

Christian Béthune

**Le Jazz et l'Occident. Culture afro-américaine et philosophie**  
Paris, Klincksieck, 2008, 337 p., bibl. (« Collection d'esthétique » 72).

**A**VEC *Le Jazz et l'Occident*, Christian Béthune nous livre en quelque sorte le versant positif d'une réflexion sur l'incompatibilité foncière entre les catégories forgées par l'esthétique occidentale et celles de la musique populaire afro-américaine. Après avoir déconstruit dans *Adorno et le jazz* les présupposés philosophiques qui ne pouvaient conduire la pensée européenne sur l'art, par le truchement d'Adorno, qu'à un déni du jazz<sup>1</sup>, Christian Béthune reconstruit l'ontologie rendant justice aux musiques noires, malgré l'avertissement de départ affirmant qu'il est probablement trop tard pour établir une esthétique du jazz. Tout le livre se fonde en effet sur ce paradoxe, exposé dès l'introduction, qui veut que le jazz appelle par sa complexité la pensée philosophique, qui en retour ne parvient jamais réellement à en épouser les contours. L'acte inaugural de la pratique philosophique repose en effet sur la distinction entre les activités ancillaires de survie et celles de l'oisiveté (*otium*) pendant lesquelles le philosophe (ou l'artiste) pourra contempler – dans un moment de « pour-soi » – son humanité et poser la transcendance et l'universalité de son regard. L'esclave afro-américain, lui, est d'emblée restreint au moment de l'en-soi, et la musique de jazz reconduit *in fine* cette attitude ontologique qui méconnaît la

négativité dialectique et le jeu de l'alternance entre immanence et transcendance pour se cantonner au domaine de l'étant : « Radicalement autre, le jazz se pose en refusant d'accomplir cette séparation. Il se joue et se réitère dans l'ici et le maintenant » (p. 21). Ce vide béant qui s'instaure entre le jazz et l'Occident impose un défi complexe à notre auteur philosophe, bien évidemment héritier d'une des deux parties du couple en tension qu'il entend examiner. Ce paradoxe n'ira pas sans poser quelques difficultés au cours de son argumentation, mais Christian Béthune, à la manière de l'affranchi Olaudah Equiano se prenant à espérer le naufrage du négrier sur lequel il travaille comme marin, entend l'assumer pour rendre précisément justice à cette musique interstitielle « qui met au jour la schizophrénie qui partage l'Occident et l'oppose à lui-même » (p. 22).

L'esthétique musicale occidentale s'appuie historiquement sur une fausse universalité qui cache difficilement une anthropologie immanente, indigène et inavouée de la culture européenne. Par

1. Christian Béthune, *Adorno et le jazz. Analyse d'un déni esthétique*, Paris, Klincksieck, 2003. Voir l'« À propos » que lui consacre Patrick Williams in *L'Homme*, 2005, 175-176 : *Vérités de la fiction* : 419-426.

exemple, l'essai philosophique de Bernard Sève<sup>2</sup> entend traiter de la musique en soi, tout en prenant la grande majorité de ses exemples musicaux chez Bach et Beethoven. Christian Béthune sait pour sa part qu'il serait bien vain de parler philosophiquement du jazz sans une connaissance approfondie de la culture au sein de laquelle cette musique est née. Sans terrain à proprement parler, c'est toutefois sur une grande affinité avec les *African American Studies* que s'érige son effort de saisie intellectuelle du jazz.

La première partie du livre s'attache donc à comprendre les tropes de la culture noire qui informeront plus tard le jazz et la « nouvelle ontologie » qu'il met en place. L'éclectisme comme rapport au monde fondamental (qui recoupe la notion de Glissant de créolité, opposée à l'« atavisme » des cultures du Vieux Continent), l'indistinction si étrange à nos oreilles entre *phoné* et *logos*, c'est-à-dire entre la matérialité du signe et son sens, l'intense fonctionnalité de l'art et les dimensions performative (et donc improvisatrice puisque non asservie à une essence préalable dans une composition figée) et communautaire de toute proposition artistique, sont traités dans autant de chapitres au travers desquels se met en place le « champ jazzistique ». Mais il importe de remarquer que la déconstruction des pré-supposés philosophiques de l'approche occidentale de l'œuvre n'opère bien évidemment pas depuis une base prémoderne. Christian Béthune remarque ainsi que les glissements continuels entre sacré et profane dans la culture afro-américaine ne nécessitent pas de rites de passage particuliers, en opposition flagrante aux *Weltanschauungen* africaines qui imposent au contraire de rigoureux « sas rituels et de pratiques propitiatoires destinés à prémunir l'individu contre le risque majeur de contamination d'un univers par l'autre » (p. 64). En cela, pour rendre compte de l'opposition du jazz et de l'Occident, son anthropologie est davantage attentive aux innovations culturelles des afro-descendants qu'à d'éventuelles rémanences africaines. En

refusant également d'accréditer la thèse d'une aliénation totale consécutive au passage du « Milieu », il se situe dans la filiation d'un Ralph Ellison ou d'un Paul Gilroy.

