

UNIVERSITÉ RENNES 2 – HAUTE BRETAGNE

UFR Arts, Lettres, Communication

Département de MUSIQUE

**DU DÉCLIN DE L'AURA DANS LA MUSIQUE
AU XX^e SIÈCLE**

Essai de résolution musicale d'une querelle philosophique

Par Emmanuel PARENT

Mémoire de DEA « Histoire et Critiques des Arts »

Préparé sous la direction de Monsieur Hervé LACOMBE,

Professeur de Musicologie

Octobre 2003

DU DÉCLIN DE L'AURA DANS LA MUSIQUE
AU XX^e SIECLE

Essai de résolution musicale d'une querelle philosophique

UNIVERSITÉ RENNES 2 – HAUTE BRETAGNE

DU DÉCLIN DE L'AURA DANS LA MUSIQUE
AU XX^e SIECLE

Essai de résolution musicale d'une querelle philosophique

Par Emmanuel PARENT

Mémoire de DEA « Histoire et Critiques des Arts »
Préparé sous la direction de Monsieur Hervé LACOMBE,
Professeur de Musicologie
Soutenu le 15 octobre 2003

Membres du jury :
Hervé LACOMBE
Florence FABRE
Leszek BROGOWSKI

Avant-propos

A l'origine de ce projet de recherche, je souhaitais rapprocher la réflexion esthétique du phénomène musical, qui échappe par nature aux philosophes. Sans espérer combler ce hiatus quasi-métaphysique entre la pensée et l'objet, entre le concept et son autre, bref, entre la musique et le discours que l'on peut porter sur elle, je voulais m'engager dans cette voie incertaine où l'esthétique est mise à l'épreuve des faits.

Quelle que soit la réussite, à terme, de cette entreprise, je désire remercier tous ceux qui m'aident à aller de l'avant dans cette voie, par leurs conseils, remarques, corrections et autres encouragements. Mon directeur Hervé Lacombe est bien entendu la principale sentinelle qui m'a permis de mener ce travail jusqu'à sa fin. Je suis également reconnaissant envers Florence Fabre d'avoir gardé un œil bienveillant sur la suite de mon parcours à l'université. Mais je veux aussi remercier tous ceux qui, de près ou de loin, se sont intéressés à cette recherche. Dans le désordre : Damien Launay, Gilles Mouëllic, Pierre Parent, Pierre-Henry Frangne, Romain Artaud, Christian Béthune et Solène Daoudal.

INTRODUCTION

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 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 ».

La tradition de l’esthétique occidentale qui prend son essor à la Renaissance, atteint sa maturité dans la troisième Critique kantienne¹ et culmine chez Hegel dans son cours d’esthétique², a fourni les catégories pour comprendre l’art qu’elle avait enfanté. 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. 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 retrouver dans l’art la dimension magique que la « Nature » était en train de perdre sous les coups de boutoir de la révolution industrielle. L’art fut investi

¹ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1993.

² On sait que Hegel n’eut pas le temps de consigner dans un traité ses notes du cours qu’il dispensa pendant ses « années berlinoises » de 1818 à 1829. Les notes de ses élèves ont été rassemblées après la mort du philosophe par H. G. Hotho : *Esthétique*, trad. C. Bénard, Paris, Librairie générale française, 1997.

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 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 »¹.

Pour la musique, c'est Adorno qui 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 musicale offre un accès à l'Absolu. Sans s'engager pour l'instant dans les méandres de la *Théorie Esthétique*², 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 écriture³ », on comprend l'acharnement d'Adorno à exclure à tout prix le jazz de la sphère de l'Art. Car cette musique articule précisément son discours sur la contestation de la prédétermination du devenir musical, impose une présence quasi tactile du corps et revendique une oralité insoumise au caractère policé 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 allemande qui pense l'art comme la manifestation de l'absolu que son rejet du jazz est le plus virulent : la *mode intemporelle*⁴ refuse à l'auditeur toute jouissance esthétique réelle, elle le frustré 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

¹ 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.

² T. W. Adorno, *Théorie Esthétique*, trad. M. Jimenez [1974], Paris, Klincksieck, 1995

³ *Ibid.*, p. 179.

⁴ 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 : *Prismes. Critique de la culture et de la société*, Paris, Payot, 1986.

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 réactionnaires¹ 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*², 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 déconstruirait une à une toutes 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.

Une controverse épistolaire

Hic Rhodus, hic salta

Marx, Le Capital

C'est 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. C'est pourtant 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*

¹ Nous pensons ici tout particulièrement à André Cœuroy qui, à l'époque de la collaboration, écrivit un ouvrage (*Histoire générale du jazz*, Paris, Denoël, 1942) où transparaissent sous sa plume ou bien sous celles des musicologues et hommes de lettres français qu'il interviewe (René Brancour, Maurice Boucher, E. C. Grassi, Jacques Heugel ou encore Guy de Lioncourt), des jugements racistes et dévalorisants.

² Littéralement « le prolétariat en haillons ». Expression de Marx, que reprend Adorno, désignant les couches sociales les plus défavorisées.

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 »¹. Dans cette entreprise de liquidation, tout va pour le mieux dans l'amitié et la complicité intellectuelle des deux philosophes. Seulement, on connaît la suite. La violence et l'hostilité que manifeste Adorno dès la première lecture de ce texte se fonde précisément sur le fait que ce dernier est partie prenante dans la construction de cette nouvelle esthétique. Ils 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 départira 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 commentateurs² 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. Il y dénonce 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 clairement formulée 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) »³.

¹ T.W. Adorno, Lettre du 18 mars 1936, in *Correspondance Adorno-Benjamin*, trad. P. Ivernel, Paris, La Fabrique, 2002, p. 184.

² Parmi eux, citons pour l'Angleterre Jamie O. Daniel (« Introduction to Adorno's *On jazz* », in *Discourse*, XII, n°1, 1989-90), pour l'Allemagne Ulrich Schönherr (« Adorno and Jazz : Reflections on a failed encounter », in *Telos*, n° XXX, 1991) et pour la France Christian Béthune (*Adorno et le jazz. Analyse d'un déni esthétique*, Paris, Klincksieck, 2003.).

³ T.W. Adorno, Lettre du 18 mars 1936, in *Correspondance Adorno-Benjamin*, op. cit. , p. 188.

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, aux vues 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 exemplaire de la cristallisation des enjeux ouverts par la reproductibilité de l'œuvre d'art – phénomène qui scelle la fin de son unicité et donc de sa dimension rituelle. Cependant, 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 son pré-carré musical : « Votre travail passe à côté de l'expérience élémentaire, et chaque jour plus évidente à mes yeux dans ma propre expérience musical »¹. 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 voix².

Résumons. 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*, *cinéma*,

¹ *Ibid.*, p. 185.

² Walter Benjamin, lettre du 30 juin 1936, in *Correspondance Adorno-Benjamin*, Paris, La Fabrique, 2002, p. 204.

Benjamin et *Adorno* 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.

Le jazz et la question juive ?

Je laisse un chant s'échapper de mon cœur, louant Dieu de ce que la grande race nègre, qui seule empêche l'Amérique de s'en aller en pièces, n'a jamais eu le vice de parcimonie... Je laisse s'échapper de mon cœur un chant, à la louange de Duke Ellington, cobra suave et hypercivilisé, homme-serpent aux poignets blindés d'acier – et de Count Basie [...], frère depuis longtemps perdu d'Isidore Ducasse et dernier descendant en ligne droite du grand, de l'unique Rimbaud.

Henry Miller, *Le colosse de Maroussi*

A ce stade de la réflexion, le lecteur se demande peut-être si le jazz trouvera son compte dans cette problématique qui semble spécifique à la pensée allemande et à l'art occidental. On ne voit pas en effet ce que la musique des Noirs américains viendrait faire dans les comptes que la philosophie européenne règle avec son héritage et sa tradition. Le prétexte épistolaire et presque anecdotique qui nous a servi de point de départ ne saurait constituer une base assez solide pour fonder une approche pertinente et opérante du jazz. Les échanges épistolaires de 1936 entre Adorno et Benjamin témoignent avant tout des connaissances lacunaires des deux partis à l'époque : il ne pourrait bien s'agir que d'un malentendu. Mais ceci n'invalide cependant pas l'ambition de ce travail. 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 (allemande) d'appréhender un art si central au XX^e siècle. Car c'est pour des raisons de contingence historique que nos deux philosophes n'ont pu mener de réflexion sérieuse sur la musique afro-

américaine. Certes Adorno parle bien du jazz, et avec l'acharnement que l'on sait. Mais quelle confiance accorder à celui qui ne fit même pas attention à Sidney Bechet quand il l'entendit sur la scène francfortoise des « années folles », lorsque ce dernier accompagnait la revue de Joséphine Baker ? Quel crédit octroyer au musicologue averti qui n'eut pas le bon sens d'attendre la fin du set de Johnny Hodges – le célèbre altiste ellingtonien – pour s'en aller en courant du Cotton Club (à la suite il est vrai d'un malentendu), préférant retourner dans son hôtel pour y rédiger une envolée sur la luxure dans les pays anglo-saxons¹ ? Quant à Benjamin, il est difficile de considérer les quelques allusions évasives à cette « musique de danse » comme l'indice d'une connaissance du jazz qui suffirait à en mesurer les enjeux majeurs².

Notre étude serait finalement vouée à l'inanité car le jazz serait fondamentalement « ailleurs ». Loin de la pensée occidentale dont l'effort de rappropriation idéologique de la musique afro-américaine a été dénoncé en son temps par le dramaturge et poète noir LeRoi Jones³. Ailleurs que dans les années trente où la musique de jazz qui sera plus tard reconnue comme authentique (celle de Duke Ellington et de Count Basie) est noyée sous la production standardisée des formations « swing ». Distant d'une entreprise de « liquidation » de la valeur rituelle, car cette musique a toujours évolué dans une référence plus que symbolique à l'univers du Gospel, aux *Spirituals* et dans une espérance de salut qui côtoie souvent le mysticisme⁴. Très loin, enfin, d'une problématique tournant autour de la reproductibilité technique et du déclin de l'aura – ce halo fascinant de l'œuvre d'art 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...

¹ Ces deux anecdotes sont relatées dans l'avant-propos de l'ouvrage de Christian Béthune, *Adorno et le jazz*, op. cit., p. 9-10.

² A ma connaissance, Benjamin ne mentionne qu'une seule fois, dans ses écrits biographiques, une expérience d'écoute de cette musique. La fréquentation des avant-gardes parisiennes pour qui le jazz renvoyait, avec plumes et paillettes, à l'imaginaire fantasmé d'une Afrique primitive et érotique aurait pu le sensibiliser à cet univers. Mais c'est au détour d'une expérience solitaire que nous apprenons ses impressions sur le jazz – si tant est que cela en fût ! L'anecdote est cependant amusante, puisqu'elle met en scène le philosophe qui, en proie à l'ivresse de la drogue, ne peut empêcher la musique de déjouer le contrôle très « bourgeois » de son corps : « La musique qui, pendant ce temps, ne cessait de s'amplifier et de décroître, je l'appelai les baguettes de pailles du jazz. J'ai oublié pour quelles raisons je me permis d'en marquer le rythme du pied. Cela n'est pas conforme à mon éducation, et je ne m'y résolus pas sans débat intérieur », Benjamin, *Hachisch à Marseille*, trad. M. de Gandillac, revue par P. Rush, in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, p. 57.

³ Cf. Le Roi Jones (Amiri Baraka), *Musique noire* [1969], chap. 1 « Le jazz et les critiques blancs », trad. J. Morini & Y. Hucher, Paris, Buchet/Chastel, 1969.

⁴ Cf. Gilles Mouëllic, « Le jazz moderne comme retour au rituel de Charlie Parker à John Coltrane », in *Les Cahiers du CIREM*, n°44-45-46, déc. 1999 p. 57-61.

Cependant, nous voudrions dépasser ces obstacles de principe. Pour ce faire, notre travail va s'appuyer d'une part sur un présupposé – celui de la nature objective de l'art et de sa portée universelle, et va chercher d'autre part à démontrer une étonnante *ruse de la Raison* que Benjamin, en ces temps troublés d'une Europe « à minuit dans le siècle », eut tout juste le temps de pressentir. Le présupposé, nous l'empruntons à Benjamin comme à Adorno. C'est le point de départ de leurs recherches en esthétique : l'œuvre d'art n'appartient pas entièrement à l'artiste, ni à la communauté dans laquelle elle voit le jour, mais dit par elle-même quelque chose du monde dans lequel elle se trouve plongée. Cette assertion est pour nous fondamentale car elle coupe court à tous les discours des africanistes – qu'ils soient d'ailleurs blancs ou noirs – sur la *négritude*. Ces « amis des Nègres » voudraient préserver la musique et la culture afro-américaine de toute incursion de la pensée occidentale moderne qui viendrait en menacer la pureté, l'authenticité¹. Mais qui peut raisonnablement voir dans le jazz l'expression de l'âme d'un peuple traditionnel égaré dans la modernité urbaine des Etats-Unis d'Amérique ? A cet égard, la critique adornienne nous intéresse au plus haut point en ce qu'elle invalide cette idée néfaste : qu'une musique puisse être, dans un XX^e siècle profondément désenchanté, l'expression authentique d'une communauté donnée. Autrement dit, il est illusoire et même raciste de considérer que la communauté noire puisse se constituer une *Weltanschauung* autonome – et que, par suite, le jazz en soit l'émanation immédiate². En effet, la déportation des peuples d'Afrique occidentale a irrémédiablement détruit toute possibilité de reconstruction d'un univers culturel propre. Les Noirs d'Amérique n'ayant pu se refaire une identité qu'à partir des miettes de la société de consommation, ils étaient de toute façon projetés sur « la trajectoire totalitaire de leurs oppresseurs »³. C'est donc autre part qu'il faut chercher l'apport spécifique du jazz à l'art moderne. Ce n'est pas un folklore nègre fécondant l'art occidental comme ont pu le penser certains « primitivistes ». Le jazz fait pour

¹ Nous souscrivons pleinement ici à la préface-manifeste de Kossi Efoui dans laquelle il fustige ceux qui se prétendent détenteurs de la substantifique moelle d'une certaine « africanité » : « Notre position est irréductible : l'authenticité culturelle est un intégrisme. Et comme telle, elle est totalitaire. Elle consiste à isoler et à définir des éléments d'une culture constituée dans un superbe refus de leur historicité, et à les décréter dépositaires de valeurs intrinsèques », (Efoui, « Le théâtre de ceux qui vont venir demain », in *L'entre-deux rêves de Pitagaba*, Paris, Acoria, 2000). Sur cette question de l'identité et de l'authenticité des cultures, voir l'entretien avec l'auteur proposé en annexe.

² Le concept d'*attitude* (cf. LeRoi Jones, *Le peuple du Blues*, [1963], trad. J. Bernard, Paris, Gallimard, 1968) qui est une spécificité de la culture afro-américaine ne saurait constituer une objection à l'idée que les Noirs américains n'ont pu constituer de cosmovision propre. En réalité, *l'attitude* est une réaction de défense face à la société blanche, et en tant que tel l'indice de l'aliénation culturelle dans laquelle se trouvent les descendants des esclaves.

³ Cf. Alexandre Pierrepont, *Le champ jazzistique* (Marseille, Parenthèses, 2002), p. 52. Ces analyses sont redevables à ce remarquable essai dont le chapitre 4 est un texte redoutable ruinant définitivement toute tentative d'approche « ethnologique » du jazz.

nous irrémédiablement partie de l'art occidental depuis que, comme l'a bien dit LeRoi Jones, l'homme noir a compris qu'il ne retournerait plus jamais en Afrique¹.

Voilà donc levée l'objection de principe qui consiste à s'étonner que la pensée d'un philosophe juif allemand puisse éclairer l'étrange destin de la musique noire américaine. Il reste néanmoins à expliquer le fait que nous voyions dans le jazz une solution possible à la problématique qui oppose Adorno et Benjamin sur le destin de l'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Benjamin cherche dans le cinéma l'art naissant qui pourrait illustrer le nouveau concept d'art qu'il est en train de forger. Doit-on attribuer à ce que Hegel appelait une « ruse de la Raison » le fait que, alors que son regard est tout entier tourné vers Brecht et Chaplin, ce soit de l'autre côté de l'Atlantique qu'émerge l'expression qui rend justice à ses intuitions les plus profondes ? C'est ce que ce travail voudrait modestement tenter de déterminer.

État de la question

Nous l'avons dit plus haut, l'essai sur *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, texte majeur de l'esthétique de la modernité, n'a jamais été lu et interprété que vis-à-vis des arts de l'image. C'est en ce sens que ce travail peut revendiquer une quelconque originalité. En effet, les étagères déjà croulantes de l'exégèse benjaminienne se seraient volontiers passées d'une énième étude sur cet écrit polémique qui a déclenché par le passé de nombreuses querelles enflammées et partisans². On fera référence dans le cours du développement aux principaux commentateurs français de l'œuvre de Benjamin³. Mais l'angle d'attaque de cette étude est différent, car il prétend apporter un nouveau regard sur cette fameuse querelle entre Adorno et Benjamin – un regard musical. Dès lors, c'est un terrain presque vierge que nous allons aborder, en essayant de formuler, aussi prudemment que possible, une application *hors-texte* des intuitions développées par Benjamin dans son

¹ « Et ce que je tiens le plus à souligner ici, c'est que je considère le début du blues comme un des débuts du Noir américain. Ou, disons plutôt que la réaction du Noir à son expérience dans ce pays, et la relation qu'il en a faite dans son anglais, est un des débuts de l'apparition *consciente* du Noir sur la scène américaine. [...] Quand l'Amérique a pris pour l'Africain assez d'importance pour qu'il en transmette quelque chose à la jeunesse, dans un de ses modes formels, c'est une sorte de langue afro-américaine qu'il a employée. Et finalement, quand un homme a levé la tête dans quelque champ anonyme pour crier : « Oh j'en ai maah d' cette mé'asse. Oh oui, c' que j'en ai maah d' cette mé'asse », on peut être sûr qu'il était américain », LeRoi Jones, *Le peuple du Blues*, *op. cit.*, p. 16.

² Sur ce point, voir la question des sources de l'essai sur *L'œuvre d'art*, proposée en annexe.

³ Au premier rang desquels Rainer Rochlitz, mais également Peter Bürger, Bruno Tackels ou encore Michael Löwy pour l'aspect plus spécifiquement politique des écrits benjaminien.

essai sur la reproductibilité. Certes la question du jazz, posée depuis un point de vue philosophique, a déjà été abordée¹, mais il nous a semblé que la perspective benjaminienne posait les bases d'une compréhension nouvelle de l'importance et de la place du jazz dans le contexte de l'art moderne et même dans celui de la philosophie de l'histoire, cette *philosophia prima* de l'esthétique allemande². Seulement, ce travail ne peut que jeter les bases d'une telle hypothèse (le jazz comme élément de reformulation de l'esthétique de la modernité), en espérant qu'elles pourront un jour être approfondies dans un travail plus conséquent.

La bibliographie proposée à la fin est loin d'être exhaustive. Nous n'y mentionnons que les ouvrages explicitement cités dans ce mémoire. Un travail bibliographique plus large a cependant été mené, mais cette année de recherche n'a pas tant été pensée comme la construction d'un programme à accomplir que comme la démonstration par le fait des conditions de possibilité de sa réalisation.

Première et Seconde technique

Cette recherche ne veut pas être une réflexion *a priori* sur les liens pouvant exister entre le jazz et la reproductibilité technique. Nous avons voulu, par souci d'efficacité, centrer notre problématique sur un aspect précis et localisé de la controverse entre Adorno et Benjamin. Lorsque ce dernier cherche à conceptualiser les bouleversements occasionnés par le phénomène de la reproductibilité, il en arrive à distinguer deux tendances de la technique moderne, qui reflètent deux attitudes fondamentalement différentes de réagir au défi que doit relever l'art contemporain. L'actualisation dans le champ artistique de ce couple conceptuel est au cœur de la polémique entre les deux penseurs. L'approfondissement de ces notions nous a donc semblé propice à une vérification, dans le matériau même de la musique, de leurs thèses les plus générales sur l'art moderne.

Nous commençons par replacer la tentative adornienne et benjaminienne de reformulation matérialiste de l'esthétique dans le cadre de la philosophie allemande et notamment hégélienne (un contexte qui, comme nous le verrons, pèse de tout son poids sur ces

¹ Les travaux de Christian Béthune (cf. bibliographie) constituent en France la mise au point la plus récente sur les rapports souvent conflictuels que peuvent entretenir Jazz et Philosophie.

² Cf. l'exkursus proposé en annexe sur les philosophies de l'histoire hégélienne, adornienne et benjaminienne.

discussions). Nous tentons dans un deuxième temps de présenter de manière un peu plus précise la nature du conflit qui oppose les deux philosophes, en nous attardant plus longuement sur le couple de notions évoqué ci-dessus. Ceci pour nous apercevoir qu'il semble difficile de trancher cette querelle – si ce n'est dogmatiquement – sans aller voir de plus près de quoi il en retourne. C'est ce qui est mis à l'épreuve dans les deux dernières parties, où nous explorons en premier lieu la piste adornienne et sa *philosophie de la nouvelle musique* pour ensuite s'attarder d'avantage sur la musique afro-américaine. Nous espérons ainsi déterminer si on est fondé de croire en l'existence d'*affinités électives* entre le jazz et la pensée de Walter Benjamin.

