mais divergent profondément sur les voies à suivre pour lui donner une forme concrète. Tandis que Benjamin choisit la voie la plus radicale en confiant aux arts issus de la reproductibilité (en premier lieu donc, la photographie et le cinéma) la tâche de déconstruction de l'héritage idéaliste de la tradition occidentale, Adorno se méfie de ces formes d'art qui sont pour lui intégralement récupérées par la logique totalisante de l'industrie de la culture. Ceux-ci n'accompliraient qu'une « fausse liquidation » en sacrifiant au règne de la marchandise l'espoir de nouveauté et de *relève* qu'on avait pu placer en eux.

Il n'est pas exagéré d'affirmer que c'est l'essai de Benjamin qui conduisit Adorno à une prise de position radicale aussi peu nuancée, position dont il ne se d partira jamais : la critique impitoyable des méfaits de l'industrie de la culture et de son entreprise de rationalisation et de mise au pas de tous les domaines de la pensée. On peut même affirmer comme l'ont fait plusieurs commentateurs⁵ que tous les écrits d'Adorno sur le jazz sont à comprendre comme une longue réponse différée à l'essai de Benjamin. C'est en tous cas dans cet esprit qu'il donnera un point final à son

premier essai d'envergure sur le jazz en dénonçant tous les faux-semblants qui se nichent derrière les aspects progressistes de cette musique fraîchement arrivée d'une Amérique alors en pleine expansion commerciale. Son intention de répliquer aux thèses progressistes de Benjamin sur le cinéma par un essai très pessimiste sur le jazz est d'ailleurs formulée très clairement par Adorno lui-même : « Je ne peux compter [Chaplin], même maintenant après *Les Temps modernes*, au rang de l'avant-garde (pourquoi, cela ressortira en toute clarté de mon travail sur le jazz) »⁶.

Dès lors que les problématiques du jazz et du cinéma sont liées de manière très forte par les deux auteurs, on peut émettre l'hypothèse que l'intention utopique de l'esthétique de Benjamin qui prend appui sur le cinéma trouve en fait son champ d'application le plus fructueux (car le plus problématique) dans le jazz, cet art de l'instant curieusement contemporain de l'invention du phonographe et du cinéma. L'intuition benjaminienne jamais dépassée qui voit dans les bouleversements techniques modernes la clé d'une compréhension de l'art à venir n'a jamais été envisagée que vis-à-vis des arts de l'image. Pourtant, au vu de la correspondance entre les deux penseurs, il est clair que la problématique dépasse largement le seul cadre du cinéma pour concerner l'art moderne en général. Le cinéma n'est pour Benjamin que le lieu paradigmatique de la cristallisation des enjeux ouverts par la reproductibilité de l'œuvre d'art, et par conséquent la fin de son unicité qui fondait sa dimension rituelle et religieuse. Mais il est tout à fait disposé à envisager les implications de ses thèses sur d'autres formes d'art. De ce point de vue, il est symptomatique qu'Adorno cherche à empêcher autant qu'il le peut toute incursion de Benjamin dans le champ musical, qu'il considère comme son domaine réservé : « Votre travail passe à côté de l'expérience élémentaire, et chaque jour plus évidente à mes yeux dans ma propre expérience musicale »⁷. Et c'est dans cette optique qu'il propose à Benjamin son travail sur le jazz comme une réfutation dans le domaine de la musique de ses thèses sur le cinéma. Seulement, l'effet de ce travail produit exactement l'inverse de l'effet escompté : *Über Jazz* ne fera que confirmer en les élargissant les intuitions de Benjamin :

« J'ai lu sur épreuves votre article consacré au jazz. Serez-vous surpris si je vous dis que je me réjouis énormément de voir nos pensées communiquer si profondément et si spontanément? [...] Dans l'attente d'une rencontre imminente, je n'entre pas plus dans les détails de votre travail. Néanmoins, je ne veux pas repousser beaucoup, ni même un peu, le moment de vous dire à quel point le complexe autour de « l'effet de choc » au cinéma s'est éclairé pour moi

grâce à votre présentation de la syncope dans le jazz. Très généralement, il me semble que nos recherches, tels deux projecteurs dirigés vers le même objet à partir de côtés opposés, donnent à voir contours et dimensions de l'art contemporain d'une façon tout à fait nouvelle et bien plus fructueuse que jusqu'alors. Tout le reste – c'est à dire beaucoup – de vive voix»⁸.

Résumons-nous. Benjamin écrit un essai sur le cinéma, Adorno désire le réfuter en écrivant sur le jazz et le destinataire lui répond qu'il se réjouit de la convergence profonde de leurs points de vue ! S'agit-il d'un dialogue de sourd ? Toujours est-il que ce chiasme entre jazz et cinéma nous a semblé assez énigmatique pour qu'on se donne la peine d'y regarder de plus près. Car on trouve ensuite de nombreux indices témoignant de l'intérêt théorique de Benjamin pour le jazz. Mais faute d'une connaissance suffisante de la musique en général, il n'approfondira jamais la vérification de ses thèses dans le champ de cette nouvelle musique, laissant libre cours à Adorno pour la condamner et l'enfermer dans le carcan réducteur de l'industrie de la culture et le fétichisme musical. Or, nous avons la conviction qu'une exploration minutieuse des liens entre l'essai sur la reproductibilité et l'histoire du jazz pourra apporter une lumière nouvelle sur ce débat qui n'a jamais été tranché de manière définitive.