L'approche des *cultural studies* est d'ailleurs manifeste dans deux chapitres complémentaires, sur la « Minstrelsy » et « L'âge du jazz », qui montrent que l'industrie de la culture n'est pas le lieu de l'extinction de l'expressivité noire sous le poids du racisme et de l'appétit du gain comme a pu l'affirmer Amiri Baraka, mais plus simplement le lieu du match. Et un Louis Armstrong n'était pas l'agneau noir arrivant sans défense dans un monde de loups pour finir en Oncle Remus à la solde des Blancs, mais bel et bien un stratège armé jusqu'aux dents de techniques de survie éprouvées par trois siècles d'adversité. À tel point que la coexistence de la valeur d'usage et de la valeur d'échange, si problématique dans notre conception de l'art, ne pose que très peu de difficultés aux artistes noirs habitués à composer avec des circonstances d'oppression autrement plus délicates : « Entre le jazz et l'industrie culturelle s'instaure un jeu improvisé de *give and take* aux modalités constamment renégociées. Prétendre, sur des critères [d'authenticité], tirer le bon grain de l'ivraie est une opération risquée » (p. 108). Cette aisance à provigner dans les interstices du marché de l'art et du divertissement signe la profonde modernité des musiques noires américaines, qui sauront parfaitement tirer parti des techniques de reproductibilité pour assurer leur retentissement planétaire.

Dès lors, le grand apport de l'art musical noir américain au XX<sup>e</sup> siècle occidental est probablement de s'être accommodé des contraintes de la sphère publique moderne et d'avoir réussi à maintenir efficace une communauté de pairs à même de juger et faire vivre la musique. Au-delà de l'« éradication des patois » et des folklores (de Certeau), puis du modèle de la « bouteille à la mer » qu'est devenue l'avant-garde

2. *L'Altération musicale. Ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Le Seuil, 2002.

contemporaine (Adorno), le jazz réactualise avec arrogance l'irruption du lore moderne et populaire sur la scène contemporaine (Lhamon), là où toute l'esthétique s'inscrit précisément depuis Hegel et Hölderlin dans une réflexion sur la perte de l'expérience et la dissolution de l'idée même de communauté. En effet, dans ses premières décennies d'existence tout du moins, le jazz ne faisait pleinement sens que joué, comme le dit Ralph Ellison, devant une « audience initiée qui connaissait parfaitement les accents de la musique, l'idiome des riffs, les significations cachées de la langue du blues, et les pas de danses issus de ces rythmes et qui venaient les compléter »<sup>3</sup>. Aussi, l'apport du jazz est non pas la percée d'une vérité avant-gardiste depuis une sphère minoritaire comme beaucoup l'ont affirmé et célébré, des tenants du récit des avant-gardes aux théoriciens du *Black Arts Movement*, mais bien la réaffirmation de la possibilité d'un art populaire dont la complexité est moins à chercher dans une construction formelle solipsiste toujours plus élaborée, qu'à la lumière d'une tradition réitérée et à chaque fois légèrement modifiée – *signifiée* – par chacun de ses participants.

Une fois cette thèse majeure posée, il ne reste plus à Christian Béthune qu'à explorer les schèmes culturels fondamentaux dans lesquels la propension mimétique de cette tradition collective s'exprime : le *signifyin(g)*<sup>4</sup> qui permet au membre de la communauté de « signifier sa présence comme sujet au sein d'une tradition (lore) partagée » (p. 164), la dimension interlocutoire du *call and response*<sup>5</sup> qui remet au premier plan le « musiquer » cher à Gilbert Rouget, ou encore la danse. Toutes ces dimensions illustrent la tendance du lore noir américain à considérer chacun dans l'assemblée comme un acteur à part entière de l'œuvre en train de se jouer. Le chapitre sur la danse vient d'ailleurs brillamment clore cette étude sur une dimension souvent ignorée par l'historiographie du jazz. Victime de présupposés esthétiques isolant