Chapitre 1 - FIN DE L'ART, NAISSANCE DE L'ESTHÉTIQUE

Quoi qu'il en soit, il est certain qu'aujourd'hui l'art ne procure plus cette satisfaction spirituelle que les époques et les peuples anciens ont cherchée en lui – une satisfaction qui était liée à l'art de la façon la plus intime, au moins pour ce qui concerne la religion. Les beaux jours de l'art grec sont passés, ainsi que l'âge d'or du bas Moyen Âge.

Hegel, *Esthétique* (I, 61)

NOUS ALLONS TENTER dans ce chapitre de définir les positions qu'occupent respectivement les protagonistes de notre problématique par rapport au système hégélien. Il n'est en effet pas une ligne des théories esthétiques adornienne et benjaminienne qui ne porte la marque implicite de la pensée de l'art du philosophe de Iéna.

L'esthétique hégélienne

Le cours d'esthétique que prononce Hegel (1770-1831) durant la dernière période de sa vie constitue donc la base inévitable de toute réflexion philosophique sur l'art. Il y développe une pensée qui allie la puissance du concept à la richesse des déterminations concrètes. L'art, décrit comme une manifestation de *l'Esprit (der Geist)* qui ne s'est pas encore reconnu comme tel, constitue une forme inachevée du *Savoir Absolu (das absolute Wissen)*. Du fait de ses adhérences au sensible, il se trouve relégué derrière la religion et la philosophie dans le chemin vers la connaissance suprême. Hegel assigne à l'art le but de témoigner de la présence

de *l'Esprit* par la production d'un artefact. Le degré de clarté avec lequel *l'Esprit* va se manifester aux hommes conditionne en retour l'évolution de l'histoire de l'art.

L'art oriental, représentant l'art des origines, offre à la contemplation les formes brutes d'une supériorité divine. Encore limité par une conception païenne de *l'Esprit*, cet « art des origines » ne produit que des représentations animales, au mieux des représentations divines anthropomorphiques, car la nature reste l'horizon indépassable de son imparfaite saisie de *l'Absolu*. Cette forme la plus médiatisée de représentation de l'Idée est qualifiée de « symbolique ». L'art classique, qui s'offre à l'historien sous les traits de l'art grec à son apogée, progresse dans son effort de représentation de *l'Esprit*. La statuaire grecque, par la médiation du regard, témoigne de la prise de conscience de l'essence spirituelle de *l'Absolu*. Alors que l'art magique et totémique des origines se contentait par sa démesure d'évoquer une supériorité extérieure à l'homme, l'art classique choisit précisément la forme humaine pour s'épanouir. Cette forme nous dit Hegel « est la seule capable de manifester l'esprit de manière sensible »¹. Dans un troisième moment de l'histoire universelle de l'art, la représentation de *l'Esprit* pénètre dans l'intériorité humaine pour prendre la forme de la subjectivité. Cette période qualifiée de « romantique » dépasse largement l'acception commune de ce terme puisqu'elle coïncide en fait avec la naissance du christianisme. La période classique est parvenue à la perfection en faisant coïncider idéalement le contenu – *l'Esprit* – et la (belle) forme – le corps humain. Mais cette adéquation est par trop sensible pour perdurer et le progrès de l'humanité doit finalement condamner l'art classique² pour faire place à une forme d'art qui identifie l'esprit à l'intériorité humaine, par le biais de la peinture, de la musique et de la poésie³.

Une fois établi ce système des Beaux-Arts (sans précédent dans l'histoire de la philosophie), Hegel prononce un jugement qui fera date : dans l'évolution actuelle de *l'Esprit*, l'art n'a plus pour nous de nécessité absolue et chemine doucement vers sa mort. Rappelons-le, l'art n'est qu'une étape partielle dans la marche de l'esprit humain vers la pleine prise de conscience de lui-même comme *Esprit Absolu*. Dès lors que le savoir progresse vers l'universel et qu'il découvre que l'art et la religion ne sont que des représentations inexacts

¹ Hegel, *Esthétique*, *op. cit.*, tome I, p. 549. L'équilibre idéal ainsi atteint par l'art classique justifie pour Hegel le sentiment de beauté incomparable qu'inspire la statuaire grecque, en même temps que sa place de modèle indépassable dans l'histoire des arts.

² Cette condamnation fut précisément la statuaire romaine, qui en accompagnant la décadence de l'esprit classique, montre déjà les signes d'une évolution vers le portrait, et donc vers l'intériorité (vers *l'exposabilité*, reprendrait Benjamin de manière polémique, mais n'anticipons pas !). Cf. *Esthétique*, *op. cit.*, t. I, p. 641-643.

³ Ces arts « libéraux » imposent graduellement la spiritualisation de l'art occidental. Peinture, musique et poésie sont analysées selon cet ordre hiérarchique qui privilégie l'intensité de la relation qu'elles entretiennent avec l'intellect.

de *l'Absolu*, la relation que l'homme entretient avec les œuvres d'art est irrémédiablement médiatisée par la connaissance discursive¹. Elles ne peuvent plus remplir le rôle essentiel qu'elles avaient jusqu'alors : permettre le contact entre la *communauté* (*die Gemeinschaft*) des hommes et l'esprit divin. Le savoir scientifique qui parvient à une certaine maturité au XVIII^e siècle sape finalement le fondement de la représentation artistique en ce qu'il rend manifeste l'illusion et la contradiction fondamentale de toute œuvre d'art : montrer le divin au moyen d'un artefact sensible. C'est donc la réflexion critique (et on mesure ici toute l'influence de la pensée rousseauiste et kantienne) qui tend à condamner l'art :

En opposition avec les époques où l'artiste fidèle à l'esprit de sa nation et de son siècle se renferme dans le cercle d'une croyance particulière, des contenus qu'elle renferme et de ses formes de représentation, nous trouvons une position absolument différente qui ne s'est développée complètement et n'a obtenu sa véritable importance que dans les temps modernes. De nos jours, chez presque tous les peuples, le développement de la réflexion, la critique, et particulièrement en Allemagne la liberté philosophique, *se sont aussi emparés des artistes*².

Toute la puissance de cette représentation synthétique de l'histoire de l'art réside dans l'adéquation entre le mouvement général de l'humanité et les multiples formes que prend l'art universel. Ces formes, le philosophe d'Iéna n'en néglige aucune et nous contraint à admirer – quelque aversion que l'on puisse éprouver à l'égard de l'idéalisme hégélien et de son caractère totalitaire – l'efficacité d'un tel système des Beaux-Arts. Il n'en reste pas moins que toutes les déterminations concrètes sont dépendantes de l'auto-réalisation de *l'Esprit*, véritable moteur de l'Histoire Universelle. Malgré la pertinence, la richesse et la connaissance des exemples choisis, l'œuvre des hommes reste substantiellement seconde par rapport au développement autonome de l'Idée.

¹ « Sous tous ces aspects, l'art est et demeure du point de vue de sa plus haute destination quelque chose de passé. Il a aussi perdu pour nous sa vérité et sa vitalité authentique, et il est relégué dans notre *représentation* au lieu que sa nécessité d'autrefois soit maintenue dans la réalité et qu'il occupe sa place la plus élevée. Ce que les œuvres d'art provoquent maintenant en nous, ce n'est pas seulement du plaisir immédiat, mais aussi un jugement, car nous soumettons à notre méditation le contenu et les moyens de la manifestation de l'œuvre d'art, ainsi que leur adéquation et leur inadéquation mutuelle. La science de l'art est donc à notre époque un besoin bien plus fort qu'aux temps où l'art avait le privilège de satisfaire pleinement par lui-même. L'art nous convie à la méditation, non pas dans le but de recréer l'art, mais pour le reconnaître scientifiquement », Hegel, *Esthétique*, *op. cit.*, t. I, p. 62.

² Hegel, *Esthétique*, *op. cit.*, t. I, p. 740, (nous soulignons).

La reformulation adornienne

Formé à l'université de Francfort, le jeune Wisengrund¹ est un étudiant pétri d'idéalisme allemand. Après une première thèse sur Husserl réalisée à l'âge de 21 ans, il engage une double formation, en philosophie et en composition, à Vienne, où il devient l'élève d'Alban Berg et rencontre Schönberg. Cette expérience et cette pratique de l'avant-garde musicale a une influence considérable sur les orientations de sa philosophie. Le travail concret du matériau musical alors en pleine refonte marque jusqu'à sa méthode d'investigation philosophico-esthétique, qui fait jaillir le concept des problématiques formelles de l'art moderne. Une autre rencontre joue un rôle majeur dans la maturation du jeune philosophe : au milieu des années vingt, il fait la connaissance de Walter Benjamin (1892-1940). Ainsi débute une amitié intellectuelle intense qui ne prend fin qu'à la mort tragique de ce dernier.

C'est dans ce contexte qu'Adorno va donner forme à sa philosophie esthétique. Celle-ci est autant redevable à Hegel qu'elle veut s'en distancier². En effet, Adorno s'approprie le diagnostic hégélien de la mort probable de l'art, comme conséquence de la perte d'une certaine naïveté³. Cependant, pour Hegel, le processus d'autonomisation de l'art qui détruit finalement son contenu substantiel reste en dernier lieu dépendant de la marche de *l'Esprit*, et donc d'une théorie de la connaissance élaborée parallèlement. Adorno est redevable à Hegel d'avoir mis l'accent sur le moment spirituel de l'art. Il le libère ainsi des derniers vestiges du divertissement féodal, au moment même où Beethoven construit un nouveau statut pour le compositeur moderne. En outre, en posant l'esprit comme substance de l'œuvre d'art, comme son contenu même, l'esthétique hégélienne permet d'échapper à la conception subjectiviste qui réduisait le moment spirituel aux seules intentions de l'artiste, à la sphère de la signification immédiate. Cependant, Adorno déplore que l'esprit, bien que désigné comme objectif, soit infligé à l'art de l'extérieur, qu'il soit la conséquence d'un concept suprême systématique et non pas de la sphère spécifique de la pratique artistique :

¹ Theodor Wisengrund-Adorno (1903-1969) ne prit définitivement le nom de sa mère (d'ascendance corse) qu'au cours des années trente, lorsque la peste brune commença à faire peser ses menaces sur le monde intellectuel juif allemand.

² Pour une analyse plus détaillée du rapport ambigu entre le système hégélien et l'esthétique adornienne, on consultera l'article d'Emilio Brito « Hegel dans la *Théorie Esthétique* de T. W. Adorno », *Archives de Philosophie* 44, 1981, p. 268. L'auteur conclut sur l'idée que malgré un but similaire – affirmer la nature objective de l'esprit dans l'art – Adorno s'éloigne de Hegel en ce que son esthétique ne présuppose pas le concept d'*Esprit Absolu*. Des trois parties de *L'Esthétique*, Adorno ampute la première, « L'Idéal », qui conditionne abstraitement chez Hegel le développement de l'histoire de l'art.

³ L'analyse que donne Raymond Court de cette appropriation est également assez éclairante. Cf. *Adorno et la nouvelle musique*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 123-124.

Hegel considérait l'esprit dans l'art comme un stade de ses manifestations, déductible à partir du système pur et univoque pour ainsi dire en tout genre et potentiellement en toute œuvre d'art, au détriment de la qualité esthétique de l'ambiguïté. Mais l'esthétique n'est pas une philosophie appliquée, elle est philosophique en soi ¹.

Adorno choisit donc, contre son maître, de reformuler le rapport entre art et philosophie, non pas pour inverser la hiérarchie entre ces deux manifestations de l'esprit – à la manière du premier romantisme allemand – mais pour souligner l'irréductibilité de l'œuvre d'art à tout *dépassement*² conceptuel. L'esprit n'est pas extérieur à l'art mais ce qui en chaque œuvre devient et se constitue, au travers son langage formel, c'est-à-dire son matériau même. Désormais, c'est dans *l'atelier de l'artiste* que se joue la dimension spirituelle de l'art, dans la domination des contraintes imposées par le matériau.

L'Aufklärung et son double

Adorno reprend donc à son compte la dynamique hégélienne de la spiritualisation progressive de l'art. Cependant, ce qui menace l'art n'est pas tant son dépassement par la philosophie que l'instrumentalisation croissante de l'esprit par la société. A l'opposé du vieux Hegel qui termina tristement sa vie comme apologue de l'État bourgeois, Adorno perçoit très tôt l'ambiguïté fondamentale de *l'Aufklärung*³. Au mouvement d'émancipation qui accompagne le progrès de la Raison au XVIII^e siècle se substitue rapidement une tendance à la rationalisation de tous les secteurs de l'activité humaine qui finit par mettre en péril l'idée même de liberté : la Raison est auto-destructrice...

¹ Adorno, *Théorie Esthétique*, op. cit., p. 135. La « qualité esthétique de l'ambiguïté » témoigne du matérialisme d'Adorno et signe toute la différence d'avec la méthode hégélienne qui ne fait pas apparaître l'esprit mais le présuppose. Elle correspond à la méthode du « sauvetage » (*Rettung*) qu'Adorno emprunte à Benjamin (cf. *L'origine du drame baroque allemand*). Toute œuvre d'art authentique présente un « contenu de vérité » (*Wahrheitsgehalt*). Seulement, certaines sont prises dans des contradictions qui le cachent de prime abord (cf. *l'ambiguïté*), et ont besoin de l'analyse philosophique pour développer pleinement leur contenu (ainsi l'analyse du *Moïse et Aaron* de Schönberg, cf. « Un fragment sacré », in *Quasi una Fantasia*, trad. J.-L. Leleu, Paris, Gallimard, 1982). Chez Adorno, l'immersion dans le matériau est la condition première de la construction d'une esthétique matérialiste.

² Au sens dialectique hégélien de *Aufhebung*.

³ Le terme d'*Aufklärung* désigne en premier lieu « le siècle des Lumières », mais doit être compris chez Adorno dans un sens plus large et non pas comme une catégorie historique. On peut le traduire par « Raison triomphante » ou « penser en progrès ». Ce terme caractérise donc la rationalité occidentale comme distanciation vis-à-vis du Mythe et de la magie. En tant que telle, elle apparaît évidemment dans le *Logos* grec, mais également dans l'interdit biblique de la représentation et de la nomination du divin. Cf. Adorno, Horkheimer, *Dialectique de la Raison. Fragments philosophiques* [1944], trad. E. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974.

La philosophie qui, au XVIII^e siècle, en dépit des autodafés et des bûchers, inspira une terreur mortelle à l'infamie, choisit de servir cette infamie dès le règne de Napoléon. Pour finir, l'école apologétique de Comte usurpa la succession des Encyclopédistes intransigeants et tendit la main à tout ce contre quoi elle avait lutté jadis ¹.

Voilà donc le vrai visage de *l'Esprit Absolu* qui enfin se reconnaît « en soi et pour soi » ! Le thème de la rationalité instrumentale cerne, sur un plan sociologique, le danger qui menace l'art à l'époque moderne. La tendance de la société à transformer toute chose en marchandise affecte également la sphère artistique en ruinant le *désintéressement* qui selon Kant doit caractériser le jugement de goût. L'art se voit « privé de son caractère artistique »² et devient le jouet de l'industrie culturelle. Dès lors, seule une attitude de négation de la réalité peut permettre à l'art de conserver son concept. S'il n'est plus possible d'atteindre la transcendance, il ne reste plus qu'à en concevoir la trace³. Tel sera le *credo* esthétique adornien, de la *Philosophie de la nouvelle musique*[1940-1948] à la *Théorie Esthétique*[1970].

Ainsi, la « dialectique de la Raison » qui conduit d'un stade critique (les « Lumières ») à *l'affirmation*⁴ (le positivisme) contraint l'art à s'engager vers une autonomisation et une conceptualisation toujours plus grande. Cette voie menace de miner les catégories au nom desquelles il avait vu le jour. C'est pourtant la seule possible :

De la réussite, à cet égard, de la spiritualisation de l'art, dépend soit sa survivance, soit le fait que la prophétie hégélienne de sa fin se réalise, prédiction qui, dans le monde tel qu'il est devenu, aboutirait à la confirmation [...] de la réalité telle qu'elle est. Vu sous cet aspect, le salut de l'art est éminemment politique, mais il est aussi incertain en soi qu'il est menacé par le cours des choses ⁵.

La perte du cadre religieux menace donc l'art, car il le laisse à la merci de la réification qui étend son emprise à tous les domaines de l'esprit. Confronté à ses propres apories, que sa destination religieuse permettait auparavant de sublimer, l'art s'engage dans une voie sans retour et sacrifie son ancienne beauté pour dénoncer la cruelle absence de sens de la

¹ Adorno, Horkheimer, *Dialectique de la Raison*, *op. cit.*, p. 14.

² « Kunst wird entkunstet ». Le concept d'*Entkunstung* apparaît pour la première fois en 1953 dans un article consacré au jazz (« Mode intemporelle », *Prismes. Critique de la culture et de la société*, *op. cit.*). Marc Jimenez, le principal introducteur d'Adorno en France, traduit ce terme par « désesthétisation ». Lacoue-labarthe, dans son article « Remarques sur Adorno et le jazz » (in *Rue Descartes*, n°10 : *Modernités esthétiques*) propose judicieusement – sur une proposition de Denis Guénoun – de traduire par « désart ». C'est ce terme que nous choisissons.

³ Sur cette problématique de l'art moderne comme poursuite – par d'autres moyens – des buts spéculatifs de l'art « classique », voir Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, *op. cit.*

⁴ Le concept d'*affirmation* que reprendra H. Marcuse semble bien apparaître chez Adorno et Horkheimer, cf. *Dialectique de la Raison*, *op. cit.*, p. 14.

⁵ Adorno, *Théorie Esthétique*, *op. cit.*, p. 139.

rationalité moderne. « L'inhumanité de l'art doit renchérir sur celle du monde au nom de l'humain », écrit Adorno dans son essai sur Schönberg¹, comme pour signifier à quel point la barbarie *mondaine* finit par contaminer l'art lui-même. Acculé à la négation perpétuelle de ce qui fondait jusqu'ici son concept, il est tout orienté vers ce lieu libéré de la magie où il pourrait enfin s'épanouir. D'aucuns caractériseront cette perspective comme relevant de la théologie négative : montrer indirectement et par le biais du fragment ce que la réalité contemporaine ne permet plus de nommer². Dernier vestige de liberté dans un monde qui semble avoir oublié jusqu'à la signification de ce mot : la musique moderne « est la vraie bouteille à la mer »³.

Hegel et la camera obscura

Et si, dans toute l'idéologie, les hommes et leurs rapports nous apparaissent placés la tête en bas comme dans une *camera obscura*, ce phénomène découle de leur processus de vie historique, absolument comme le renversement des objets sur la rétine découle de son processus de vie directement physique.

Marx, L'idéologie allemande

Il n'est pas si aisé d'inscrire le libre-penseur Walter Benjamin dans cette prise en compte globale de l'art par la philosophie de l'histoire. Hostile, comme Adorno d'ailleurs, à toute entreprise de systématisation-domination du réel, il s'efforce de développer une pensée de l'art à partir d'une pratique effective des œuvres maîtresses de notre modernité⁴. La difficulté d'une synthèse de sa pensée sur l'art tient au fait que celle-ci obéit à un paradigme extra-esthétique lui-même en mouvement. Si une philosophie du langage d'inspiration ouvertement

¹ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique* [1948], trad. H. Hildenbrand & A. Lindenberg, Paris, Gallimard, 1979, p. 141.

² Outre les travaux de Marc Jimenez, qui définissent précisément la pensée d'Adorno comme une *esthétique négative*, on se reportera à l'article de Danielle Cohen-Levinas, « La musique à l'épreuve de l'utopie » (in *Revue d'esthétique*, n°42, Paris, Jean-Michel Place, 2002), où l'auteur affirme : « Il y aurait une esthétique négative dans la musique, qu'Adorno a parfaitement perçue, qui, pareille à la théologie négative présente chez saint Thomas ou saint Augustin, relève du *nomen innomabile* : le nom innommable », *art. cit.*, p. 113.

³ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, *op. cit.*, p. 142. Le ton dramatique de ces lignes ne vise pas tant à émouvoir le lecteur qu'à respecter l'esprit sinon la lettre d'Adorno, pour qui la limite entre totalitarisme politique et économique était parfois extrêmement ténue.

⁴ Les premières prises de position esthétiques de Benjamin sont toujours liées à des œuvres en particulier (préface à sa traduction des *Fleurs du Mal* [1923], essai sur *Les Affinités électives* de Goethe [1925], etc.). Ce n'est qu'à partir des années trente et l'essai sur *L'œuvre d'art...* qu'il se permet de formuler des vues générales sur l'histoire de l'art.

théologique a pu guider ses premiers essais, le tournant marxiste opéré au milieu des années vingt lui impose de retravailler cette théorie avec des catégories matérialistes¹. Cependant, il ne s'agit surtout pas d'un virage à 180°, et les thèses *Sur le concept d'histoire* [1940] viennent confirmer l'alchimie unique que Benjamin a pu réaliser entre les différentes orientations philosophiques qui ont marqué son cheminement intellectuel². Rainer Rochlitz³, comme nombre de commentateurs, insiste sur la nécessité de s'imprégner de ses premiers essais pour saisir, dans son ensemble, la pensée de Benjamin. Celle-ci se construit d'abord par une immersion profonde dans l'univers du premier romantisme allemand, auquel il consacre sa première thèse en 1919. Deux constantes apparaissent alors : d'une part l'idée que l'art est le dépositaire d'une vérité inaccessible à la connaissance discursive, et d'autre part, que la modernité n'est pas un aboutissement comme chez Hegel, mais le point de départ d'une nouvelle espérance messianique, d'un désir profond de libération⁴. Les textes qui vont être sollicités par cette étude, qui appartiennent au « second » Benjamin, sont eux aussi profondément marqués par l'idée que l'art est le lieu privilégié d'un certain type de connaissance et que la tâche du critique est de ne pas sous-estimer la faible force messianique à laquelle chaque époque peut légitimement prétendre.