On espère ce faisant jeter les bases d'une réelle prise en compte philosophique du jazz. Tel Archimède qui ne demandait qu'un point pour déplacer l'univers, nous voulons nous appuyer sur la formidable tentative benjaminienne de re-fondation de l'esthétique pour permettre enfin à la philosophie d'appréhender un art si central au XX^e siècle. On est cependant en droit de se demander quelle pertinence la problématique de la reproductibilité peut avoir vis-à-vis d'un art de la performance qui a fait évoluer son langage *after hours*, lorsque précisément les micros étaient fermés. La transposition de l'analyse de Benjamin au jazz achopperait en dernière instance sur la notion d'aura qu'il semble difficile d'expulser de la chaude ambiance des clubs new-yorkais où l'éphémère de la prestation, le *hic et nunc* participe pleinement de l'être du jazz. Mais ce serait faire abstraction de l'influence considérable qu'a eu le disque sur le patrimoine musical contemporain. Celui-ci a en effet transformé les habitudes d'écoute, les techniques d'enseignement et la constitution de la tradition. D'un mode de constitution exclusivement oral (les sociétés traditionnelles) ou écrit (la «grande musique»), nous sommes passés à une oralité qui ne méconnaît pas l'artifice de l'écriture mais peut s'en passer, précisément grâce à l'enregistrement. Avec la reproductibilité du son, le jazz a pu s'ériger en patrimoine artistique cumulatif sans le truchement de l'écriture, et a ainsi pu se

débarrasser des problématiques liées à la « Théorie spéculative de l'art moderne » évoquées ci-dessus. L'enregistrement est le premier mode de fixation de la musique qui n'entre pas en contradiction avec son caractère de performance. Citons à titre d'exemple un passage du remarquable ouvrage du Chris Cutler :

« Où le jazz a érigé l'improvisation en art supérieur, l'enregistrement permet son extension dans la composition. [...] A l'intérieur du monde occidental, une seule forme folklorique est non seulement restée éveillée et fleurissante, mais a réussi à s'adapter aux conditions capitalistes, à la vie urbaine, sans être détruites par elles, et cette forme est la changeante musique des Noirs américains. Elle a été le pivot d'une nouvelle pratique musicale. Et c'est ce fait qui est à l'origine de la profonde autorité du blues et du jazz et de toutes les formes populaires qui sont nées d'eux. C'est cette qualité qui repose au cœur de la relation ambiguë mais luxuriante entre la musique populaire et le nouvel appareil de production »⁹.

On comprend désormais les formidables bouleversements esthétiques que le jazz incarne de manière exemplaire. On perçoit aussi l'urgente nécessité pour la philosophie d'une prise en compte de ces profondes mutations de la perception dont l'esthétique, ne serait-ce qu'étymologiquement, est censée rendre compte. Qu'elle continue ainsi à ignorer le jazz – ne parlons même pas du hip-hop ! – et elle s'enfoncera petit à petit dans un isolement qui finira par lui être fatal.

Bibliographie

- ADORNO (T. W.), *Prismes. Critique de la culture et de la société*, Payot, Paris, 1986.
- ADORNO (T. W.), « On Jazz » traduit par J.O.Daniel, *Discourse*, XII, n°1, 1989-90.
- ADORNO (T. W.), *Théorie esthétique*, traduit par M. Jimenez, Klincksieck, Paris, 1974 (1995 pour la réédition).
- ADORNO (T. W.) et BENJAMIN (W.), *Correspondance Adorno-Benjamin, 1928-1940*, traduit par P. Ivernel, La fabrique, Paris, 2002.
- BENJAMIN (W.), « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » in *Œuvres choisies*, tome III, traduit par M. de Gandillac, R.Rochlitz et P.Rusch, Gallimard, Paris, 2000.
- BÉTHUNE (C.), *Adorno et le jazz. Analyse d'un déni esthétique*, Klincksieck, Paris, 2003.
- CUTLER (C.), *File under popular : theoretical writings on music*, Autonomedia, New York, 1993 [1985].
- SCHAEFFER (J.-M.), *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Collection Essais, Gallimard, Paris, 1992.

Notes

- ¹ Ces remarques préliminaires ne font pas l'objet de mes recherches mais en constituent, en quelque sorte, le point de départ. Notons simplement que les raisons philosophiques des difficultés structurelles sur lesquelles bute l'esthétique occidentale pour appréhender sereinement le jazz ont été brillamment mises en lumière dans le récent ouvrage de Christian Béthune, *Adorno et le jazz. Analyse d'un déni esthétique*, Klincksieck, 2003.
- ² 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, collection Essais, 1992.
- ³ Titre de l'article d'Adorno de 1955 dans lequel il concentre tous les arguments d'ordre sociologiques, psychologiques et philosophiques qu'il avait pu élaborer jusque là. On le trouve dans le recueil *Prismes. Critique de la culture et de la société*, Paris, Payot, 1986.
- ⁴ T.W. Adorno, Lettre du 18 mars 1936, in *Correspondance Adorno-Benjamin*, Paris, La Fabrique, 2002, p. 184.
- ⁵ Parmi eux citons pour l'Angleterre, la traductrice de l'essai d'Adorno *Über Jazz* Jamie O. Daniel, pour l'Allemagne, Ulrich Schönherr et pour la France, Christian Béthune.
- ⁶ T.W. Adorno, Lettre du 18 mars 1936, in *Correspondance Adorno-Benjamin, op. cit.*, p. 188.
- ⁷ *Ibid.*, p. 185.
- ⁸ Walter Benjamin, Lettre du 30 juin 1936, in *Correspondance Adorno-Benjamin*, Paris, La Fabrique, 2002, p. 204.
- ⁹ Chris Cutler, *File under popular : theoretical writings on music* [1985], New York, Autonomedia, 1993, p. 33-36.

Emmanuel PARENT est doctorant en philosophie à l'Université de Rennes II.

numa.p@club-internet.fr