l'acte de création musicale de sa réponse corporelle, celle-ci ne réalise pas « qu'on ne devrait même pas parler des relations unissant la danse et le jazz car, en l'occurrence, il ne s'agit pas de deux objets distincts, mais de deux modalités inscrites sur un même plan d'immanence » (p. 289). D'où l'idée si convaincante de subsumer l'ensemble de la tradition du jazz sous une « philosophie audiotactile » établissant de nouveaux rapports entre les sens pour se laisser la possibilité de comprendre comment le corps pense, quand Hegel avait consacré la seule dimension théorique de la vue et de l'ouïe. La danse a peut-être disparu du monde du jazz, mais la curieuse « danse de Monk » comme l'imperceptible mouvement de genou de l'assistance polie d'un concert de jazz au Carnegie Hall témoignent néanmoins, en bout de chaîne, de cette approche de l'art – sans compter que toutes les musiques populaires issues de cette matrice noire américaine ont reconduit le rôle central de la danse. Il semblerait à lire Christian Béthune que les Afro-Américains ont le génie d'inventer une nouvelle forme d'expression, de la soul au rap en passant par le funk, à chaque fois que la complétude audiotactile de leur art risque d'être sacrifiée sur l'autel de la pureté esthétique.

3. Ralph Ellison, « The Golden Age, Time Past », in *The Collected Essays*, New York, Modern Library, 1994 : 243-244.

4. Le *signifyin(g)* consiste, dans le parler afro-américain, en l'adjonction d'un second degré ironique qui n'est compris que par la communauté de pairs. La culture noire américaine porte ainsi sur le terrain du langage la contestation de la domination qui fait pourtant habituellement de la langue l'un de ses domaines privilégiés. Christian Béthune repose ici la question de la controverse entre le « parler ordinaire » de Labov et sa critique bourdieusienne.

5. Le trope du *call and response* replace alors l'acte musical sous les auspices du langage, non plus comme nomination adamique solitaire mais comme conversation improvisée. On passe donc du modèle des monades adorniennes au *give and take* de l'improvisation en jazz bien mis en évidence par un Paul Berliner ou plus récemment en France par les travaux de Jocelyn Bonnerave.

Toutefois, dans son examen de l'opposition entre le jazz et l'Occident, on peut se demander en quelle mesure l'auteur s'est totalement dégagé de la tentation de l'« exceptionnalisme noir ». À lire des passages où, se référant par exemple à l'habileté des bûcherons noirs, il affirme que « seules des équipes de travailleurs afro-américains possèdent une culture kinesthésique et musicale suffisamment élaborée pour mettre en place ce genre particulièrement complexe de synchronisation gestuelle » (p. 306), on se demande si une survalorisation du lore noir n'est pas le prix à payer de l'irréductible opposition ontologique entre le jazz et l'Occident professée par l'ouvrage. Dans une lettre ouverte de 1987 parue dans *Popular Music* et récemment traduite en français<sup>6</sup>, le musicologue anglais Philip Tagg rappelle que les attributs de la musique noire américaine (interlocution, indistinction entre *phoné* et *logos*, improvisation, etc.) se retrouvent bien souvent dans les cultures européennes populaires des colons qui ont concouru à forger la culture américaine. Philip Tagg nous invite ainsi à se garder d'attribuer aux seules musiques noires ces aspects de notre propre tradition que la culture d'élite et son discours savant nous ont fait rougir de posséder. En d'autres termes, les traits que Christian Béthune oppose à ceux de l'Occident ne sont pas forcément monopolisés par les Noirs, mais propres d'une manière générale à la culture populaire. Considérer ainsi que l'Occident a d'un bloc banni le corps de l'art est sans doute un peu excessif au regard des 2500 ans de pratique artistique depuis l'exclusion putative des poètes par Platon au livre III de la *République*.

Pour être tout à fait juste, il faut reconnaître que Christian Béthune ne dit pas que l'art occidental a banni le corps, mais plutôt que *la pensée sur l'art* s'est efforcée de congédier les valeurs liées à l'oralité, l'imitation, etc., pour pouvoir se rapprocher de l'idéal de vérité voisinant des valeurs opposées à la matière, à l'accidentel et à la corporalité. Ce qui est certes différent. Mais là encore, on sent que l'opposition du jazz

et l'Occident conduit fatalement l'auteur à enfermer la pensée philosophique européenne dans des positions quelque peu réifiées et qui ne lui rendent pas forcément justice. On finit par avoir l'impression que c'est la philosophie en elle-même qui est incapable de comprendre l'art autrement que de manière chimiquement pure, que le *logos* et ses outils dialectiques échouent par nature à se saisir d'une pratique irrémédiablement liée à des valeurs lui étant opposées. Kant en serait l'exemple paradigmatique, avec son entreprise de théorisation d'un jugement de goût épurée de toute autre détermination. Christian Béthune se plaît à railler, comme Nietzsche en son temps dans la *Généalogie de la morale*, l'austère philosophe de Königsberg et les principes issus de la troisième *Critique* comme le désintéressement, la pureté du jugement de goût ou la finalité sans fin, en oubliant qu'il convient de distinguer le plus fermement l'intention transcendantale – et donc *a priori* – de la *Critique de la faculté de juger* de son utilisation normative par la pensée sur l'art au XIX<sup>e</sup> siècle. Kant prend soin lui-même de rappeler en introduction que l'« examen de la faculté de goût n'est pas entrepris ici *pour* la formation et la culture du goût (car celle-ci continuera à l'avenir son chemin comme elle l'a fait jusqu'ici sans le secours de semblables recherches), mais seulement selon un dessein transcendantal »<sup>7</sup>, c'est-à-dire relatif aux conditions de possibilité du jugement de goût et non à sa réalisation mondaine et concrète aux grés des variations culturelles. Il est d'ailleurs symptomatique de cette difficulté que Christian Béthune reconnaisse à un moment que les analyses kantienne sur le caractère conditionnel du jugement de goût éclairent la manière dont le monde du jazz érige lui-même ses normes esthétiques (pp. 188-190).