Cependant, malgré le lourd héritage idéaliste qu'il reçoit dans sa formation philosophique, Walter Benjamin est sans doute celui qui s'est le plus clairement engagé dans la voie d'une refonte matérialiste de l'esthétique. L'enjeu d'une telle théorie est d'indiquer la nature du processus de désenchantement de l'art. Hegel avait supposé que le développement de la réflexion critique avait finalement détruit le lien intuitif qui existait entre l'artiste et son artefact – lien sur lequel reposait la médiation entre la communauté et l'*Absolu*. Partant du même constat – la fin d'un Grand Art qui rend justice à l'idée de transcendance –, Benjamin va rechercher ce qui, dans une grande œuvre de la tradition, captive notre attention *au-delà* de

¹ L'essai *Sur le langage en général et sur le langage humain*, ainsi que la préface de sa traduction des *Fleurs du Mal : La tâche du traducteur*, constituent la matrice de sa pensée esthétique jusqu'à la reformulation matérialiste de sa théorie du langage en 1933 : *Sur le pouvoir mimétique*. Selon Gershom Scholem, son ami de toujours, cette reformulation conserverait une forte inspiration théologique. Cf. *Histoire d'une amitié*, trad. Paul Kessler, Paris, Calman Lévy, 1981, p. 233.

² Cf. Michael Löwy, *Avertissement d'incendie. Les thèses Sur le concept d'histoire de Walter Benjamin*, Paris, PUF, 1995. L'auteur insiste, notamment dans l'introduction, sur la maturation constante de la pensée de Benjamin qui réussit à « stratifier » à la fin de sa vie les trois principales sources de sa pensée (le romantisme, le judaïsme et le marxisme) habituellement pensées comme antinomiques.

³ Rainer Rochlitz, *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992.

⁴ Dès l'introduction de sa thèse (*Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. P. Lacoue-Labarthe & A.-M. Lang, Paris, Flammarion, 1986), Benjamin se réfère à un fragment de F. Schlegel, qui fait droit à cette idée : « Le désir révolutionnaire de réaliser le Royaume de Dieu est [...] le commencement de l'histoire moderne » (*op. cit.*, p. 37).

la perception brut du simple artefact. Dans sa *Petite histoire de la photographie*¹, il décrit en un célèbre passage ce mystérieux vecteur de la religiosité humaine :

Qu'est-ce qu'au juste que l'aura ? Une trame singulière d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. Un jour d'été, en plein midi, suivre du regard la ligne d'une chaîne de montagne à l'horizon ou d'une branche qui jette son ombre sur le spectateur, jusqu'à ce que l'instant ou l'heure ait part à leur manifestation – c'est respirer l'aura de ces montagnes, de cette branche².

L'expérience ici décrite n'est pas encore celle de l'homme confronté à l'œuvre d'art considérée comme épiphanie. Essayant d'isoler l'élément qui fonde l'attitude contemplative seyant à la grande œuvre d'art, Benjamin se retrouve face à un phénomène plus originaire reposant sur un sentiment de distance éprouvé face à la nature. Mais il s'agit dans les deux cas d'une perception (« l'apparition »³) qui ne se limite pas au pur donné. En effet, l'aura est une « trame d'espace et de temps » *singulière* puisqu'elle déjoue les données immédiates de la perception humaine. Elle laisse exister l'objet contemplé dans une altérité irréductible : *lointain* bien que *proche*, intemporel, inanimé et pourtant *unique*. Le terme d'*aura* vient donc résumer ces qualificatifs contradictoires qui tous renvoient à un *mode de sentir* complexe ouvrant la voie à un *au-delà* de la perception première.

Et pourtant, bien qu'ayant eu recours à une image *naturelle* et accessible en principe à tous les hommes, Benjamin continue de travailler le concept pour le détacher de cette dernière détermination. L'aura ne dépend pas de la montagne ou de la branche elle-même : elle est une projection de l'homme qui témoigne ainsi de sa fascination et de son impuissance face aux phénomènes naturels. Kant visait déjà cela dans sa théorie du sublime. Pour lui, c'est la disproportion entre l'échelle naturelle et les capacités humaines qui fait naître ce sentiment :

D'où l'on voit que le vrai sublime n'est qu'en l'esprit de celui qui juge et qu'il ne faut point le chercher dans l'objet naturel, dont la considération suscite cette disposition chez le sujet. Qui appellerait donc sublimes ces hideuses masses montagneuses, sans forme, entassées les unes sur les autres en un sauvage désordre [...] ?⁴

¹ Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, in *Œuvres II*, trad. M. de Gandillac, revue par P. Rush, Paris, Gallimard, 2000.

² Benjamin, *ibid.*, p. 311. Ce passage est bien entendu repris dans l'essai sur *L'œuvre d'art...*

³ En allemand : *Erscheinung*. Ce terme classique de la métaphysique allemande (c'est le *phénomène* kantien, ou la *manifestation* chez Hegel) renvoie bien à l'idée d'un « en-soi » dont la chose apparue porterait l'indubitable trace.

⁴ Kant, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 135.

Dès lors, pourquoi multiplier les exemples d'expériences auratiques ? Tout simplement pour montrer que cette perception n'est pas liée à la nature profonde de l'œuvre d'art, ni même à celle de la nature, mais au *rapport au monde* que l'homme met en place. Un troisième glissement se produit donc. Le *halo* qui entoure l'œuvre d'art, et que l'on peut retrouver devant un spectacle naturel trouve en fait son fondement dans le rapport au *monde*, à *l'autre* (à *l'étant*, dans un vocabulaire heideggerien), que l'homme est capable de construire. Un aphorisme vient confirmer cette troisième étape dans la définition de ce concept étonnamment mouvant :

Déduire l'aura comme projection dans la nature d'une expérience sociale parmi les hommes : le regard reçoit une réponse ¹.

L'expérience de l'aura est donc une invention proprement humaine (un rapport à *l'autre* fait de distance et de respect pour son altérité) qui est ensuite projetée dans les phénomènes naturels. Confronté à la supériorité physique de la nature, l'homme lui confère un pouvoir qui est originellement le sien : l'inanimé devient doué de regard. Mais ce transfert de pouvoir n'est pour Benjamin que la première étape d'un processus qui consiste pour l'homme *pré-historique* à conjurer la supériorité de la nature. Après s'être laissé déposséder inconsciemment d'une faculté qui était la sienne, l'homme va tenter de se rapprocher cette distance en la *recréant* à son tour.

Et c'est ici que l'on retrouve l'œuvre d'art, considérée en ce moment *pré-historique* comme une pratique magique. L'art des origines consiste dans la production d'un artefact doué d'une faculté d'interpellation. Soustrait à la fonction purement instrumentale, l'œuvre d'art se voit conférée un rôle magique : elle doit donner l'illusion qu'elle *devient* comme *devient* la nature. En interrogeant le regard par le simple fait qu'elle n'obéit pas à la logique quotidienne et matérielle, l'œuvre magique tente de mimer cet aspect transcendant que l'homme observe dans la nature et qui lui échappe fondamentalement. On retrouve finalement

¹ Benjamin, *ZentralPark* [1939], in *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1979, p. 227. Depuis sa *Petite histoire de la photographie* [1931] jusqu'aux essais sur Baudelaire [1938-1940], Benjamin continue de travailler le concept pour circonscrire ses implications dans différents domaines de la praxis humaine. Les commentateurs rivalisent d'exégèse pour isoler une acception authentique de l'expression de l'aura, alors que Benjamin s'efforce de tenir dans un même mot la tension inhérente au concept. Pour une analyse détaillée de ce débat complexe, voir B. Tackels, *Histoire d'aura, L'œuvre d'art à l'époque de Walter Benjamin*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 51-60. L'auteur revient sur différentes interprétations – contradictoires –, en invoquant l'intention originelle de l'essai sur *L'œuvre d'art...* qui consistait selon lui à insister sur l'aspect proprement humain du phénomène de l'aura. En effet, l'aura comme « expérience sociale » telle qu'elle est définie dans ce fragment tardif est présente dès l'essai de 1936, où Benjamin indique que son déclin doit être compris à partir de ses « causes sociales » (cf. *Œuvres choisies III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 75).

la définition aristotélicienne de l'art comme *mimésis*¹. Ce qui est imité n'est pas tant la nature que la manière dont nous la percevons. L'art produit une « apparence » (*Schein*²) de la nature. *L'art est donc à son origine une tentative magique de fabrication artificielle de l'aura perçue dans les objets naturels*. A ce titre, l'œuvre d'art exercera le même pouvoir sur la perception : la fascination et l'autorité propres à un objet inaccessible, unique et intemporel. Dès lors, l'œuvre entre au service du culte puisqu'elle reproduit sur le spectateur la fascination primitive que la nature exerce sur l'homme. Le culte s'empare de son pouvoir :

On sait que les plus anciennes œuvres d'art naquirent au service d'un rituel, magique d'abord, puis religieux. Or, c'est un fait de la plus haute importance que ce mode d'existence de l'œuvre d'art [son unicité], lié à l'aura, ne se dissocie jamais absolument de sa fonction rituelle³.

L'aura n'est pas tant attachée à l'œuvre d'art qu'à son unicité qui *mime* l'impression que la nature nous donne.

Résumons. Étant au départ un phénomène lié à l'œuvre d'art, l'aura semble déborder ce cadre premier pour se loger, d'une manière plus générale, au cœur d'une perception qui laisse exister l'objet contemplé dans une distance éprouvée bien que difficilement formulable, puisque elle dépasse les critères immédiats de la perception sensible. Cette perception est la marque d'un rapport au monde où l'homme n'est pas maître de son environnement : « l'homme est *en face* de la nature et c'est pour cette raison qu'il peut, *de loin*, en respirer l'aura »⁴. Dès lors, l'œuvre de l'homme va tenter magiquement de restituer ce qu'il ne peut dominer : l'art est précisément cette pratique qui tente (en pure perte) de combler l'écart existant entre l'homme et la nature. Le concept d'aura repose donc sur un double mouvement : une perception *puis* la fabrication d'un artefact capable de la (re)solliciter.

Cette tentative de déploiement du concept d'aura n'a de sens que si elle sert à une meilleure compréhension (même si elle n'est pour l'instant que négative) de la situation moderne de l'œuvre d'art. Ce sentiment de distance semble avoir disparu, l'aura est sur le déclin et les conséquences sur l'œuvre d'art de cette déstabilisation de son fondement vont rapidement se manifester : l'heure est au désenchantement. On pourrait ici s'attendre à des

¹ Dans un fragment relatif au travail sur *L'œuvre d'art...*, Benjamin éclaire cette relation subordonnée entre l'art et la nature : « L'art est une tentative d'amélioration de la nature, une imitation, qui dans son fond le plus caché consiste à servir d'exemple. En d'autres termes, l'art est une *mimésis* parachevant la nature » (Fragment *Ms. 399*, in *Écrits Français*, Paris, Gallimard, 1991, rééd. 2003, p. 234).

² Ce terme contient la notion d'artifice, et pourrait presque se traduire dans certains contextes par « apparence trompeuse ».

³ Benjamin, *L'œuvre d'art...* [première version], *op. cit.*, p. 77.

⁴ Tackels, *Histoire d'aura*, *op. cit.*, p. 52.

considérations sur l'histoire de la philosophie ou sur l'évolution de la rationalité scientifique pour expliquer que dans l'époque présente, l'aura soit difficilement perceptible¹. La domination croissante de l'homme sur la nature suffirait à rendre compte de cette transformation, qui se répercuterait ensuite aux œuvres d'art. Or, c'est à une tout autre origine qu'est attribuée cette liquidation :

Les conditions nouvelles dans lesquelles le produit de la reproduction technique peut être placé ne remettent peut-être pas en cause l'existence même de l'œuvre d'art, elles déprécient en tous cas son *hic et nunc*. [...] cette dépréciation la touche en son cœur, là où elle est vulnérable comme aucun objet naturel : dans son authenticité. [...] A l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura².

Le renversement matérialiste de l'esthétique passe donc pour Benjamin par la prise en compte du mode de diffusion de l'œuvre d'art. C'est en cela que réside l'originalité du concept d'aura : la transcendance de l'œuvre d'art ne dépend pas tant de la nature spirituelle de l'homme que de son mode de perception. L'esthétique, « cette théorie de la perception »³, passe à côté du sens que peut avoir l'art pour les hommes si elle néglige le mode d'accès qu'il leur offre. Si l'idéalisme avait pu cerner les transformations de la *poétique*⁴ au cours des âges, il s'est révélé incapable de rendre compte des bouleversements de la tradition qui a porté les œuvres au regard des hommes. Car la fonction essentielle de l'art, son intégration au rituel, repose en dernière instance sur son unicité qui confère à l'œuvre toute son autorité sur le spectateur. Dès lors que cette autorité est remise en cause par la multiplication possible de copies, c'est la fonction sociale de l'art qui s'en trouve bouleversée⁵. Chez Hegel la relation de l'homme à l'œuvre était déterminée par l'essence de la nature humaine (spirituelle donc).

¹ Il existe cependant des protocoles permettant de retrouver cette perception propre aux générations passées. Benjamin en fera l'expérience dans ses « rêveries » marseillaises. Cf. Benjamin, *Haschisch à Marseille*, *op. cit.*, p. 55-58.

² Benjamin, *L'œuvre d'art...* [première version], *op. cit.*, p. 72-73.

³ *Ibid.*, p. 110.

⁴ La *poétique* rend compte des lois de production d'une œuvre. Elle ne peut cependant appréhender le caractère mouvant de la tradition qui l'accompagne au travers des âges. Elle tend à considérer l'œuvre comme un « en-soi » offert à la libre et éternelle contemplation de l'humanité. La théorie benjaminienne prend le contre-pied de cette conception idéaliste de l'histoire de l'art.

⁵ C'est la construction du concept d'aura qui permet en fin de compte à Benjamin d'opérer son renversement matérialiste de l'esthétique. En reliant la définition religieuse de l'œuvre d'art à un mode de perception historiquement déterminé, il se donne les moyens de comprendre en quoi une découverte mécanique est capable d'ébranler « l'essence » de l'art : « Pour partie, ce sont certaines transformations sociales qui modifient la fonction de l'art ; pour d'autres des découvertes mécaniques », Benjamin, *Paralipomènes à l'essai sur L'œuvre d'art...*, Ms. 397, in *Écrits Français*, *op. cit.*, p. 233. Nous mesurons donc l'utilité pratique de ce concept caché de prime abord sous une définition poético-philosophique. Cette étude est précisément la tentative de déployer les implications « techniques » du concept dans le domaine de la musique.

Nous mesurons l'abîme qui sépare cette conception de la représentation benjaminienne qui déduit le concept d'art des circonstances historiques qui le font naître :

A de grands intervalles de l'histoire, se transforme en même temps que le mode d'existence [des œuvres d'art] le mode de perception des sociétés humaines. La façon dont le mode de perception s'élabore n'est pas seulement déterminée par la nature humaine, mais par les circonstances historiques¹.

L'idéalisme était prisonnier de la définition religieuse de l'art, car celle-ci avait dominé les sociétés humaines jusqu'alors. L'arrivée du mode de reproduction vraiment révolutionnaire (la photographie) fait tomber le masque philosophique de l'idéologie : la définition de l'art comme étant « la manifestation sensible de l'*Absolu* » s'aveuglait sur le fait qu'elle avait forgé son concept en hypostasiant la fonction rituelle de l'art². Prisonnière de la *chambre obscure* qui lui en donnait une représentation inversée, l'esthétique traditionnelle ne pouvait relativiser l'acception religieuse de l'œuvre d'art. En détournant la formule de Marx, on pourrait dire que l'esthétique de Hegel *marche sur la tête*, car elle met au principe de l'art ce qui n'est que la conséquence de son instrumentalisation par le culte. La reproductibilité fait apparaître *pour la première fois* l'écart pouvant exister entre l'artefact et son existence « accidentelle » dans le rituel³. C'est donc sous un jour nouveau qu'apparaît tout à coup l'histoire de l'art, et des forces souterraines tenues sous le boisseau de sa définition traditionnelle se préparent à investir le terrain de l'esthétique⁴. Il faut libérer l'esthétique du tabou de sa provenance rituelle, c'est là la tâche de la modernité.

¹ Benjamin, *L'œuvre d'art...* [version française], trad. W. Benjamin & P. Klossowski, in *Écrits Français*, *op. cit.*, p. 182.

² C'est bien l'intention de l'essai de Benjamin : libérer la réflexion sur l'art de son héritage dix-neuviémiste : « Ce travail ne voit en aucune façon sa tâche chargée de livrer des prolégomènes à l'histoire de l'art. Il s'efforce bien plutôt en premier lieu d'ouvrir la voie à la critique du concept d'art, tel que nous l'a légué le XIX^e siècle. Nous tentons de montrer que ce concept porte le sceau de l'idéologie. Son caractère idéologique est patent dans l'abstraction par laquelle il définit l'art en général, et sans tenir compte de sa construction historique, à partir des représentations magiques », *fragment Ms. 411.*, in *Écrits Français*, *op. cit.*, p. 237.

³ « Il est indispensable de tenir compte de ces circonstances historiques dans une analyse ayant pour objet l'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. Car elles annoncent cette vérité décisive : la reproduction mécanisée, pour la première fois dans l'histoire universelle, émancipe l'œuvre d'art de *son existence parasitaire dans le rituel* », Benjamin, *L'œuvre d'art...* [Version française], *op. cit.*, p. 185 (nous soulignons).

⁴ Les résultats d'un tel remaniement de la compréhension de l'histoire universelle de l'art vont rapidement s'avérer considérables. Adorno ne pouvait finalement critiquer l'esthétique hégélienne que du point de vue de la méthode, car il lui reconnaissait le mérite d'être parvenu à des déterminations concrètes riches et pertinentes. Benjamin peut au contraire polémiquer avec Hegel de manière beaucoup plus précise. Par exemple, l'essor du *culte* de la beauté, qui naît à la Renaissance et reste en vigueur pendant trois siècles, reste difficilement compréhensible si on considère la catégorie du Beau comme un invariant esthétique. Comprise comme la sécularisation de la valeur rituelle, cette catégorie éclaire la période en question, dans laquelle on vouait à l'art un culte de plus en plus profane (comme par exemple dans cet ancêtre du musée qu'est le « cabinet de curiosité »). Hegel, lui, s'est contenté de pointer la difficulté en soulignant que la beauté des images pieuses gêne leur mission didactique d'incitation au recueillement. Benjamin relève même cette phrase révélatrice de la

Conclusion

Nous nous sommes donc attaché pour l'instant à situer la place de Adorno et de Benjamin par rapport à la pensée hégélienne qui est à la fois *origine* et *horizon* de l'esthétique de la modernité. Origine, parce que Hegel a su le premier prendre au sérieux la revendication spirituelle de l'art, mettre en lumière son évolution objective et reconnaître son autonomie. Horizon, car il a senti venir avec une acuité saisissante la crise que cent ans plus tard personne ne pouvait plus nier. Il fixe ainsi le cadre à venir de l'esthétique philosophique qui pourrait se résumer dans cette seule question : « Comment est-il possible qu'il y ait encore de l'art aujourd'hui ? ». C'est en tous cas l'interrogation qui hante Adorno dans tous ses écrits. Il y répondra en désignant l'ennemi de l'esprit artistique – l'industrie de la culture – qui ne recule devant rien pour « parachever le projet de réduire les hommes au silence, de flétrir la dimension expressive de leur langage, et plus globalement, de les rendre incapables de communiquer »¹. L'émancipation de la fonction culturelle de l'art a ouvert un champ de possibles immense qui s'est révélé décevant. La liberté de l'art n'a trouvé aucun écho dans le monde privé de liberté. Trop en avance sur son temps, l'art a peut-être sapé les conditions qui le rendaient possible². C'est pourquoi « la question jaillit à partir de ce qu'il fut jadis »³. Il ne peut évoluer que dans les anciennes catégories qu'il n'a finalement pas réussi à renverser.

Dans cette perspective, on comprend que les positions de Benjamin le choquent autant. *Le caractère destructeur*⁴ que celui-ci met en place pour liquider la définition religieuse de l'art ne prend pas en compte le retard de la société par rapport au lieu utopique que Benjamin vise dans son essai sur *L'œuvre d'art*.... Il faut certes libérer l'œuvre de sa provenance rituelle mais ne pas la livrer pieds et poings liés aux « marchands d'habits et autres boutiquiers »⁵. Car la *relève* que Benjamin croit apercevoir dans les arts issus des nouveaux médiums de

difficulté : « Le bel art est né dans l'église même, encore que l'art soit déjà sorti du principe de l'art ». Cf. Benjamin, *L'œuvre d'art*... [troisième version], trad. M. de Gandillac, revue par R. Rochlitz, in *Œuvres III*, op. cit., note 1 p. 182.

¹ Adorno, *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute* [1938], trad. C. David, Paris, Allia, 2001, p. 10.

² « De par sa rupture inévitable avec la théologie et avec l'ambition absolue d'une vérité rédemptrice, une sécularisation sans laquelle il n'aurait jamais pu s'épanouir, l'art se condamne à octroyer à l'individu et à l'ordre établi une consolation qui, privée de l'espérance en un monde autre, renforce le sortilège dont aurait voulu se libérer son autonomie », Adorno, *Théorie Esthétique*, op. cit., p. 16.

³ *Idem*.

⁴ Titre d'un article de Benjamin paru en 1931 dans le *Frankfurter Zeitung* dans lequel il définit une sensibilité philosophique qu'on pourrait aisément lui attribuer : « Le caractère destructeur ne connaît qu'un seul mot d'ordre : faire de la place ; qu'une seule activité : déblayer », in *Œuvres II*, op. cit., trad. R. Rochlitz, p. 330-332.

⁵ Cf. Bert Brecht, *Journal de travail*, Paris, Arche, 1976, p. 265 (cité par B. Tackels, in op. cit., p. 82).

reproductibilité technique n'est pas du tout à la hauteur des espérances adorniennes et surtout pas assez solide pour résister à l'*Entkunstung*. Bien au contraire, cette fausse relève est l'expression même du désenchantement. Le « nouveau » concept d'art que propose cette découverte mécanique n'est selon lui pas tenable. C'est tout l'enjeu des discussions qui vont suivre...

Chapitre 2 - LA CONFRONTATION THÉORIQUE

Qui ne peut prendre parti doit se taire.

Walter Benjamin, *Sens Unique*

LA THEORIE DE L'AURA que nous venons d'exposer constitue en quelque sorte les prolégomènes indispensables à une immersion dans l'esthétique benjaminienne. L'aspect radical de cette *révolution copernicienne* constitue le principal obstacle à sa compréhension, puisqu'elle heurte bien des clichés que l'Occident nourrit à propos de son art. Il s'avère nécessaire d'approfondir certains développements de cette théorie pour en affiner les contours et rendre possible son extension *hors-champ*, dans le domaine musical. C'est le couple conceptuel « première/seconde technique » qui va ici nous permettre d'éclairer et de mesurer les enjeux de ce débat.

Une lecture réductrice

En démasquant l'origine historique de la définition hégélienne de l'art comme présentation sensible de l'Idée, Benjamin actualise avec violence dans la théorie la crise qui secoue l'art depuis quelques décennies. Au début du XX^e siècle, et notamment en France avec les productions dadaïstes puis surréalistes, l'art avait déjà exprimé cette violence en décevant l'attente du spectateur traditionnel. En détournant la qualité esthétique contemplée au profit d'un *choc* qui remettait en cause l'attitude même du récepteur, l'avant-garde tentait avec ses

propres moyens de faire sortir l'art de son domaine classique où il croupissait dans une « innocente » insouciance. Ces manifestations pressentaient la désuétude de l'ancienne définition de l'art, phénomène que le cinéma allait bientôt montrer dans toute sa clarté. Tel est effectivement le cas exemplaire du dadaïsme, qui voulait rendre ses œuvres irrécupérables pour la contemplation¹. Dès lors que la reproductibilité démasque le phénomène de l'aura pour en dénoncer le pouvoir de manipulation du regard, tout ce qui auparavant pouvait définir l'art ne peut plus avoir cours. L'autonomie si chèrement conquise par les artistes et les philosophes depuis la Renaissance n'était finalement qu'un effort à *contre-courant* puisque la photographie devait montrer leur dépendance – même séculière – vis-à-vis du culte. L'idée même de Beauté semble devenir désuète, elle doit disparaître au profit de l'efficacité émancipatrice des arts reproductibles. C'est le discours esthétique en tant que tel qui est ici visé. Tenter de démontrer par quels moyens une œuvre transcende son existence factuelle pour devenir artistique est une soumission intellectuelle au pouvoir réactionnaire qui utilisait les œuvres d'art pour reproduire dans le domaine de la culture sa domination sur les masses. Dès lors que la valeur culturelle est rendue caduque, se battre pour démontrer la teneur rituelle sécularisée de l'œuvre d'art est une tâche stérile :

Dès lors que le critère d'authenticité n'est plus applicable à la production artistique, toute la fonction de l'art se trouve bouleversée. Au lieu de reposer sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre pratique : la politique².

Adieu « autonomie », « belle apparence », « sauvetage » et « contenu de vérité ». Après avoir associé le culte de la beauté à son existence parasitaire dans le rituel, Benjamin n'a plus le choix. Il est obligé de sacrifier l'art à une autre fonction sociale : la politique. Toute œuvre qui ne renonce pas à son aura, c'est à dire à tout élément de tradition qui pourrait subsister en elle, est qualifiée de réactionnaire. Seul compte le médium de l'œuvre d'art qui dévoile sa portée politique – réactionnaire ou progressiste. On comprend le rejet qu'ont suscité de telles thèses de la part d'Adorno qui voyait dans l'autonomie de l'art le seul moyen de lutter contre la barbarie et de réactualiser l'héritage de la grande tradition³. Benjamin serait devenu fou au

¹ « Tout récemment on a encore vu le dadaïsme produire à satiété de telles manifestations barbares. Nous comprenons aujourd'hui seulement à quoi tendait cet effort : il cherchait à rendre par le moyen de la peinture les effets que le public demande maintenant au cinéma », Benjamin, *L'Œuvre d'art...* [première version], *op. cit.*, p. 105.

² Benjamin, *L'œuvre d'art...* [première version], *op. cit.*, p. 78.

³ Pour Adorno la vérité du geste des avant-gardes ne réside pas tant dans la rupture que dans la continuation : « Tant que la musique nouvelle, dans sa pure cristallisation, est à nouveau réflexion sur la logique de la rigueur musicale, elle s'insère dans la tradition de l'*Art de la fugue*, dans celle de Beethoven et de Brahms », Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, *op. cit.*, p. 22.

point d'appliquer la critique de l'industrie de la culture au Grand Art ? Il lui dit d'ailleurs sans détour dans sa lettre du 18 mars 1936 :

Je trouve douteux, voyant là un reste sublimé de certains motifs brechtiens, que vous appliquiez à présent le concept d'aura magique à « l'œuvre d'art autonome » sans plus de façon et que vous attribuez à celle-ci de but en blanc une fonction contre-révolutionnaire. [...] Aussi dialectique que soit votre travail, il ne l'est pas sur l'œuvre d'art autonome elle-même [...] L'application la plus conséquente de la loi technologique à l'art autonome modifie celui-ci et, loin de le transformer en tabou ou en fétiche, le rapproche de l'état de liberté, de la fabrication consciente, de ce qui requiert un faire ¹.

Il est clair qu'ainsi formulée, la thèse de Benjamin n'est pas tenable. Ruiner l'effort de générations entières d'artistes qui, sentant le danger de réification qui menaçait l'art à l'époque du capitalisme tardif, se sont engagés dans la voie de l'autonomie revient à s'aveugler sur l'état actuel du monde où la loi régnante est encore celle du capital. Benjamin semble supposer que l'arrivée de la reproductibilité technique a changé du tout au tout la situation de l'art moderne. Il prendrait en somme son rêve – la liquidation de la valeur traditionnelle de l'œuvre d'art – pour une réalité. « La révolution n'est pas encore accomplie » lui dit en substance Adorno dans sa lettre du 18 mars, et la suite des événements devait confirmer *l'illusion suprême* de Benjamin.

Cependant, une telle lecture de l'essai sur l'œuvre d'art pourrait bien s'avérer superficielle² – et la critique d'Adorno (l'absence de considérations dialectiques) un jugement quelque peu rapide et péremptoire. En effet, si nous retraçons la conception benjaminienne des bouleversements successifs de l'histoire de l'art, telle qu'elle s'expose notamment avec le couple conceptuel « première/seconde technique », nous ne pouvons raisonnablement créditer l'intention de l'essai des connotations marxistes vulgaires qu'Adorno semble lui attribuer.

¹ Adorno, « Lettre du 18 mars 1936 à Benjamin », in *Correspondance Adorno-Benjamin*, op. cit., p. 185-186.

² Dans son ouvrage de synthèse de la pensée de Benjamin, Rainer Rochlitz semble s'arrêter à une vision quelque peu réductrice cet essai. Celui-ci succomberait à une tentative de rapprochement vis-à-vis d'un marxisme plus officiel qui lui ferait oublier tout ce que sa pensée contenait de spéculatif et de théologique (Cf. *Le désenchantement de l'art*, op. cit., p. 186-188, la vision « caricaturale » que nous venons de donner de l'essai repose en grande partie sur les pages ci-mentionnées). Rochlitz voit dès lors avec plaisir le « dernier » Benjamin – celui des essais sur Baudelaire – revenir à une conception plus classique de l'art moderne où *l'aura* aurait encore droit de cité. Mais celui-ci semble bien succomber à son tour à une identification de sa sensibilité politique avec l'interprétation de la philosophie benjaminienne. Il n'aura de cesse par la suite de « corriger » les aspects les plus politiques de la pensée de Benjamin au profit d'une interprétation plus consensuelle (cf. notamment « L'avenir de Benjamin », in *Europe*, n° 804, avril 1996, où les thèses *Sur le concept d'histoire* sont considérées comme un des textes pouvant occulter les enjeux politiques actuels – la louange des « démocraties bourgeoises » que Benjamin pourfend dans les dites thèses ?).

Considérations dialectiques sur la technique

Oh Lord, don't let them drop that atomic bomb on me!

Charles Mingus

Selon Adorno, et derrière lui tous les tenants du *statu quo* esthétique¹, Benjamin présenterait les choses de manière simpliste et tranchée. L'exposition remplacerait le culte, la reproduction ruinerait les efforts de l'art autonome et l'aura disparaîtrait « d'un coup de cliché magique ». Or, une attention précise aux arguments développés enseigne que les dichotomies ne sont pas si rigides, du moins dans les premières versions de l'essai sur *L'œuvre d'art...*². Les chapitres cinq et six de la version française offrent sans doute l'explication la plus rigoureuse de la représentation dynamique de l'histoire de l'art chez Benjamin. On sait que la critique de l'idéalisme s'appuie sur une comparaison de notre propre représentation de l'œuvre avec l'art de la préhistoire. Les pratiques magiques des origines contrastent avec la valeur artistique qu'on a ensuite accordée aux peintures rupestres. Ces peintures, qui ne s'exposent « que par hasard » au regard d'autrui, ont une fonction uniquement religieuse. Mais ce qui importe, c'est de comprendre que le but de la technique de cet art des origines est d'accompagner l'homme dans ses pratiques magiques. Cette technique est encore complètement confondue avec le rituel. Son objectif est de faire parvenir l'homme à une domination (magique) de la nature qu'il ne maîtrise pas du tout par ailleurs. La différence de tendance avec la technique moderne est évidente. Alors que la technique archaïque engage

¹ Nous venons de citer Rainer Rochlitz, qui refuse totalement l'idée d'un remaniement de la forme du jugement de goût. On pourrait également mentionner Peter Bürger, et son article « Contribution à une théorie de la culture contemporaine », in *Revue d'esthétique*, n° 1, 1981, p. 26. Il est symptomatique de voir que ces défenseurs d'Adorno n'attaquent pas Benjamin sur le fond, mais s'en tiennent à une lecture réductrice de l'essai sur la reproductibilité et imputent le côté radical des thèses avancées à une dérive momentanée de l'auteur vers un marxisme vulgaire, dogmatique. Benjamin se serait « trompé » : la révolution n'ayant finalement pas eu lieu, les intuitions de Benjamin (cf. *L'œuvre d'art...*) se référant à l'imminence du « Grand Soir » se trouvent à leurs yeux immédiatement frappées de caducité (!).

² Nous ne pouvons rentrer ici dans les détails de l'évolution des versions successives. Il est cependant essentiel d'avoir à l'esprit la pression qui s'exerça sur Benjamin durant la rédaction de l'essai (de 1935 à 1939). A ce titre, il est frappant de constater la faiblesse théorique de la dernière version, de laquelle ont été amputés nombres de paragraphes, défigurant en quelque sorte l'intention première. Nous revendiquons ici le travail de Bruno Tackels qui montre que la dernière version n'est en aucun cas la plus aboutie : « La dernière version de *L'œuvre d'art...* reste un texte politique, et pourtant les effets de la reproduction y prêtent le flanc à des interprétations équivoques : d'abord le réflexe nostalgique [...] ou, à l'inverse la revendication *utopique*. L'art d'élite (Adorno) et l'art populaire (Brecht) se retrouvent frères ennemis, s'interdisant désormais tout échange. Nous sommes loin de la revendication première de Benjamin, lorsqu'il pensait la politisation de l'art comme la fracture de l'utopie et de la nostalgie, comme l'événement majeur qui arrive, non à l'art, mais à l'histoire des rapports humains » (B. Tackels, *op. cit.*, p. 26). Sans reproduire la patiente démonstration de l'essai, notre étude se voudrait la prolongation, sur un plan musicologique, de la thèse de Tackels.

totalemment l'homme dans sa propre mise en œuvre, la seconde technique le laisse extérieur à son accomplissement :

L'exploit de la première est le sacrifice humain, celui de la seconde s'annoncerait dans l'avion sans pilote dirigé à distance par ondes hertziennes. *Une fois pour toutes* – ce fut la devise de la première technique (soit la faute irréparable, soit le sacrifice de la vie éternellement exemplaire). *Une fois n'est rien* – c'est la devise de la seconde technique (dont l'objet est de reprendre, en les variant inlassablement, ses expériences) ¹.

Ces deux pôles représentent les opposés extrêmes et pour ainsi dire théoriques de l'évolution de l'histoire de l'art. En tant que tels, on ne les trouve jamais à l'état pur. « Le sérieux et le jeu, la rigueur et la désinvolture se mêlent intimement dans l'œuvre d'art »², bien qu'à des degrés différents. Cela nous permet en retour de caractériser les différents moments de l'histoire de l'art selon une dynamique qui va de la première technique à la seconde. La profonde nouveauté de ces concepts est de dégager une tendance utopique de la technique moderne qui n'a encore jamais été utilisée dans son sens véritable. La domination de la nature entreprise à la Renaissance selon le principe cartésien de la *mathesis universalis* est l'origine de la seconde technique, mais restera sous la domination de la première *tant que la structure économique de l'humanité ne se sera pas adaptée à ses nouveaux besoins*³. La première technique vise un asservissement de la nature, la seconde veut libérer les hommes de leur rapport conflictuel avec celle-ci⁴.

Dans l'art magique, la technique est tout entière mobilisée pour agir sur la nature. Qu'il s'agisse de tailler la figure d'un ancêtre, de représenter l'attitude rituelle (la statue étant elle-même dans une telle attitude, nous dit Benjamin) ou d'inciter à la contemplation d'un objet sacré, le but est le même : solliciter le monde supra-sensible pour qu'il agisse en retour ici-bas. Dans cet art collectif, la tendance à l'exposition est accidentelle et dérange même le bon déroulement de l'office. Le culte légifère alors pour limiter cette tendance. Seul le prêtre a accès à la statue, qui n'est exposée qu'en des circonstances exceptionnelles. De même, certaines sculptures des cathédrales sont invisibles aux fidèles. Trait significatif de l'art occidental : des différentes pratiques magiques évoquées ci-dessus, seule la troisième s'est perpétuée. La raison tient au fait que dans l'acte magique qui consiste à tailler par exemple la

¹ Benjamin, *L'œuvre d'art...* [version française], *op. cit.*, p. 188. On vient de présenter schématiquement la technique moderne comme étant « seconde ». Mais elle n'est telle que théoriquement. Prise dans les rapports actuels de domination, elle reste sous l'emprise de la première (cf. infra).

² *Ibid.*, p. 189.

³ Cf. Benjamin, *L'œuvre d'art...* [version française], in *op. cit.*, p. 189.

⁴ Benjamin renverse ici un lieu commun de la pensée de la technique, qui est traditionnellement comprise dans sa version moderne comme servant le but d'une domination totale de la nature.

figure d'un ancêtre, la pratique humaine est par trop visible et contredit la nature sacrée de l'objet à contempler. L'interdit biblique « Tu ne feras point d'images sculptées » (*Ex.*, XX, 4) résonne immédiatement : l'existence des religions ne repose en effet pas tant sur l'interdit des images que sur leur exercice. D'où l'on voit que dans l'art des origines, la première technique domine complètement, mais la seconde « dont l'objet est de reprendre, en les variant inlassablement, ses expériences »¹ lui est strictement co-originnaire : elle représente tout simplement la *praxis* artistique en tant que telle :

L'origine de la seconde technique doit être recherchée dans le moment où, guidée par une ruse inconsciente, l'homme s'apprêta pour la première fois à se distancier de la nature. En d'autres termes : la seconde technique naquit dans le jeu².

Dans l'art cultuel, la pratique artistique est complètement occultée au profit de l'objet sacré. Et les effets de cette première technique vont s'imprimer dans l'art jusqu'à l'époque moderne. Le culte moderne de l'inspiration et du génie porte encore le stigmate de cette soumission de la pratique – son effacement – au résultat achevé. Il fallut le courage d'un Nietzsche et d'un Mallarmé pour mettre à nu l'origine humaine de la *praxis* artistique³.

Le musée offre un bon exemple de l'ambiguïté de l'émancipation de l'art de sa fonction cultuelle. La sécularisation de l'art n'entraîne pas tant une redéfinition de son concept qu'un passage de sa réception collective à une attitude privée, individuelle. Force est de constater que la contemplation de l'œuvre reste de mise. La tendance à l'exposition modifie le rapport à la religion sans toucher à la constitution de l'œuvre. Celle-ci reste une « belle apparence »⁴ et permet un passage en douceur de l'art religieux à ce que Hegel a appelé « la religion de l'art ».

Lorsque, au XIX^e siècle, l'exposition devient totale, le culte semble être à terre. En va-t-il vraiment ainsi ? En technicisant tous les aspects de la réalité, la photographie paraît bien faire prendre conscience aux masses (qui font grâce aux Expositions universelles que Benjamin

¹ Benjamin, *L'œuvre d'art...* [version française], *op. cit.*, p. 188.

² *Idem.*

³ On connaît l'anecdote de Mallarmé qui, devant un ami se plaignant de n'avoir pu composer son sonnet malgré l'afflux « d'idées », aurait répondu : « Mais Degas, ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers. C'est avec des mots ». A peu près à la même période, dans un texte qui s'intitule « Le culte du génie par vanité », Nietzsche taille en pièce l'argument kantien sur le génie (§ 49 de la *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*). Il compare l'activité de l'artiste à celle de l'inventeur mécanicien pour dénoncer le réflexe d'amour-propre qui nous fait admirer l'artiste comme un demi-dieu, pour ne pas avoir à nous comparer avec lui. Nietzsche conclut par un argument matérialiste : « On admire tout ce qui est achevé, parfait, on sous-estime tout ce qui est en train de se faire.[...] L'art achevé de l'expression écarte toute idée de devenir : c'est la tyrannie de la perfection présente » (in *Humain, trop humain*, I, 162, trad. R. Rovini, Paris, Gallimard, 1991).

⁴ Le concept de « belle apparence » (*der schöne Schein*), qu'Adorno comme Benjamin empruntent à Schiller est une définition possible de l'aura. Nous allons y revenir.

analyse dans son grand œuvre inachevé¹ leur irruption sur la scène moderne) de la dimension humaine de l'image vénérée depuis l'origine de l'humanité. Et c'est bien la tendance que l'on croyait percevoir dans les passages sur le renversement matérialiste de l'esthétique². Cependant, Benjamin ne sous-estime pas du tout le renouveau culturel qui s'opère dans les arts de masse. Adorno croyait que son ami avait, le temps de l'essai, oublié son travail sur les *Passages parisiens* qui consistait justement en une mise à nu de la fantasmagorie propre au XIX^e siècle³. Mais Benjamin est tout à fait conscient que les possibilités techniques modernes ne seront libérées *qu'après* un changement total de l'organisation socio-économique de l'humanité. A l'ère des techniques de reproduction, l'homme ne s'est toujours pas rendu maître des moyens considérables qu'il a lui-même créés. C'est tout à fait clair dans la première version, où il prévient de manière inquiétante du danger que représente la technique moderne :

Or, cette technique émancipée s'oppose à la société actuelle comme une seconde nature, *non moins élémentaire* – les crises économiques et les guerres le prouvent – que celle dont disposait la société primitive⁴.

A la fin de l'essai, Benjamin revient sur cette mauvaise utilisation de la seconde technique. Mais là, l'angoisse qui filtrait dans le passage évoqué prend la forme plus dramatique d'un diagnostic apocalyptique :

Dans cette guerre la technique insurgée pour avoir été frustrée par la société de son matériel naturel extorque des dommages-intérêts au matériel humain. Au lieu de canaliser des cours d'eau, elle remplit ses tranchées de flots humains. Au lieu d'ensemencer la terre du haut de ses avions, elle y sème l'incendie. Et dans ses laboratoires chimiques elle a trouvé un procédé nouveau et immédiat pour supprimer l'aura⁵.