6. Voir Philip Tagg, « Lettre ouverte sur les musiques "noires", "afro-américaines" et "européennes" », *Copyright Volume!*, 2008, 6 (1/2) : 135-161.

7. Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* [trad. et introd. par Alexis Philonenko], Paris, Vrin, 1993 : 28 (c'est Kant qui souligne).

Ces tensions entre la méthode et son objet, annoncées et assumées d'entrée de jeu par l'auteur, ne déstabilisent pour autant pas l'argumentation développée tout au long de l'ouvrage, qui vise à montrer que l'universalité professée par la philosophie européenne se trouve bien souvent « signifiée » par la culture propre au jazz qui, fort d'une double conscience originelle – sa créolité –, tient systématiquement à distance les mirages d'une métaphysique du

Vrai et de l'Absolu conditionnant notre rapport à l'art. La richesse des analyses des multiples facettes de la culture noire américaine, la liberté théorique et l'actualité des intuitions qui le parcourent font bel et bien de ce livre de Christian Béthune un jalon dans le développement des *jazz studies* à la française.

Emmanuel Parent

---

### Colas Duflo & Pierre Sauvanet

#### Jazzs

Réédition augmentée. Paris, MF, 2008, 196 p., ill., index (« Paroles »).

**M**ÊME SI de leur propre aveu ils ont pris quelque distance avec lui, les auteurs se sont tous les deux illustrés dans l'univers de la philosophie. Colas Duflo est spécialiste de la philosophie du jeu<sup>1</sup>, mais également du siècle des Lumières, en particulier de Diderot et de Kant<sup>2</sup>. Pierre Sauvanet s'intéresse à l'Antiquité et à la philosophie du rythme<sup>3</sup>. Mais tous deux sont également musiciens... de jazz (Colas Duflo joue du saxophone, plutôt du baryton, et Pierre Sauvanet est percussionniste). Sans être d'authentiques professionnels, ils sont plus que de simples amateurs – contrairement à ce que modestement ils prétendent – si tant est que la distinction ait une réelle pertinence en ce qui concerne le jazz. Le jeu, la philosophie, le rythme, la musique, de tels intérêts expliquent presque à eux seuls la genèse de cet opus, surprenant à plus d'un titre.

Ouvrage à quatre mains et à deux voix, *Jazzs* est autant un livre joué (et peut-être même davantage) qu'un livre rédigé. Simple en apparence, la règle du jeu nous est fournie en préambule. La partie se joue à deux et en deux manches. Premier set<sup>4</sup> : le joueur A (Colas Duflo) rédige un texte bref qu'il termine par une question. Le joueur B

(Pierre Sauvanet) se saisit de la question formulée, développe sa réponse, et renvoie la balle en formulant une question en retour, que le premier joueur devra prendre en compte. La seconde manche se déroule selon le même schéma, mais cette fois, c'est B (Pierre Sauvanet) qui prend l'initiative.

L'intérêt de cette contrainte textuelle est multiple. D'abord, elle vise à conférer à l'ouvrage une forme jazzée homogène à son propos : *Jazzs* pourrait de ce point de vue être comparé à une succession de 2 x 10 chorus d'environ 12000 signes chacun. En outre, dans la mesure où celui qui fait *the response* ne connaît pas au préalable la question de celui qui lance *the call*, la réponse contient nécessairement une part d'improvisation qui, à sa manière, dé-joue

1. Cf. *Jouer et philosopher*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

2. Voir par exemple, *Kant, la raison du droit*, Paris, Michalon, 1999 (« Le Bien commun ») ; *Diderot philosophe*, Paris, Honoré Champion, 2003 (« Travaux de philosophie »).

3. *Le Rythme grec d'Héraclite à Aristote*, Paris, Presses universitaires de France, 1999 ; *Le Rythme et la Raison*, Paris, Kimé, 2000, 2 vol.

4. Comme on le dit à la fois lorsqu'on joue au tennis et pour la prestation de musiciens de jazz en club.