Cet excursus politique nous aide à cerner la souplesse de la pensée de l'histoire que Benjamin met en place. Celle-ci, quoi que pût en penser Adorno, est profondément dialectique. *Elle n'impose pas au déroulement des événements un modèle incompressible mais dégage de ceux-ci des tendances qui s'actualisent ou se renversent selon la capacité des*

¹ Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, trad. Jean Lacoste, Paris, Cerf, 1989.

² Notamment dans les chapitres III à VII.

³ Nous ne revenons pas ici sur le thème qui caractérise cependant le fond de ce débat : la critique marxiste du fétichisme de la marchandise étendue au niveau de l'art. C'est évidemment ce que Benjamin et Adorno ont en tête à l'époque, mais c'est ce dernier qui le formulera explicitement : en 1938 paraît *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute* (*op. cit.*).

⁴ Benjamin, *L'œuvre d'art...* [première version], *op. cit.*, p. 80 (nous soulignons).

⁵ Benjamin, *L'œuvre d'art...* [version française], *op. cit.*, p. 219-220.

différentes forces humaines à s'imposer sur la scène de l'histoire. Transposée sur le plan de l'histoire de l'art, cette vision utopique de la technique nous permet de comprendre que Benjamin ne s'abandonne pas à une confiance aveugle dans les arts de masses. Il essaie simplement de penser la possibilité latente d'un nouveau rapport à l'art qui ne s'exprime pour l'instant que de manière cryptée. Le point de fuite de la révolution mondiale n'est donc pas une soumission à l'idéologie stalinienne du moment (ou brechtienne, c'est selon). C'est plutôt une formulation contextuelle de l'utopie qui sied à l'esthétique depuis les romantiques allemands – c'est-à-dire depuis la fin de son hétéronomie religieuse. La dialectique du jeu et de l'apparence, qui se solde depuis l'origine par une prépondérance de cette dernière catégorie, pourrait bien être sur le point de se renverser. Le film fournit en tous cas l'exemple le plus probant pour la formulation d'un tel diagnostic¹.

Une difficulté pour Adorno...

La problématique de la technique moderne comme ferment de la suppression de l'ancienne conception de l'art n'est pas étrangère à Adorno. La technique doit selon lui concourir à « l'auto-dissolution dialectique du mythe, visée au titre de désenchantement de l'art »². C'est ainsi que s'ouvre sa lettre-critique du 18 mars 1936, lorsqu'il confirme à Benjamin son assentiment de principe à l'intention de l'essai. Il reconnaît tout à fait la pertinence de la distinction entre la technique moderne et la première technique. Cette dernière était « asservie » à la fonction rituelle de l'œuvre d'art, le travail de l'artiste devant en quelque sorte s'oublier dans la réalisation de l'œuvre. Avec son émancipation, la technique artistique revient sur le devant de la scène et détruit l'illusion d'une fusion intuitive entre le sujet et l'objet, entre l'artiste et son *autre*. La tâche de la technique émancipée est de débarrasser l'art de son ancienne vocation :

Vous savez que le sujet de la « liquidation de l'art » se trouve depuis de nombreuses années à l'arrière-plan de mes essais esthétiques, et que l'emphase avec laquelle je défends avant tout en

¹ Nous ne pouvons rentrer ici dans les détails de l'analyse du cinéma que propose Benjamin. La deuxième partie de l'essai sur *L'œuvre d'art...* tente en effet de dégager une théorie du cinéma qui illustre l'esthétique générale exposée au début. Les catégories de *montage*, de *test*, de *choc* (etc.) sont invoqués pour montrer de quelle manière le médium du film dépose l'ancienne définition de l'œuvre d'art.

² Adorno, « Lettre du 18 mars 1936 », in *op. cit.*, p. 184.

musique le primat de la technologie doit être entendu strictement en ce sens, et dans celui de votre « deuxième technique »¹.

Dans le cas de la musique, le diagnostic est extrêmement clair pour Adorno. Il travaille à l'époque sur la musique de Schönberg en vue d'une formulation des enjeux de la *nouvelle musique* qui tournerait autour du thème de « Technologie et dialectique »². Pour lui, l'émancipation de la technique artistique doit être lue comme une « révolte contre l'apparence ». Mais qu'est-ce donc que cette « apparence esthétique » ? Un passage de la *Théorie Esthétique* nous éclaire sur ce point. Nous retrouvons dans le lexique adornien la définition de l'aura par analogie avec le beau naturel :

La beauté de la nature tient au fait qu'elle semble dire plus qu'elle n'est. L'idée de l'art est d'arracher ce « Plus » à la contingence, de se rendre maître de son apparence, de la déterminer elle-même comme apparence et aussi de la nier en tant qu'irréelle³.

Il s'agit de restituer par l'artifice ce « Plus » qui nous impressionne dans la contemplation de la nature. Cette transcendance est restituée par l'art quand celui-ci parvient à dépasser son statut de simple artefact. Comment y parvient-il ? en présentant une *logique de totalité*, une cohérence dans la composition qui confère au détail son importance par rapport à l'ensemble de l'œuvre. « La place de la transcendance dans les œuvres d'art est la cohérence de leurs moments »⁴ ajoute Adorno quelques lignes plus loin. C'est par son caractère de totalité achevée que l'œuvre peut prétendre impressionner le spectateur, lui donner le sentiment que ce qu'il contemple est plus qu'un amas de notes ou une juxtaposition de lignes et de couleurs. Comme totalité organique, « unie », l'œuvre d'art atteint l'apparence de la réalité auratique. C'est donc ce concept de *belle apparence* qui relie la définition adornienne de l'œuvre musicale pré-moderne comme totalité achevée avec la notion benjaminienne d'aura :

Le concept de Benjamin d'œuvre d'art auratique concorde dans une large mesure avec celle d'œuvre d'art unie. L'aura est l'adhérence ininterrompue des parties au tout constituant l'œuvre

¹ *Idem.*

² Dans sa lettre, Adorno mentionne en effet un article sur Schönberg « non connu de Benjamin ». Cf. Adorno, *Gesammelte Schriften*, VII, p. 359 et sq. Cet article n'est pas traduit en français. Cependant, l'intention d'Adorno de formuler des analyses sur la place de la technique chez Schönberg trouve son accomplissement dans *Philosophie de la nouvelle musique*, (*op. cit.*).

³ Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 118.

⁴ *Idem.*

d'art unie. La théorie de Benjamin met en évidence comment cela s'est produit, dans une perspective historico-philosophique ; le concept d'œuvre d'art unie, le fondement esthétique ¹.

Ce qui donc dépérit à l'âge moderne, c'est ce caractère de totalité que la musique pouvait atteindre grâce au langage dans lequel elle évoluait. Le parcours que décrivait l'œuvre était une suite de tensions et de résolutions que permettait précisément la structure hiérarchique de l'idiome tonal. Avec l'abandon de la tonalité, la musique se débarrasse de ce caractère d'apparence et devient par-là même fragmentaire. En refusant désormais la pertinence structurante du couple « tension-détente », elle se concentre sur le matériau en tant que tel, le considérant assez digne et émancipé pour ne plus le soumettre à une logique pré-déterminée :

C'est là le seuil de l'art moderne. [...] Il ne résout pas la contradiction et met à nu l'aride rocher primitif de ses catégories de jugement, à savoir la forme. [...] C'est seulement dans l'œuvre fragmentaire, renonçant à elle-même, que se libère son contenu critique ².

La crise de l'apparence esthétique se solde donc par une révolte contre le caractère achevé de l'œuvre d'art. Jusque là, Adorno semble accepter le diagnostic benjaminien de la perte de l'aura. La différence semble se restreindre au choix du vocabulaire. Une question cependant reste en suspens : que devient l'art lorsqu'il quitte le domaine de la belle apparence, *le seul où l'on pensait qu'il pût prospérer* ? Dans une note de la seconde version de *L'œuvre d'art...*, Benjamin formule une réponse à cette question, nous nous permettons d'en restituer une grande partie :

Le déclin de l'aura nous invite doublement à porter le regard sur son origine. Cette origine repose dans la mimésis : phénomène originaire de toute activité artistique. Celui qui imite ne fait qu'en apparence ce qu'il fait. [...] On peut dire aussi : cette chose, il la joue. Ainsi découvre-t-on la polarité qui règne dans la mimésis. Les deux versants de l'art, l'apparence et le jeu, sont comme en sommeil dans la mimésis, étroitement pliés l'un dans l'autre, telles les deux membranes du germe végétal. Cette polarité ne peut-il est vrai intéresser le dialecticien que si elle joue un rôle historique. Mais c'est bien de fait le cas. Ce rôle se détermine à travers la compétition qui oppose, à l'échelle de l'histoire universelle, la première et la seconde technique. L'apparence est en effet le schème le plus abstrait, mais par là même le plus constant, de toutes les démarches magiques propres à la première technique ; le jeu est l'inépuisable réservoir de toutes les démarches expérimentales de la seconde. [...] [Ces concepts] conduisent par là même à une intelligence pratique. Autrement dit : dans les œuvres d'art, ce qui est entraîné par le flétrissement de l'apparence, par le déclin de l'aura,

¹ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, op. cit., note p. 134-135.

² *Ibid.*, p. 134. Le caractère *fragmentaire* de la nouvelle musique est patent dans son refus d'une conclusion perceptible. De manière spectaculaire, le *Moïse et Aaron* de Schönberg incarne cette impossibilité proprement moderne de l'achèvement de la forme.

est un gain formidable pour l'espace du jeu. L'espace de jeu le plus vaste s'est instauré dans le cinéma. En lui, le moment de l'apparence s'est éclipsé complètement en faveur du moment du jeu¹.

C'est avec ce texte que la rupture entre les deux penseurs est définitivement consommée (même si la discussion est encore possible). Que la problématique de l'art moderne soit en une large mesure une révolte contre l'apparence, Adorno y souscrit. Mais que cette catégorie, qui distingue l'œuvre de la simple réalité empirique, soit purement et simplement déposée par cet art de masse qu'est le cinéma, voilà ce qu'il ne saurait admettre. Certes l'analyse de Benjamin lui fait prendre conscience de l'ambiguïté du statut de l'art moderne qui tente de *détruire pour préserver* la tradition « décadente » du Grand Art. Il doit reconnaître que l'autonomie esthétique est en grande partie fille de l'idéalisme philosophique. En ce sens il est déstabilisé par la théorie de la reproductibilité². Mais c'est toute la problématique adornienne de l'art comme « oxymore » qui est ici en jeu. L'art moderne est aporétique car il tente de se défaire de son apparence, bien que celle-ci lui soit encore essentielle, même au XX^e siècle. Il est un « oxymoron » car il développe une contradiction en son propre sein : il vise un but utopique à partir de catégories « archaïques » :

L'art contemporain est, avant tout, un oxymoron. [II] est mû par le fait que son charme, rudiment de sa phase magique, est réfuté par le désenchantement du monde en tant que présence sensible immédiate, tandis que ce moment ne peut pas être complètement éliminé³.

Le danger de l'œuvre d'art qui refuse toute apparence esthétique est de régresser à un stade pré-esthétique, à la pure chosalité – ce qui serait une catastrophe, le triomphe de la rationalité instrumentale. Car dans l'aura, Adorno voit plus qu'une simple présence. Il en va pour lui de l'idée même de transcendance qui dépasse le stade de pur donné. *On ne peut pas vouloir ce pur donné et vouloir l'art*⁴. La révolte contre l'apparence n'inaugure donc pas de renouveau esthétique. Tout au plus elle conduit l'art au bord du précipice et le contraint à évoluer sur une arête dangereuse où il côtoie sans cesse sa propre négation. C'est pourquoi

¹ Benjamin, *L'œuvre d'art...* [seconde version], in *Écrits Français (Paralipomènes)*, *op. cit.*, p. 242-244.

² Il concède ces remarques au début de sa lettre du 18 mars 1936 : « Je suis bien conscient de l'élément magique inhérent à l'œuvre d'art bourgeoise, d'autant plus que j'ai toujours cherché à montrer que la philosophie bourgeoise de l'idéalisme à laquelle est subordonné le concept d'autonomie esthétique est, au sens le plus plein du terme, mythique » (Adorno, *op. cit.*, p. 185). Mais il reprend rapidement son ton de « correcteur », voire de *spiritus rector*. N'oublions pas cependant que l'essai sur *L'œuvre d'art...* joua un rôle décisif pour la maturation de l'esthétique adornienne.

³ Adorno, *Théorie Esthétique*, *op. cit.*, p. 91.

⁴ Cf. Adorno, *Théorie Esthétique*, *op. cit.*, p. 73-74 : « Selon la thèse de Benjamin, ce n'est pas seulement le *hic et nunc* de l'œuvre qui constitue son aura, mais ce qui, en elle, dépasse toujours son caractère de pur donné, son contenu ; on ne peut le supprimer et vouloir l'art ».

Adorno ne peut tolérer de résolution pacifique ni même victorieuse du conflit que l'art a engagé contre son apparence :

L'émancipation par rapport au concept d'harmonie se révèle comme révolte contre l'apparence [...] Mais cette révolte contre l'apparence ne se fait pas, comme pouvait le penser Benjamin, au profit du jeu. Dans l'ensemble, la crise de l'apparence entraînera probablement celle du jeu ; en effet, ce qui vaut pour l'harmonie née de l'apparence vaut aussi pour l'innocence du jeu. L'art qui cherche à se sauver de l'apparence par le jeu devient sport ¹.

Cette réponse a au moins le mérite de la clarté. Étant à elle-même sa propre loi, l'œuvre d'art ne dispose d'aucun procédé qui lui garantisse sa réussite. Le nominalisme dans lequel l'œuvre moderne se trouve plongée l'empêche de s'adonner librement un à simple jeu sur *ses catégories de jugement*, c'est-à-dire une activité purement formelle. N'ayant plus de référence objective partagée par la communauté (comme pouvait l'être le langage tonal ou la figuration) lui permettant de *mimer* la réalité, elle est sans cesse menacée de se confondre en un pur jeu gratuit qui ne se différencierait plus d'une pratique *bassement* ludique. L'art est menacé par une dissolution dans l'empirie.

Deux choses ressortent de la critique d'Adorno. D'une part, la révolte contre l'apparence : c'est un processus dangereux pour l'art, car il est sans cesse menacé de sortir de son domaine propre. Adorno donne à l'œuvre d'art l'intenable statut de *l'oxymore*. D'autre part, il est impensable que cette évolution provienne d'un autre lieu que de l'art autonome. En lui seul « se croise l'élément magique avec le signe de la liberté »². C'est pourquoi Adorno demande à son ami de revenir à des préoccupations plus « sérieuses », comme par exemple à un travail sur Mallarmé, qui présenterait comment son « hermétisme » accomplit le développement de la loi formelle autonome, au détriment de l'ancienne structure auratique du poème.

... qui rebondit chez Benjamin

Il est vraisemblable que Benjamin ait été déstabilisé par ces critiques. Adorno était la personne la plus impliquée dans ses recherches en esthétique, et il est probablement le deuxième, après Max Horkheimer, à avoir lu son essai. On ne sait pourtant pas grand chose de

¹ *Ibid.*, p. 147.

² Adorno, « Lettre du 18 mars 1936 », in *op. cit.*, p. 185.

la réaction de l'auteur de l'essai sur *L'œuvre d'art...* aux critiques d'Adorno. Il remercie son correspondant et lui assure qu'il ne peut plus écarter la lettre de ses papiers¹, tellement ses positions fécondent, malgré l'opposition, son propre travail. Ses lettres de réponse sont extrêmement évasives, et insistent toutes sur la nécessité d'une discussion de vive voix qui fut certainement décisive. Nous disposons tout au plus d'un témoignage sur leur conversation parisienne qui se déroula début octobre 1936. En effet, à la fin de sa vie, Adorno relate une « conversation » qui pourrait bien remonter à cette époque. En citant le travail de Benjamin, il dit au détour d'une phrase :

Benjamin avait d'ailleurs refusé dans une conversation de rejeter la peinture actuelle malgré son plaidoyer désespéré en faveur de la reproduction technique ; il fallait, selon lui, maintenir sa tradition afin de la conserver pour des temps moins sombres que ceux d'alors².

Adorno lui aurait fait admettre, en somme, qu'il ne pouvait envoyer en enfer l'art moderne autonome d'un seul bloc du seul fait de son héritage rituel sublimé, du tabou magique de son origine. De la même façon qu'il avait relié le geste de Dada au *choc* qu'allait bientôt mettre en œuvre le cinéma, il doit selon Adorno tenter de penser le phénomène du déclin de l'aura en relation avec l'émancipation révoltée de l'art autonome. Néanmoins, tout en prenant acte des critiques, Benjamin tient à garder l'intention originaire de l'essai. Il rédigera dans cet esprit des paralipomènes et variantes à son essai, vraisemblablement après le mois de mars 1936³.

Dans ces fragments⁴, Benjamin se permet de formuler des hypothèses et des conséquences qui n'avaient pas trouvé place dans la prose extrêmement dense de l'essai. La plupart ne seront d'ailleurs jamais intégrés dans la version dite « définitive » de 1939. Ils nous intéressent donc au plus haut point car ils se comportent comme des clichés de l'esprit du philosophe – un esprit particulièrement tourmenté durant ce tournant crucial pour sa pensée politique et esthétique. Dans notre travail, nous misons sur le fait que l'actualisation dans l'art moderne du couple conceptuel première/seconde technique est la pierre de touche du débat qui oppose Benjamin à Adorno. Ces fragments devraient donc refléter, si l'hypothèse sur laquelle nous nous fondons s'avère pertinente, la difficulté de Benjamin à localiser dans le paysage esthétique du XX^e siècle les manifestations les plus probantes de la seconde technique. Et en effet, un fragment pourrait bien nous mettre sur cette piste :

¹ Cf. *Correspondance Adorno-Benjamin, op. cit.*, p. 199.

² Adorno, *Théorie Esthétique, op. cit.*, p. 444.

³ Cf. la lettre de Benjamin du 4 juin 1936, in *op. cit.*, p. 198.

⁴ Les plus importants sont traduits dans les *Écrits Français, op. cit.*, p. 224-239

Éléments du jeu dans l'art nouveau : futurisme, musique atonale, poésie pure, roman policier, cinéma ¹.

Au regard de la correspondance avec Adorno, cette assertion est contradictoire et provocatrice. Chaque apposition mériterait une analyse détaillée. Mais ce qui est frappant, c'est l'évolution de Benjamin, qui auparavant restreignait son analyse de la seconde technique à un discours sur le médium de l'œuvre d'art. C'est la reproductibilité – et les arts en dépendant totalement – qui agissait de manière destructrice sur l'ancienne définition de l'art. Il concède désormais que l'art autonome est capable de manifester une tendance proche de la seconde technique. Par exemple la mention de la poésie pure² renvoie très certainement à Mallarmé. Adorno lui avait commandé dans sa lettre du 18 mars une étude sur le poète, « en contrepoint à votre travail »³. Et Benjamin a d'ailleurs répondu positivement à cette idée :

Absolument lumineux pour moi, votre renvoi à Mallarmé, avec l'œuvre duquel en effet on pourrait le mieux évoquer, un aspect de l'art exempt de rituel et purement dialectique ⁴.

Mais Adorno ne supporte certainement pas que la musique atonale et la poésie pure figurent à côté du roman policier et du cinéma. Et ses tourments ne font que s'accroître si l'on jette un œil au fragment suivant qui assure que *la réception par distraction*, qui sied aux œuvres d'art se rapprochant de la seconde technique, *trouve dans l'évolution la plus récente de la musique, à savoir le jazz, son agent le plus efficace*⁵. Ce n'est d'ailleurs pas la seule présence polémique du jazz dans les variantes du travail sur la reproductibilité dans lesquelles nous incluons la correspondance. Après la lecture de *Über Jazz*, il fait savoir à son ami que le complexe autour de l'idée de choc au cinéma s'est éclairé grâce à la présentation que fait Adorno de la syncope dans le jazz⁶.

A ce stade de la discussion, l'imbroglio est total. Les formes d'art volent dans tous les sens et il ne semble pas possible de démêler sereinement l'écheveau de cette problématique sans trancher dogmatiquement pour l'une ou l'autre des parties. C'est d'ailleurs la solution

¹ Benjamin, *Écrits Français*, Ms. 408, *op. cit.*, p. 235.

² La « pureté » ici invoqué est la traduction de l'adjectif « *reinen* ». L'idée d'un langage *autotélique* – c'est-à-dire dispensé de sa fonction utilitaire, ne renvoyant qu'à lui-même – et qui est déjà présente chez Novalis circonscrit peut-être plus précisément en français cette notion de « Poésie pure ».

³ Adorno, lettre du 18 mars 1936, in *op. cit.*, p. 185.

⁴ Benjamin, lettre du 4 juin 1936, in *op. cit.*, p. 199.

⁵ Cf. Benjamin, fragment *Ms. 1024*, in *Écrits Français*, *op. cit.*, p. 236.

⁶ Cf. le passage déjà cité en introduction de la lettre du 4 juin 1936, (*op. cit.*). Une des pistes de travail à venir consisterait à déterminer précisément ce qui a retenu positivement l'attention de Benjamin dans sa lecture de l'article destructeur d'Adorno « Sur le jazz ».

pour laquelle ont opté les principaux commentateurs de cette mémorable querelle. Toutefois, une autre voie semble se dessiner. C'est celle de la critique immanente du matériau, cette méthode que Benjamin et Adorno ont mise au point au cours de l'entre-deux guerres. Sans pour autant prétendre se hisser à la hauteur de ce type d'analyse¹, qui exige une immersion totale dans une œuvre particulière pour déjouer l'abstraction des généralités sur un « style », nous voudrions examiner de plus près les possibilités objectives inscrites dans la texture même de la *praxis* moderne.

La question fondamentale pour Benjamin à cette époque est celle de la tension entre la première et la seconde technique. Dans les termes d'Adorno, il s'agit du thème de la « liquidation de l'art », de l'*Entkunstung*, du *désart*, pour reprendre la formule de Lacoue-Labarthe². Soixante-dix ans plus tard, nous disposons des clés de leur problématique, et d'une perspective historique qu'ils ne possédaient pas. Une inspection minutieuse du développement de la musique au XX^e siècle doit nous permettre de confirmer – ou d'infirmer – la pertinence des intuitions formulées à l'état embryonnaire³. C'est à Benjamin qu'est revenue la tâche théorique de nous faire prendre conscience des profonds bouleversements qu'occasionne pour le *monde de l'art* le phénomène de la reproductibilité technique. En revanche, nous sommes redevables envers Adorno d'avoir pointé le danger d'un art qui sacrifierait son apparence pour une activité purement ludique, s'exposant à la récupération intégrale de son intention par l'industrie de la culture et la rationalité des fins. L'art nouveau peut-il déposer son apparence sans perdre son concept ? – telle est la question à laquelle nous devons répondre. L'opposition de nos deux philosophes semble bien se cristalliser sur la provenance de l'art capable de pousser le plus loin la tension vers la seconde technique. Si la notion de *jeu*, opposée à celle d'*apparence*, permet de cerner l'évolution des Beaux-Arts, il nous faut éclaircir ce que cette notion peut signifier dans le contexte de la musique au XX^e siècle, tant pour la musique savante, avec une prise compte de son héritage scripturaire, que pour le jazz qui remet à l'ordre du jour des notions telles que l'oralité ou l'improvisation.

¹ Une telle entreprise serait néanmoins envisageable, mais elle dépasse pour l'instant le cadre assigné à ce mémoire. Il faudrait en effet parvenir à montrer dans le matériau du jazz, c'est-à-dire dans certaines pièces considérées comme exemplaires, ce qui infirme ou confirme la lecture « benjaminienne » du jazz, dont nous envisageons ici les *conditions de possibilités*.

² « Je propose, et pas simplement par jeu vain, *désartification*. La résonance est nette avec « désertification ». Je pense à la prophétie de Zarathoustra : « Le désert croît ! Malheur à qui protège le désert ! ». Cette formule signifiait l'arrivée – l'installation – du nihilisme. De fait. Je me risquerais donc, par respect envers la vigilance d'Adorno, à parler de *désart*. Et le jazz serait-il l'indice d'un tel *désart* ? », Lacoue-labarthe, « Remarques sur Adorno et le jazz » (*art. cit.*), p. 132.

³ D'autant plus que le jazz est arrivé à son plus complet épanouissement dans les trois décennies qui ont suivi ces débats.

Chapitre 3 - LA NOUVELLE MUSIQUE COMME *OXYMORON*

LA DIFFICULTE MAJEURE qui fait obstacle à une sereine compréhension du drame que nous essayons de présenter est l'abstraction des catégories utilisées. Cette abstraction est d'autant plus dérangeante qu'elle est inhabituelle chez des critiques tels qu'Adorno et Benjamin qui ont précisément construit leur discours en opposition à la généralisation abstraite de l'idéalisme philosophique et esthétique. Pour eux, si l'œuvre d'art doit être appréhendée comme une « monade », c'est parce que la vérité du tout réside dans le détail¹. Mais l'un comme l'autre se sont finalement trouvés contraints de formuler des vues universelles sur l'art, sur son destin et son concept. On ne doit cependant pas lire leur théorie générale indépendamment des essais consacrés à telle ou telle forme d'art, à un artiste ou à une œuvre en particulier. Les analyses concrètes sont des conditions *sine qua non* du déploiement de la théorie et non de simples exemples justifiant la démarche *a posteriori*².

Notre tâche consiste, pour rendre intelligible la problématique d'esthétique générale que nous avons présentée jusque là, à faire le chemin inverse et à tenter d'incarner dans le développement concret de la musique au XX^e siècle les concepts forgés dans l'essai sur l'œuvre d'art. Comment actualiser dans le champ de la musique les catégories esquissées par Benjamin ? En nous servant des analyses techniques qu'Adorno met en place dans ses essais

¹ Cf. notamment Adorno, « L'œuvre d'art comme monade et analyse immanente », in *Théorie Esthétique*, *op. cit.*, p. 251-253.

² Dans la *Théorie Esthétique*, Adorno rend d'ailleurs hommage à la méthode de Benjamin : « Dans sa théorie de l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité, Benjamin – qui sur le plan philosophique avait développé à l'extrême l'immersion dans les œuvres concrètes – fut déjà conduit à adopter cette orientation historique vers l'universel », in *op. cit.*, p. 364.

sur la musique, nous devons être capable de déterminer la nature des emprunts à Benjamin, et tenter de déceler le degré de transformation qu'ils subissent après être passés par le filtre adornien. Autrement dit, la question est de savoir quelle forme prend le dépérissement de l'aura – ce concept visuel – dans le champ de la musique. Nous suivrons dans ce chapitre la piste adornienne qui prétend retrouver dans la nouvelle école de Schönberg les éléments les plus manifestes attestant de la présence de la « deuxième technique » dans le champ de l'art moderne. Si Benjamin a pu, notamment dans sa *Petite histoire de la photographie*, parler du « conditionnement technique de l'aura »¹, nous devons pouvoir en faire autant pour la musique...

Musique et mimésis

Dans un chapitre de *Philosophie de la nouvelle musique* qui s'intitule « La critique schönbergienne du jeu et de l'apparence », Adorno aborde le problème soulevé par Benjamin dans la note citée précédemment². On se souvient que dans sa lettre du 18 mars, il refuse l'idée d'une dialectique entre le jeu et l'apparence³. Dans la *Théorie Esthétique*, il reformule d'ailleurs sa critique en écrivant que si l'apparence venait à disparaître de la scène de l'art, le jeu la suivrait très certainement dans sa chute. Nous avons commencé à définir ci-dessus cette idée d'apparence esthétique pour expliquer sur quoi se fondait Adorno pour réfuter les thèses de Benjamin. L'idée de *totalité achevée* (pour reprendre un terme cher à Adorno et à la tradition allemande⁴) rendait compte dans le domaine musical du concept de *belle apparence* emprunté à Schiller que Benjamin retranscrit par le thème de l'aura. Mais, dans le chapitre sur

¹ Cf. Benjamin, *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 308.

² Cf. Benjamin, note 10 de la seconde version sur la dialectique du jeu et de l'apparence, in *Écrits Français*, *op. cit.*, p. 243.

³ Cf. Adorno : « Vous parlez du jeu et de l'apparence comme étant les éléments de l'art, mais rien ne me dit pourquoi le jeu est censé être dialectique, et non tout aussi bien l'apparence », lettre du 18 mars 1936, in *op. cit.*, p. 186.

⁴ Une philosophie identifiant le but et l'essence de l'œuvre d'art à son caractère uni et achevé entretient des affinités évidentes avec la tradition musicale de la même sensibilité – une sensibilité toute germanique. La figure de Beethoven incarne l'archétype du compositeur-démiurge : elle a hanté la pensée allemande pendant longtemps. A l'opposé, la création collective qui appert notamment dans l'opéra français au XIX^e siècle remet en question nombre de poncifs de l'esthétique hégélienne (cf. Hervé Lacombe, *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997). La lecture que nous allons proposer de l'histoire de la musique savante part des thèses que défend d'Adorno dans sa *Philosophie de la nouvelle musique* (*op. cit.*), et par conséquent de l'état (lacunaire) de la connaissance musicologique des années trente. Nous tenterons de préciser, quand nous le pourrons, les limites de son discours sans pour autant relativiser entièrement ses thèses les plus centrales. Ce travail colossal nécessiterait en effet un temps et des connaissances musicologiques qui sont pour l'instant hors de notre portée.

lequel nous nous attardons à présent, Adorno analyse plus précisément ce que la nouvelle musique est censée rejeter.

Depuis la Renaissance les théoriciens des Beaux-arts ont tenté de penser la musique occidentale sur le modèle de la peinture, de la représentation et par conséquent de la *mimésis*. Tout du moins ce terme cernait la plus haute exigence de l'art musical en ce sens qu'il lui fallait parvenir à l'expression des passions. Enivré par le modèle de la tragédie grecque dont il ne subsistait, en cette fin de *Cinquecento*, qu'un souvenir plus ou moins fantasmé et surtout plus aucun document, les inventeurs de la musique moderne cherchaient à reproduire cet art de l'effet qui aux dires des anciens était capable de transporter les âmes. Les réprimandes de Platon au livre III de *La République* témoignent négativement de la puissance que la musique pouvait joindre au texte, à l'époque de l'apogée athénienne. Le fameux *stile rappresentativo* de Monteverdi était censé détacher la musique de ses normes ecclésiales pour atteindre une certaine *modernité* en faisant un détour par l'ancien¹. Dès lors, c'est une véritable rhétorique des passions qui va s'épanouir dans la musique. En soumettant la musique au principe aristotélicien de la *mimésis*, on permet que l'art le plus immatériel entre tous puisse lui aussi apporter sa contribution au caractère d'apparence de l'œuvre d'art occidentale. Le caractère expressif de la musique doit se plier à l'exigence de reproduction de la réalité naturelle – en l'occurrence les passions humaines. De cette manière par exemple, un *ostinato* se développant chromatiquement sur une quarte descendante acquiert une signification extra-musicale pour évoquer la mort – celle de Didon dans l'opéra de Purcell. C'est selon ce paradigme mimétique que la musique inaugure son entrée dans ce domaine en cours d'unification à la Renaissance que l'on nomme les « Beaux-Arts ». Parvenir à une représentation efficace des passions humaines, tel semble être le moyen de la musique pour évoluer dans la *belle apparence* :

Depuis Monteverdi jusqu'à Verdi, la musique dramatique, comme véritable *musica ficta*, présentait l'expression en tant qu'expression stylisée, médiante, c'est-à-dire l'apparence des passions. Quand elle dépassait cette apparence et revendiquait une substantialité au-delà de l'apparence des sentiments exprimés, cette prétention ne se rattachait guère à des mouvements musicaux qui eussent dû réfléchir ceux de l'âme ; elle trouvait une caution uniquement dans la totalité de la forme qui commandait aux caractères musicaux et à leur cohésion².

¹ Le traité-manifeste de Monteverdi, *La Seconde Pratique ou Perfection de la musique moderne*, qui ne vit jamais le jour est révélateur de l'invention du moderne « au sens moderne du mot ». Sur ce thème, nous renvoyons à l'introduction de l'excellent ouvrage de Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta (Figures de Wagner)*, Paris, Christian Bourgois, 1991.

² Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, op. cit., p. 49-50. Le terme de « musica ficta », sorti de son contexte, peut surprendre et même choquer le musicologue averti. En effet, la *musica ficta* (cette pratique du Bas

Ainsi, l'apparence esthétique se fonde comme chez Benjamin sur la *mimésis*, « phénomène originaire de toute activité artistique »¹. Pourtant, dès l'origine – c'est-à-dire dans le domaine exemplaire et fondateur de l'opéra –, un hiatus semble s'être glissé entre musique et représentation. En effet, Adorno qualifie l'expression dans la musique dramatique (celle donc qui devrait illustrer de manière idéale cette idée de représentation) de « médiate », comme pour signifier que la musique n'est jamais pleinement mimétique, ou ne l'est que dans un sens second...

Il s'agit ici de penser par quels moyens l'œuvre musicale parvient réaliser cette idée de *belle apparence*. Si la théorie baroque des passions semble offrir prise à la volonté philosophique de penser la musique sous l'angle de la *mimésis*, l'enjeu est pour Adorno de subsumer l'ensemble de la tradition musicale occidentale sous un même concept². Aussi en vient-il à identifier la fonction mimétique de la musique occidentale à l'idée plus générale de convention. Car même le *stile rappresentativo* ne s'apparente à une *mimésis* qu'au prix d'une correspondance arbitraire et non univoque entre les mouvements musicaux et ceux de l'âme³. Même lorsqu'elle semble exprimer par elle-même une réalité extérieure, la musique est par principe insoumise à l'idée d'apparence. Et pourtant :

Si la musique est privilégiée vis-à-vis des autres arts par l'absence de l'apparence, parce qu'elle ne fait pas d'images, elle a tout de même contribué selon ses forces au caractère d'apparence de

Moyen Âge et de la Renaissance qui consiste à enrichir de chromatismes l'hexacorde stricte de la *musica vera*) n'a aucun rapport musicologique avec l'emploi conceptuel que lui confère ici Adorno – la musique comme *mimésis*. Un glissement semble s'être produit au cours du XX^e siècle, puisqu'on retrouve cette acception seconde chez des philosophes comme Jean-François Lyotard (« Adorno come diavolo », in *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, U.G.E., 1975) ou encore Lacoue-Labarthe (*op. cit.*). Tous s'appuient sur le *figere* auquel renvoie *ficta* – façonner, modeler, sculpter et donc, figurer – pour habiller d'un latinisme cavalier le concept de musique mimétique. Ici encore transparaît cette « mauvaise habitude » des philosophes qui font parfois peu de cas de la réalité historique de la musique.

¹ Cf. Benjamin, *Écrits Français*, *op. cit.*, p. 242.

² Il est évident que cette tentative se heurte à la complexité et la diversité de trois siècles de tradition savante en Occident. A mesure que la musicologie – cette science encore jeune – progresse, les clichés de l'histoire musicale sur lesquels se basent trop souvent l'esthétique deviennent de plus en plus difficile à maintenir en l'état. La musique infiltre et *altère* – et peut-être s'agit-il là d'une de ses propriétés les plus essentielles (cf. Bernard Sève, *L'altération musicale*, Paris, Seuil, 2003) – le lieu commun de la pensée occidentale pour finalement le déborder. Mais nous ne pourrions dénoncer – grâce au jazz – la partialité de l'esthétique adornienne qu'après avoir épousé le déploiement de sa lecture de l'histoire de la musique.

³ La théorie musicale des passions n'est en effet mimétique que dans un sens second. On ne doit pas s'imaginer l'existence d'une adéquation parfaite entre musique et expression : « Il faut insister sur ceci, que ces figures musicales sont en elles-mêmes nécessairement ambiguës et ne prennent une signification précise que dans un contexte musical et au moyen d'un texte ou d'un titre. Comme elles n'expriment pas les passions, mais se contentent de les représenter, des figures musicales identiques ont plusieurs significations, parfois divergentes. C'est donc une erreur que d'isoler certaines figures et de les classer, suivant une signification qui aurait une valeur absolue, en motifs de joie, de tristesse, de colère, etc. », Manfred F. Bukofzer, *La musique baroque* [1947], trad. C. Chauvel, D. Collins, F. Langlois et N. Wild, Paris, Lattès, 1982, p. 422.

l'œuvre d'art bourgeoise, en s'efforçant infatigablement de concilier ses propres tâches avec la domination des conventions ¹.

Adorno est donc conscient qu'il ne peut inscrire la musique dans une théorie de l'imitation qu'en parvenant à dégager celle-ci de sa subordination stricte à la réalité. Ce n'est pas par l'expression des mouvements de l'âme que la musique se réalise dans la *belle apparence* :

Cette apparence consiste dans le fait que dans toute la musique traditionnelle on emploie des éléments donnés et sédimentés en formules, comme s'ils étaient la nécessité inviolable de précisément ce cas particulier ; ou bien, dans le fait que le cas particulier se présente comme s'il était identique au langage formel pré-établi. Depuis le début de l'ère bourgeoise, toute la grande musique s'est contentée de simuler cette unité comme si elle n'eût jamais été brisée, et de justifier à partir de sa propre individuation la légalité générale et conventionnelle à laquelle cette unité est soumise ².

Ainsi, lorsque la musique s'émancipe de la pure représentation – c'est là la thèse d'Adorno –, elle ne remet pas en cause le fondement de son apparence qui consiste en une adéquation jamais démentie entre le cas particulier et la convention générale. *La musique est donc une mimésis dans la mesure où elle simule l'unité entre l'œuvre et la convention*³. Cette unité entre l'expression musicale propre à un compositeur et la légalité esthétique – le langage formel pré-établi – n'est pas remise en question, même si cette « légalité » évolue avec le temps. La convention permet ainsi à la musique de se développer dans l'apparence mais elle fonde également la liberté de l'artiste, *sa propension au jeu*. Rappelons-nous que chez Benjamin déjà, « l'apparence et le jeu sont comme en sommeil dans la *mimésis*, étroitement pliés l'un dans l'autre »⁴. Ici, la *généralité conciliatrice*, c'est-à-dire le code sur lequel s'accordent les hommes pour faire fonctionner la *mimésis* musicale, permet l'articulation du jeu et de l'apparence.

Nous comprenons pourquoi Adorno rejette la thèse benjaminienne d'un développement du jeu consécutif au dépérissement de l'aura. Pour lui, l'apparence et le jeu sont constitutifs de l'art traditionnel, inséparable de l'idée de convention, de *légalité esthétique*. Dès lors que

¹ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, op. cit., p. 51.

² *Ibid.*, p. 50.

³ Bukofzer semble lui aussi faire droit à cette idée. La justification de la musique passe toujours, à l'époque baroque, par son rattachement coûte que coûte à une convention ou une figure signifiante : « Une idée strictement musicale est donc à la fois concrète et abstraite, et c'est pourquoi la figure acquiert une signification structurelle pour l'ensemble de la pièce. Bernhard va même jusqu'à dire : *Ce qui ne peut se justifier par des figures doit être banni de la musique comme une monstruosité* », op. cit., p. 422. Il semble donc que l'esthétique ait exercé une pression extérieure sur la musique qui tend à l'intégrer, presque *de force*, dans le domaine des Beaux-arts et de la *mimésis*.

⁴ Benjamin, *loc. cit.*, *Écrits Français*, op. cit., p. 243.

cette convention périclité, dès que la musique – Schönberg – refuse de subsumer l’expression à un système préétabli et surdéterminant, le jeu et l’apparence déclinent pour laisser place au règne de la *nécessité*¹ et de la contrainte du matériau émancipé. Le nominalisme esthétique qui succède à l’ère de l’académisme artistique aboutit nécessairement à la crise conjointe de l’apparence et du jeu. Chaque pièce étant à elle-même sa propre loi, on ne peut évidemment plus envisager de libre déploiement de l’imagination créatrice au sein d’un idiome garantissant la réussite formelle de la composition musicale :

Les pièces de Schönberg sont les premières où réellement rien ne peut être autre qu’il ne l’est : elles sont à la fois protocole et construction. Dans celles-ci, rien n’est resté des conventions qui garantissaient la liberté du jeu. Schönberg a pris une position aussi polémique à l’égard du jeu que vis-à-vis de l’apparence. [...] Par la négation de l’apparence et du jeu, la musique tend à la connaissance².

La souffrance et l’impuissance de l’artiste moderne conduisent la musique vers une expression épurée de sa soumission à l’imitation. La lutte contre l’ornement et la convention prend la forme d’un plaidoyer aussi bref que dense contre l’apparence réconciliatrice d’une œuvre variant indéfiniment les motifs du langage tonal. Les premières pièces atonales de Schönberg et Webern revendiquent ces vers de Hölderlin :

Pourquoi es-tu si bref ? N’aimes-tu donc plus comme autrefois le chant ? Dans les jours de l’espérance pourtant, comme adolescent, quand tu chantais, trouvais-tu jamais la fin ? Mon bonheur est comme mon chant.

Veux-tu te baigner, joyeux, dans le crépuscule ? Lequel est tombé, la terre est froide et l’oiseau de nuit vole devant ton œil troublé.³

Schönberg et les deux techniques

On peut toutefois se demander ici si cette lutte contre l’apparence et la légalité esthétique ne caractérise pas finalement uniquement la période de libre atonalité qui précède

¹ Cette *nécessité intérieure* dont parlent conjointement Schönberg et Kandinsky. Notons que nous nous référons pour l’instant à la période « aphoristique » atonale, lorsqu’au début du XX^e siècle les Viennois ne disposaient tout au plus que du texte comme élément de structuration du matériau.

² Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, op. cit., p. 52.

³ Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Leipzig, p. 89, cité par Adorno, in *Philosophie de la nouvelle musique*, op. cit., p. 49.

l'instauration du dodécaphonisme. Après tout, on rapporte bien cette prophétie de Schönberg au moment de l'élaboration du nouveau système : « Il y en aura pour mille ans ». Le nouveau code serait finalement appelé à remplacer l'ancien et formerait petit à petit les oreilles contemporaines de la même manière que la tonalité s'est imposée au cours du XVII^e siècle¹. Cependant, en dépit de la haute sensibilité historique du maître viennois, il semble qu'il n'ait pas pris ici la mesure de l'effondrement général de toute idée de tradition que Benjamin décrit, notamment, dans son article *Expérience et Pauvreté*². Car ce qui arrive à la musique et au langage tonal au début du XX^e siècle est le lot de l'art moderne et de la société occidentale en général : il ne semble pas possible de refonder une tradition, puisque l'idée même d'une communauté des hommes et du sens semble avoir disparu avec l'individualisme bourgeois et l'atomisation de l'individu au sein des masses informes.

Cependant, la nouvelle « légalité » que constitue le dodécaphonisme ne met en fait pas du tout de terme à la révolte de l'œuvre d'art contre l'apparence. En effet, l'organisation rationnelle du matériau naturel doit être comprise comme l'instauration d'une contrainte qui précède la composition, chaque composition. Ce système diverge fondamentalement en son principe du langage tonal car il se contente d'offrir une possibilité d'organisation des sons qui s'actualise différemment avec chaque pièce³. En ce sens, comme à l'époque de la libre atonalité, les œuvres dodécaphoniques sont à la fois « protocole et construction » : elles ne renient pas le nominalisme esthétique. La hiérarchie entre les sons n'est pas restaurée et la légalité qui renaît « artificiellement » à chaque œuvre n'est pas perceptible par la communauté des auditeurs. Voilà pourquoi toute la musique de Schönberg peut être comprise comme une lutte contre l'apparence esthétique, bien qu'elle ne puisse évidemment pas, selon la logique

¹ C'est notamment l'esprit qui domine les leçons que dispense Webern au début des années 30 : *Chemins vers la nouvelle musique* (trad. A. Servant, D. Alluard & C. Huvé, Paris, Lattès, 1980). Pour une interprétation critique de ce « lieu commun » de la tradition musicale contemporaine, voir l'ouvrage intéressant bien que discutable de A. Baricco, *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*, chapitre 3 « La nouvelle musique » (trad. F. Brun, Paris, Albin Michel, 1998).

² « Pièce par pièce, nous avons dispersé l'héritage de l'humanité, nous avons dû laisser ce trésor au mont de piété, souvent pour un centième de sa valeur, en échange de la piécette de « l'actuel » [...]. [Les hommes] doivent s'arranger comme ils peuvent, repartir sur un autre pied et avec autre chose. Ils doivent faire cause commune avec ceux qui ont pris à tâche d'explorer des possibilités radicalement nouvelles, fondées sur le discernement et le renoncement. Dans leurs bâtiments, leurs tableaux et leur récit, l'humanité s'appête à survivre, s'il le faut, à la civilisation. », Walter Benjamin, « Expérience et Pauvreté » [1933], in *Œuvres II*, trad. P. Rusch, in *Œuvres II*, op. cit., p. 372.

³ La différence fondamentale entre le langage tonal et le dodécaphonisme repose certainement plus sur l'idée de perception. En effet, il est impossible à l'auditeur de reconnaître le principe d'organisation (par succession) entre les notes de la série, alors que la hiérarchie tonale basée sur l'idée de consonance et d'attraction a rapidement été intégrée par l'oreille au cours du XVII^e siècle, pour apparaître totalement naturelle aux auditeurs d'aujourd'hui. Cependant, dans l'argument ici développé, nous devons insister sur cette différence – l'organisation dodécaphonique du matériau renaît avec chaque pièce – pour signifier en quelle mesure le dodécaphonisme n'instaure pas de nouvelle convention, au sens où pouvait l'être le langage tonal. En d'autres termes, la règle n'est pas une convention.

adornienne de *l'oxymoron* exposée dans le chapitre précédent, en finir réellement avec celle-ci¹.

Mais s'il en est ainsi, peut-on finalement suivre Adorno lorsqu'il affirme que seuls Schönberg et ses disciples sont véritablement parvenus à orienter la musique en direction de la seconde technique benjaminienne ? Dans l'essai de 1940 consacré à Schönberg, on perçoit à plusieurs reprises qu'Adorno ne perd jamais de vue les discussions du printemps 1936 avec Benjamin. Témoin cette note intrigante où il signale la propension de ses maîtres musicaux à succomber, après avoir instauré une nouvelle règle musicale, à la tentation de jouer avec les possibilités arithmétiques du nouveau système. Il attribue cependant une telle dérive à un réflexe nostalgique de la liberté perdue, et pointe du doigt le dangereux retour à l'archaïque :

Comme un joueur, le compositeur dodécaphonique doit attendre le numéro qui sort et se réjouir, si c'en est un qui donne un sens musical. Berg a parlé expressément de la joie qu'on éprouve si par hasard la série donne des rapports tonaux. Le caractère ludique devenant ainsi plus accusé, le dodécaphonisme entre une fois de plus en contact avec la musique de masse. [...] Walter Benjamin a insisté sur la différence entre l'apparence et le jeu et a signalé le dépérissement de l'apparence. La technique dodécaphonique rejette également l'apparence, le superflu. *Mais dans le jeu réapparaît avec la série encore plus cette même mythologie que l'on avait chassée comme apparence* ².

La logique mimétique de l'ancien langage consistait à organiser les notes en vue d'un sens musical. A *l'idée* (qui dégénéra en *idéologie* dans le romantisme tardif et notamment chez Wagner) constituant la cellule de base d'une œuvre tonale se substitue « l'exactitude d'un calcul qui tombe juste »³. Tel est du moins la vision idéale qu'Adorno veut donner de la nouvelle musique. Certes, il n'oublie pas la « qualité esthétique de l'ambiguïté » qui est celle de toute œuvre d'art. Ici, il semble reprocher aux Viennois de nourrir encore de la joie lorsqu'ils rencontrent par hasard des rapports tonaux, ou quelque chose rappelant l'ancienne organisation « mimétique » de la musique, au point même d'accuser la nouvelle musique de tendre vers la musique de masse⁴. Mais le jeu avec les résidus de la tonalité est une étape

¹ « Du fait que l'apparence dans l'œuvre d'art se meurt, comme cela s'annonce dans la lutte contre l'ornement, la position de l'œuvre d'art en général commence à devenir intenable. Tout ce qui en elle n'a pas de fonction déterminée – et par là tout ce qui transcende la loi de sa simple existence – lui est enlevé, alors que sa propre fonction consiste justement à surmonter la simple existence. [...] Et puisqu'elle ne peut tout de même pas être réalité, l'élimination de tout caractère d'apparence ne fait que ressortir de façon plus flagrante le caractère d'apparence de son existence », Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, op. cit., p. 79.

² Adorno, *ibid.*, note 2, p. 75 (nous soulignons).

³ *Ibid.*, p. 75.

⁴ Pour Adorno, la musique savante et la musique de masse ne sont que les deux faces d'une même réalité qui ont été disjointe par la réification : « Les extrêmes [l'art de masse et l'art d'élite] me touchent, mais seulement si la

passagère qui ne doit pas entraver pas le progrès de la musique dans sa lutte contre la *belle apparence*. De simple moyen au service de l'expression, l'organisation du matériau devient la finalité de l'œuvre et fait sens en tant que telle : la technique devient le contenu expressif de la musique.

Dès lors, on est en droit d'interroger la pertinence de la réaction d'Adorno quand il affirmait que le primat de la technologie dans la nouvelle musique devait être entendu dans le sens de la seconde technique chez Benjamin¹. Il ne pourrait bien s'agir que d'un réflexe défensif visant à empêcher ce dernier de se pencher de trop près sur la réalité musicale de la seconde école de Vienne. Que la technique soit le centre des préoccupations de la nouvelle école² ne saurait dispenser le regard critique d'une analyse du rapport que le compositeur entretient avec celle-ci. En dépit des avancées extraordinaires des Viennois, qui prouvèrent *par le fait* qu'il était possible de s'affranchir de la tonalité, leur tentative ne semble être assimilable à la seconde technique qu'au prix d'un tour de passe-passe rhétorique. Et Adorno nous livre lui-même les outils de sa propre contradiction. En effet, en analysant la nature du dodécaphonisme, il en vient à caractériser cet effort d'organisation rationnelle du matériau physique sous le terme révélateur d'une « domination musicale sur la nature »³.

Le système tonal était fondamentalement déterminé par la « naturalité » des sons physiques. On pourrait le caractériser comme un agencement culturel extrêmement sophistiqué des consonances naturelles mises en lumière par Pythagore. A tel point qu'on a pu élaborer des théories qu'il faut bien qualifier de *mysticisme de la rationalité*⁴. L'émancipation de la contrainte naturelle du matériau (la hiérarchie des sons basée sur la consonance) a finalement abouti à un rapport conflictuel avec celui-ci. Le vocabulaire adornien ne laisse d'ailleurs planer aucun doute : « contrainte », « obéissance », « domination », (etc.). Cette émancipation se révèle être soumission de la nature aux fins humaines. Ceci n'est

dialectique de l'extrême inférieur est équivalente à celle de l'extrême supérieur. Tous deux portent les stigmates du capitalisme, tous deux contiennent les éléments de la transformation (certes jamais l'intermédiaire entre Schönberg et le cinéma américain) ; tous deux sont les moitiés disjointes d'une liberté pleine et entière, qu'on ne saurait pourtant restituer par adition des deux », Adorno, « Lettre du 18 mars 1936 », in *op. cit.*, p. 187.

¹ Cf. Adorno, « Lettre du 18 mars 1936 », in *op. cit.*, p. 184.

² On doit encore mettre une réserve à cette affirmation. Si on excepte Webern, il n'est pas du tout certain que la seconde école de Vienne ne se caractérise que par des préoccupations d'ordre techniques. Il semble bien qu'Adorno tende à instrumentaliser tant Schönberg que Berg pour la construction de son esthétique.

³ Titre d'un chapitre de *Philosophie de la nouvelle musique*, *op. cit.*, p. 74.

⁴ Nous entendons par cet expression une tendance au « délire » scientifique qu'occasionne la nature mathématique du rapport entre les sons naturels, et la tentation qui en découle de démontrer la nature objective du beau musical. Nous pensons évidemment ici tout particulièrement à Jean-Philippe Rameau qui, déduisant l'harmonie tonale des harmoniques naturelles comprises dans un son donné et grisé par ses premières découvertes, entreprit de fonder la science entière sur les principes de la musique. Mais sa théorie n'est que l'ultime avatar d'une tradition qui, intégrant la musique dans le *quadrivium* (les mathématiques), a tenté de réduire l'idée de consonance aux mathématiques. Sur ce point, voir l'ouvrage unique en son genre de Patrice Bailhache, *Une histoire de l'acoustique musicale*, Paris, C.N.R.S., 2001.

évidemment pas sans rappeler l'entreprise *cartésiano-galiléenne* qui inaugure dans le domaine de la science l'époque moderne :

Il en découle un système de domination de la nature dans la musique, qui répond à une nostalgie du temps primitif de la bourgeoisie: « s'emparer » par l'organisation de tout ce qui sonne, et dissoudre le caractère magique de la musique dans la rationalité humaine ¹.

Le mouvement que décrit la technique dodécaphonique est bien celui d'une émancipation. Seulement, cette libération paraît bien être encore sous la coupe de la première technique en ce que celle-ci est une entreprise de lutte contre la nature : ce qui était déjà l'objectif des pratiques magiques. La technique moderne, nous l'avons déjà dit, est dans une certaine mesure la poursuite des fins magiques et pré-historiques par d'autres moyens : ceux de la rationalité. Mais la nature qui apparaît sous les doigts du très prométhéen Schönberg se révèle hostile : elle résiste à son agencement et la liberté nouvellement acquise se retourne contre le sujet-démiurge. Nous nous permettons de citer un large extrait du chapitre « Renversement en non-liberté », tant il est proche des développements benjaminien sur la prééminence de la première technique sur la seconde à l'époque du capitalisme tardif :

La musique, tombée en proie à la dialectique de l'histoire, participe à cette dialectique. La technique dodécaphonique est vraiment son destin. Elle asservit la musique en la libérant. Le sujet règne sur la musique par un système rationnel, pour succomber lui-même à ce système. Comme dans la technique dodécaphonique, la composition proprement dite, c'est-à-dire la productivité de la variation, fut repoussée dans le matériau, il en va de même pour la liberté du compositeur en général. Alors qu'elle se réalise en disposant du matériau à sa guise, elle en devient une détermination qui, aliénée, s'oppose au sujet, et le soumet à sa propre contrainte. La fantaisie du compositeur a-t-elle soumis le matériau à la volonté constructive, alors le matériau constructif paralyse la fantaisie. Du sujet expressionniste ne demeure que la sujétion néo-objectiviste à la technique. Le sujet nie sa propre spontanéité en projetant sur le matériau historique les expériences rationnelles qu'il faisait dans la confrontation avec celui-ci. *Les opérations*, qui brisèrent l'aveugle despotisme du matériau sonore, *deviennent*, par un système de règles, *aveugle seconde nature* ².

Voilà où mène, de l'aveu d'Adorno, la dialectique de la technique dodécaphonique. Mais cette dialectique, nous l'avons vu, est celle de la première technique, où plutôt celle de la seconde qui ne parvient pas à se défaire de l'influence de la première. Comment ne pas se rappeler en effet cette phrase de Benjamin : « Cette technique émancipée s'oppose à la société

¹ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, op. cit., p. 74.

² *Ibid.*, p. 76-77 (nous soulignons). En ce sens la période de la libre atonalité est sans doute celle qui, dans le cadre de la musique contemporaine en Europe, porte le plus loin la tension vers la seconde technique.

actuelle comme une seconde nature, non moins élémentaire »¹. Une fois encore, nous découvrons un héritage benjaminien tellement assimilé qu'Adorno finit par en oublier l'origine. Il n'y a évidemment pas, entre philosophes (et marxistes de surcroît !), de « propriété intellectuelle ». Mais ce va-et-vient incessant entre les deux penseurs qui s'influencent et s'enrichissent mutuellement invite néanmoins à reconsidérer le ton autoritaire d'Adorno lorsqu'il juge, souvent sévèrement, les thèses de celui qui fut jadis son maître.

« *L'artifice d'écriture dans la musique occidentale* »

En tant que pratique, l'écriture symbolise une société capable de gérer l'espace qu'elle se donne, de substituer à l'obscurité du corps vécu l'énoncé d'un « vouloir savoir » ou d'un « vouloir dominer » le corps, de changer la tradition reçue en texte produit, en somme de se constituer en page blanche qu'elle puisse elle-même écrire.

Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*

Mais quelle est cette inclination à *la maîtrise totale des éléments naturels de la musique* qui semble caractériser l'ensemble de la musique occidentale ? Peut-être est-il temps de se pencher sur le médium de la musique – ce médium dont nous avons appris de Benjamin toute l'influence, aussi discrète soit-elle, qu'il est capable d'exercer sur l'évolution de l'histoire des arts. Ce médium est bien entendu l'écriture, puisqu'elle constitue l'unique moyen avant la reproductibilité technique de diffuser les œuvres musicales hors de leur lieu de production.

L'histoire de l'écriture se confond avec l'Histoire en tant que telle. Son invention permet la possibilité même de l'histoire, c'est-à-dire la fixation objective du passé à l'abri des vicissitudes de la subjectivité humaine. De la naissance – il y a 10000 ans – de la Cité-État à la construction *ex nihilo* des villes modernes², de la rationalisation des échanges à l'époque néolithique à la gestion informatique du commerce mondial, des scribes égyptiens à l'impression de la Bible par Gutenberg, l'écriture a joué un rôle de première importance dans l'évolution de l'histoire humaine.

¹ Benjamin, *L'œuvre d'art...* [première version], in *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 80.

² Nous pensons ici à la ville de New York, dont le plan fut entièrement conçu avant sa construction, sur le modèle de la ville d'Amsterdam (cf. Rem Koolhaas, *New York Délire. Un manifeste rétrospectif pour Manhattan*, Marseille, Parenthèses, 2002). Sur la relation entre la construction des villes modernes et la production d'un savoir écrit, voir Michel de Certeau, *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris Gallimard, 1990, et plus particulièrement le chapitre « Voyageurs ou marcheurs. Depuis le 110^e étage du World Trade Center ».

Ce qui est valable pour l'organisation politique et commerciale l'est évidemment pour bien d'autres secteurs de l'activité humaine ayant subi d'importantes mutations au contact de l'écriture. De fait, le début de l'histoire de la musique occidentale se confond avec l'invention de sa notation. L'introduction du principe d'écriture dans le domaine de la musique est un acte *barbare*¹, contre-nature. Il consiste essentiellement en une soumission de l'oreille à l'emprise du regard. Les pratiques musicales connues du Haut Moyen Âge, c'est-à-dire essentiellement la tradition grégorienne, évoluaient dans une déférence contemplative à l'égard du cosmos. La musique des hommes était principalement, selon un augustinisme orthodoxe, reproduction par le chant de l'harmonie divine préétablie. L'intervention de l'écriture n'était en principe qu'une volonté de confirmation, de conservation de cet ordre des choses. Cependant, « par le truchement de l'œil, ce scalpel du clerc »² la musique s'apprêtait à congédier une tradition séculaire fondée sur le geste vocal mémorisé, et sur les infinies variations, *enluminures* et autres mélismes dont on pouvait l'orne. En convertissant un ordre oral en un système de signes, la musique devait désertir le *champ* de l'harmonie universelle pour s'embarquer vers d'autres horizons, ceux de son propre formalisme :

Les clercs du Moyen Âge se sont peu à peu rendu compte qu'il s'agissait là d'une procédure déviante dont le résultat final différait immanquablement de l'effet escompté. Alors qu'ils croyaient recueillir pieusement le répertoire du chant sacré, à l'aide d'images de la mémoire, les musiciens médiévaux se sont aperçus qu'ils avaient, à leur insu, déclenché un mécanisme captieux qui devait, à terme, les entraîner « à la limite du pays fertile », mais répréhensible, de la subtilité maligne et de l'ingéniosité pure³.

C'est donc ainsi – par un curieux effet pervers – que l'écriture est passé du statut de simple moyen de conservation à celui de ferment de transformation. Au cours des siècles, la musique s'est peu à peu détachée de la tradition augustinienne pour aborder les rivages du formalisme. C'est au XII^e et XIII^e siècle, avec l'invention de la polyphonie écrite, que le saut dans l'écriture est définitivement franchi. Mais l'Église ne pouvait longtemps demeurée en retrait. Elle va finir par réprimander cette « subtilité maligne » : on sait quelles foudres

¹ Au sens benjaminien d'une *barbarie positive*, cf. « Expérience et pauvreté », *art. cit.*, p. 366. Nous n'avons pas encore fait référence à ce concept pourtant central chez Benjamin. Il signifie essentiellement la capacité moderne de recommencer à zéro et de congédier la tradition, pour conjurer la pauvreté en expérience qui caractérise notre siècle.

² Hugues Dufourt, « L'artifice d'écriture dans la musique occidentale », in *Musique, Pouvoir, Écriture*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 178. Nous empruntons le propos de ce paragraphe à cet article, où l'auteur – musicologue, philosophe et compositeur – tisse intelligemment les rapports ambigus et féconds existant entre la musique et l'écriture, en reliant son évolution à celle de l'histoire des idées. Il termine en qualifiant la musique de la seconde moitié du XX^e siècle « d'art d'écriture pure », comme si la musique contemporaine n'avait finalement été que l'ultime radicalisation d'une *réflexion musicale* de/sur l'idée d'écriture (cf. *infra*).

³ *Ibid.*, p. 179.

papales a déclenchées la *nouvelle* musique théorisée par le traité *Ars nova musicae*, composé par Philippe de Vitry aux alentours de 1325¹. Les découvertes formelles de l'Ars nova sont d'une telle importance que cette période esthétique est sans doute comparable à ce que représente pour la philosophie l'époque de Platon et d'Aristote². Cette période condense de nombreuses possibilités formelles de l'écriture que la tradition savante portera à son paroxysme, s'éloignant toujours un peu plus des canons de la musique orale qui l'avait précédée. Car l'écriture musicale permet trop de choses que la simple oreille, même aidée de la mémoire, ne peut pas approcher : l'élaboration de la polyphonie, la complexification des notations rythmiques et des mesures qui s'émancipent des tournures propres à la monodie grégorienne, et surtout, l'aplanissement spatial de la durée musicale³. Cette dernière dimension du pouvoir de l'écriture est sans doute la plus marquante. Elle ouvre la voie au formalisme de la composition : l'œuvre va commencer à être pensée sur le modèle architectural d'un édifice à construire⁴, de l'infime détail jusqu'à la totalité de la pièce. Ce que propose par exemple Guillaume de Machaut dans le célèbre rondeau *Ma fin est mon commencement*, véritable manifeste de l'art musical du compositeur courtois, est le concentré de ce que la tradition occidentale n'aura de cesse de conjuguer jusqu'à une certaine perfection (qui culmine, disons-le rapidement, dans *l'Art de la fugue*). La symétrie qui se reflète dans la superposition des voix et jusque dans le texte du rondeau⁵, n'est rendue pensable qu'à la condition d'une mise à plat – une négation – de la succession temporelle sur la partition. Ce procédé est l'incarnation exemplaire de la propension de la musique écrite et savante à

¹ La pratique de l'Ars Nova ne fut en fait pas réprimée en tant que telle (bien qu'elle dérangeât le pouvoir spirituel du fait de sa *tendance à l'exposition*). Mais dans la bulle *Docta Sanctorum Patrum* de 1324, le pape Jean XXII condamne vivement la pratique de l'Ars Nova dans les églises. Par là, il témoigne de son acceptation du fait accompli : l'immense succès du nouveau style dans les cours européennes.

² On a souvent dit que toute philosophie pouvait se comprendre l'infinie variation de « notes de lecture » des œuvres de Platon et d'Aristote. Par la découverte de la puissance de la pensée compositionnelle écrite, l'Ars Nova atteint de manière similaire le statut de matrice de la pensée musicale occidentale. Il n'est pas anodin à cet égard de voir des compositeurs contemporains tels que Ligeti puiser dans le formalisme de l'Ars Nova de « nouveaux » procédés de composition. Ce dernier rapporte ainsi avoir étudié « assez minutieusement la *Messe de Notre Dame* de Machaut » pour la composition de *Lux aeterna* [1966], en reprenant notamment les principes isorythmiques de la « Talea » et du « Color ». Cf. *György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui. (Entretien avec Pierre Michel)*, Paris, Minerve, 1985, p. 160.

³ Par la partition, le musicien-compositeur s'offre le luxe de maîtriser la durée musicale dans sa totalité en soumettant le temps à l'espace.

⁴ On a souvent rapproché la construction polyphonique de l'Ars Nova de l'élévation des cathédrales gothiques (cf. H. Dufourt, *op. cit.*). De fait, le progrès gigantesque de la technique architecturale (qui permet de faire gagner aux cathédrales des dizaines de mètres de hauteur par rapport à l'époque romane) produit le même vertige sur le spectateur d'aujourd'hui que celui qu'il éprouve en prenant la juste mesure de l'émancipation de la technique de composition dans l'Ars Nova.

⁵ Ce dont Schönberg se souviendra dans le protocole dodécaphonique (le "rétrograde" qui est le troisième état initial de la série). Rappelons au passage le texte du rondeau : « Ma fin est mon commencement – Et mon commencement ma fin – Et teneure vraiment. – Ma fin est mon commencement. – Mes tiers chans trois fois seulement – Se rétrograde et ainsi fin ».

transcender sa nature éphémère et mimer *l'être-en-soi* de la nature sous forme d'unité achevée, construite et autonome. Ainsi retrouvons-nous avec cette introspection dans les origines scripturaires de la musique occidentale les caractéristiques « auratiques » de l'œuvre d'art musicale qu'Adorno attribue – parfois autoritairement certes – à toutes les œuvres de la tradition.

Le poids de la tradition : l'horizon indépassable de l'écriture

Il n'est sans doute pas exagéré d'affirmer que c'est le médium de l'écriture qui a concouru avec force à l'évolution et le maintien coûte que coûte de la musique dans la sphère de l'apparence esthétique. Si l'on s'accorde, pour simplifier, sur le fait que l'apparence de l'œuvre d'art classique est sa quête « d'unité achevée », alors on peut relier cette tendance avec le médium qu'emprunte la composition depuis huit siècles en Occident. Nous approchons peut-être ici une des raisons de la profonde contradiction (l'oxymoron) de la musique contemporaine qu'Adorno essaie de formuler sans pouvoir en dépasser l'antinomie : une lutte contre l'apparence qui ne peut pourtant la nier sans liquider son propre concept.

On objectera que si l'apparence esthétique est le trait le plus saillant de la tradition savante, la catégorie de jeu ne peut cependant pas être passée sous silence. Et si l'apparence s'identifie à la composition écrite, le jeu n'est pas du tout absent de l'activité musicale en Occident. Nous l'avons d'ailleurs mentionné ci-dessus : la liberté de *com-position* qui dérive de la convention esthétique est partie prenante de l'évolution du langage lui-même. Des *jeux d'écriture* comme le contrepoint ont même pu s'émanciper de leur attachement scripturaire immédiat : *L'Offrande musicale* de Jean Sébastien Bach en est l'exemple canonique¹. Mais plus généralement, il s'agit cette pratique courante dans la tradition européenne qu'est l'improvisation. Qu'il s'agisse de l'école d'orgue du XVII^e siècle ou de l'improvisation sur basse donnée à l'âge baroque, le libre jeu avec les possibilités ouvertes du langage modal puis tonal n'a cessé de s'exprimer dans la musique européenne, concourant même par moment à l'évolution des formes musicales (toccata, variation...).

Cependant, la qualité primordiale d'une œuvre savante est son intégration dans la tradition, et par conséquent sa fixation dans une partition, *une fois pour toutes*². Les plus

¹ *L'Offrande musicale* est bien entendue une partition, mais nous nous référons au prétexte de cette œuvre qui met en scène le musicien capable d'improviser une fugue à trois voix sur un thème imposé.

² Nous ne nions pas pour autant la place considérable de l'interprète-improvisateur aux XVII^e et XVIII^e siècles. Cependant, cet aspect de la tradition ne nous est parvenu que de manière parcellaire, grâce à des traités, et non de

grands improvisateurs de la tradition furent presque toujours les meilleurs compositeurs¹. Mais une fois l'improvisation réalisée, il leur fallait à chaque fois passer aux « choses sérieuses » et troquer l'instrument pour la plume et le papier. Adorno lui-même, qui pourtant tient à mettre en lumière la dimension ludique de la tradition savante, est bien obligé de le reconnaître. Hasard fortuit ou coïncidence révélatrice, toujours est-il que c'est à l'occasion d'une polémique sur le jazz qu'il est obligé d'abattre ses cartes :

Les grandes œuvres musicales qui nous parlent encore – qui sont encore vivantes – sont nées depuis le recul de l'improvisation qui a fait place à l'œuvre d'art *établie une fois pour toutes*, avec un texte univoque. Sans une telle notation univoque, précise, rien n'aurait été possible, non seulement le « romantisme » méprisé, mais de Haydn et Mozart à Schönberg et Webern, y compris la partie proprement polyphonique de l'œuvre de Bach².

Ainsi, l'improvisation dans la tradition savante est toujours comprise dans un rapport d'infériorité vis-à-vis de la composition. Si le jeu est bien « le réservoir inépuisable des démarches expérimentales propres à la seconde technique »³, celui-ci est dissimulé sous l'apparence esthétique qui en dernière instance est l'objet qui s'intégrera à la tradition sous forme d'œuvre d'art. L'œuvre traditionnelle s'efforce de cacher le jeu et sa disparition qui pourtant la constitue originellement. Pour la tradition savante et scripturaire, une improvisation, aussi géniale soit-elle, ne peut par elle-même faire œuvre d'art.

L'aura comme écriture (conclusion)

Il y aurait évidemment beaucoup à dire sur cette relation entre la composition achevée et la musique dans son état évanescent qui a toujours fait partie intégrante de la grande tradition. Comment ne pas voir dans les tentatives contemporaines *d'œuvre ouverte* un effort vers une

façon vivante. Cela constitue en tant que tel l'indice d'une victoire de l'écriture sur les valeurs liées à l'oralité dans la *Weltanschauung* occidentale. Toutefois, le refus adornien de prendre en compte l'importance de la catégorie d'interprétation dans l'ontologie de l'œuvre musicale savante n'est peut-être pas uniquement fondé en droit. Encore une fois, la connaissance musicologique a considérablement évolué depuis les années trente, notamment en ce qui concerne la musique ancienne.

¹ Dans son livre œcuménique sur *L'improvisation musicale* (trad. I. Leymarie, Paris, Outre Mesure, 1999), Derek Bailey ne peut éviter de rendre compte de l'idée, déplaisante pour son propos, d'une subordination ontologique de l'improvisation : « On retrouve cette opinion selon laquelle l'improvisation aspire à être confondue avec la composition dans toute la musique classique européenne. (...) La liste des improvisateurs célèbres de cette musique consiste généralement en Bach, Beethoven, Vogler, Mozart, Paganini, Chopin, Liszt, etc. – tous les compositeurs en fait », *op. cit.*, p. 48.

² Adorno, « Mode intemporelle. A propos du jazz, (réponse à J.-E. Berendt) », in *Prismes, Critiques de la culture et de la société*, *op. cit.*, p. 244 (nous soulignons).

³ Benjamin, *L'œuvre d'art...*, *loc. cit.*, in *Écrits Français*, p. 243.

remise en question de la toute-puissance du compositeur et de la partition figée ? A maints égards, les compositeurs issus de l'école sérielle européenne se sont engagés, avec l'irruption de la notion de hasard, dans la voie d'une *dissolution de l'écriture*¹. La rencontre avec l'école américaine de Cage a entériné la convergence d'efforts de plus en plus assumés vers une remise en cause de la maîtrise totale du compositeur sur le réel et le sonore. Toujours est-il que les résultats de ces réflexions vers une inscription de l'aléatoire au sein d'une composition écrite restent limités. Car le compositeur ne renonce pas en dernier lieu à son contrôle : l'indétermination est comprise comme une contrainte du matériau qu'il faut dominer, et finalement, un procédé d'écriture de plus : l'interprète n'est pas tant associé à la création qu'il n'est considéré comme un *moyen* musical². Si on ne peut évidemment pas réduire la question de l'évolution et du destin de la musique savante au seul médium, il est inévitable de réinscrire cette tradition dans sa pratique, si tant est que la question matérialiste reste *in fine* « Comment cela se produit ? » et non pas « Quelle est son essence ? ».

En bon disciple de Marx, Adorno n'est pas passé à côté de cette définition scripturaire de l'œuvre musicale. Pour lui, ce n'est pas dans la pratique instrumentale que se joue l'essentiel en musique, mais dans bien la partition. C'est le texte qui fait œuvre, c'est en lui et en lui seul que se joue la dimension spirituelle de l'art :

Les partitions ne sont pas seulement presque toujours meilleures que les exécutions, mais elles sont plus que de simples indications en vue de celles-ci. (...) La fixation par signes ou notes n'est pas extérieure à la chose ; l'œuvre d'art y acquiert son autonomie vis-à-vis de sa genèse : d'où le primat des textes sur leur interprétation³.

Dès lors, s'il est permis de transposer le concept visuel de l'*aura* dans le domaine de la musique, celui-ci doit se dépouiller de toute connotation spatio-temporelle qui nous égare plus qu'autre chose. Il est vrai que les termes utilisés par Benjamin prêtent à confusion⁴. Mais ils n'étaient tels que pour témoigner de la nature religieuse et mystique de l'ancienne définition de l'art. Cependant, ce concept si souvent invoqué par les théoriciens de l'art contemporain

¹ Cf. Denis Levaillant, *L'improvisation musicale. Essai sur la puissance du jeu*, Paris, Lattès, 1981, p. 40.

² « Cage et Xenakis se rejoignent là où on les aurait cru diamétralement opposés : en voulant retourner plus près du réel, voire de la nature, en manifestant une méfiance aiguisée contre le discours et la subjectivité, ils butent sur le réel, la nature, sous forme d'instrumentiste ; ce vaste et complexe tissu d'indétermination, de réflexes, de culpabilités et d'intentions expressives est comme un opaque écran devant la fulgurance du hasard maîtrisé. (...) L'indétermination est toute relative, elle tourne autour d'un noyau de vérité qui appartient au compositeur », Levaillant, *op. cit.*, p. 44.

³ Adorno, *Théorie Esthétique*, *op. cit.*, p. 146-147. Ici transparaît de la manière la plus flagrante formalisme d'Adorno, un présupposé philosophique quelque peu étouffant pour cet art vivant qu'est en dernière instance la musique.

⁴ Rappelons la définition de l'essai sur l'œuvre d'art : « Qu'est-ce qu'au juste que l'aura ? Une trame singulière d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il », Benjamin, *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 311.

n'est pas si ésotérique que sa définition canonique le laisserait à penser. Il est possible d'en isoler les déterminations techniques propre à chaque art. Dans le cas de la musique savante, force est de constater que, si l'aura ne se réduit pas à la partition, cette dernière est apparue comme un puissant moyen pour la fixation et l'épanouissement du pouvoir auratique de l'œuvre musicale.

Aussi avons-nous cru bon de conclure sur cette idée que le médium de la musique l'attachait fondamentalement à l'idée de première technique, telle que la propose Benjamin, et surtout telle que la confirme Adorno, à condition bien sûr de le lire *au-delà* de ce qu'il affirme sur un plan général, ou au détour d'une réaction défensive. Il serait bien évidemment absurde d'affirmer que la nouvelle musique produit au même titre que l'ancienne des œuvres d'art auratiques, par le simple fait qu'elle crée dans le cadre d'un écrit. Seulement, il apparaît en dernière instance que tout en refusant la totalité, l'œuvre d'art ne peut déposer complètement le caractère d'apparence qui la constitue comme telle. En (re)lisant la *Théorie Esthétique*, on sent nettement que la question de l'aura dans la musique contemporaine n'est pas pensée en terme de liquidation pure et simple. L'aura « est conservée dans les œuvres d'art en tant qu'élément nié et évité »¹. Nous l'avons noté à plusieurs reprises, il y a pour Adorno dans la musique contemporaine quelque chose d'irréductible, « le geste d'un *Plus*, un pathos dont même l'œuvre radicalement non-pathétique ne peut se défaire »². C'est que la musique atonale ne peut être pensée comme étant née d'une *tabula rasa*, ainsi que l'affirme un lieu commun de la pensée sur l'art au XX^e siècle. Elle ne cesse de renvoyer à sa réalité passée, et de se définir à partir de ce qu'elle fut jadis. Car en définitive, la rupture que met en place la nouvelle musique n'est pensée que comme la condition *sine qua non* de la perpétuation de la tradition. Essayant de tenir ensemble la tradition (la composition écrite) et sa négation (l'abandon de l'idée de *totalité organique*), la nouvelle musique est bel et bien un *oxymoron*.

¹ Adorno, *Théorie Esthétique*, op. cit., p. 380.

² *Ibid.*, p. 149.

Chapitre 4 - LE JAZZ COMME LIBÉRATION DE L'ESPACE DE JEU

NOUS VOICI DONC ARRIVÉS au point nodal de notre investigation. Nous sommes partis de l'hypothèse que le déni adornien de la réalité esthétique du jazz était sans doute une réaction défensive qui visait à se prémunir de tout démenti en acte de sa conception aporétique de l'art moderne. On sait que l'essai de Benjamin met en danger cette construction univoque de l'esthétique. Les thèses sur la reproductibilité impliquent que l'œuvre d'art autonome n'est désormais plus seule sur la scène moderne et que de nouvelles formes d'art émettent dorénavant des prétentions esthétiques et philosophiques. La parade était dès lors toute trouvée : expulser d'un bloc toute expression qui ne reprendrait pas à son compte l'ascèse propre au Grand Art. Il suffisait pour cela de montrer par quelles voies techniques l'œuvre d'art « mécanique » témoigne de sa soumission à la logique de domination de la société administrée¹. Mais c'est là que les difficultés commencent pour le théoricien de Francfort. En effet, obnubilé par sa critique de la rationalité moderne, il s'est révélé incapable de soupçonner que des *pratiques déviantes*² et subversives puissent se mettre

¹ La liste est longue en ce qui concerne les écrits sociologiques d'Adorno qui tentent de circonscrire les méfaits de l'industrie de la culture : *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute* [1938], *Dialectique de la Raison* [1947], *Minima Moralia* [1951], *Prismes* [1955], *Introduction à la sociologie de la musique* [1962], et même la *Théorie Esthétique* [1970].

² Nous ne faisons pas directement référence ici aux travaux sociologiques de Howard S. Becker sur les pratiques marginales en cours dans le milieu jazzistique (*Outsiders – Études de sociologie de la déviance* [1963], trad. Briand & Chapoulie, Paris, Métailié, 1985). Nous conférons plutôt à ce terme une acception esthétique et politique : un certain détournement des dispositifs de domination de la société de marché, qui, bien que ne la déstabilisant pas, remettent en question sa capacité de récupération totale des « biens culturels » (cf. infra).

en place au sein des groupes socialement dominés et du processus de réification. Et c'est bien ce que met en lumière la problématique technique que nous avons choisie : l'idée d'un dépassement de l'apparence au profit d'une conception utopique de la technique qui prendrait forme sous la catégorie du jeu lui semble aberrante au point d'aller jusqu'à sacrifier les espoirs de liberté de la nouvelle musique. En suivant sa propre hypothèse, il apparaît que la nouvelle musique ne peut dépasser sans perdre son concept l'apparence esthétique héritée d'une pratique séculaire de la composition écrite. L'aura de l'œuvre musicale savante est indissociable de l'idée de composition achevée qui soumet la liberté du jeu à une conception architectonique de l'œuvre d'art.

Il nous reste donc à nous pencher sur la *texture* de la musique de jazz – qui semble fonder son ontologie sur d'autres principes – et peut-être trouverons-nous là de quoi alimenter un prolongement hors-texte des intuitions benjaminienes. Nous ne pouvons évidemment pas prétendre à *comprendre* l'ensemble des caractéristiques de ce versant si dense et si flamboyant de la musique afro-américaine. Ce travail n'a d'autre ambition que de montrer une voie possible de résolution musicale du conflit qui oppose les deux philosophes. Il ne prétend pas tant à élaborer une théorie générale du jazz à partir de Benjamin qu'à démontrer la faisabilité d'un tel projet. Nous espérons néanmoins rendre compte d'un certain parcours du jazz à la lumière de la problématique construite jusqu'ici.

Quel jazz ?

Ce que nous devrions peut-être faire, c'est cesser d'appeler cette musique « jazz ». « Jazz » signifie qu'on ne gagne pas d'argent et qu'on nous appelle des « nègres », ça signifie qu'on se livre à toutes sortes d'appropriations irrationnelles.

Archie Shepp, « De quoi est faite la musique noire ? »

A l'instar du saxophoniste Shepp, nombre de jazzmen ont insisté sur le fait que la rappropriation culturelle de leur art par la communauté W.A.S.P.¹ prenait son origine dans la réduction d'un bouillonnement culturel et musical propre à une étiquette commerciale. L'acte fondateur de la naissance « officielle » du jazz parle de lui-même : c'est un orchestre exclusivement blanc, « The Original Dixieland Jass Band », qui en 1917 grave dans la cire et dans l'histoire le premier titre de jazz. Ce faisant, il inaugure une tradition qui vivra ses plus

¹ « White Anglo-Saxon Protestant ».

beaux jours dans les années trente, celle de la fétichisation et de la réification d'une musique née dans les faubourgs de la Nouvelle-Orléans, aux antipodes des *sunlights* de Broadway. La naissance enregistrée du jazz constitue évidemment un piège que les musiciens mettront de nombreuses années à déjouer ; une pratique musicale collective ouverte était canalisée par une industrie rationalisant et sectionnant cette pratique pour la transformer en marchandise. Par un mécanisme aujourd'hui bien identifié¹, la dénomination de styles tranchés finit par enfermer une démarche musicale contestataire dans une définition dont elle ne peut plus sortir si elle veut continuer à exister. De telles caractéristiques servent ensuite comme autant d'arguments de vente pour la nouvelle mode ainsi créée. On comprend l'aversion des créateurs de jazz vis-à-vis des nomenclatures passagères de leur musique qui tendaient à imposer une standardisation alors qu'ils n'aspiraient qu'à faire évoluer la grammaire de leur art.

Dès lors, parler du jazz comme d'un tout pose rapidement problème. En effet, on achoppe rapidement sur l'essence extrêmement volatile de ce champ musical qui s'étend de Buddy Bolden et Jelly Roll Morton – ces pères fondateurs méconnus² – jusqu'aux musiciens de *free jazz*. A cet égard, l'histoire de la critique de jazz est assez exemplaire. Si on se concentre sur le cas français, qui contribua grandement à l'émergence d'un discours rationnel et spécifique sur cette musique³, nous assistons entre les années quarante et soixante à une suite de querelles sur une certaine essence du jazz que trahiraient ou confirmeraient les derniers développements de la musique noire américaine. En effet, lorsque le *bebop* surgit au début des années quarante et que l'Europe en prend conscience à la Libération, certains spécialistes, comme Hugues Panassié, persistent pendant des années à défendre un « vrai » jazz, le style *New Orléans*, musique instinctive et pure des « Noirs rigolards », contre une musique décadente et élitiste – celle de Parker, Gillespie... – défendue par de nouveaux critiques comme Lucien Malson ou André Hodeir. L'histoire donnera rapidement raison aux défenseurs du *bebop*. Mais ces derniers, qui prennent dans cette querelle le beau rôle des « Modernes », vont reproduire à leur manière l'erreur de leurs aînés : ils finissent à leur tour par hypostasier une certaine forme du jazz, en considérant le langage du *bop* comme l'essence

¹ On doit d'ailleurs à Adorno la mise à nu des mécanismes de réifications de la musique populaire par l'industrie du disque. Cf. notamment « On Popular Music », (en collaboration avec G. Simpson) [1937], trad. Ryan, Carrier, Jimenez, in *Revue d'Esthétique*, n° 19, Paris, Jean-Michel Place, 1991, p. 181-204.

² A propos de J. R. Morton, notons que C. Béthune (in *Le Rap, une esthétique hors la loi* [1999], Paris, Autrement, 2003, p. 40) préfère employer le terme de « pair » fondateur pour exprimer l'idée qu'une paternité au sens strict ne convient pas à l'aspect diffus et « plurilinéaire » de la musique de jazz.

³ Cf. Gilles Mouëllic, « Émergence de la critique de jazz », in *L'invention de la critique d'art* (sous la direction de P.-H. Frangne & J.-M. Poinot), PUR, 2000, p. 207-214.

la plus accomplie de cette musique¹. Lorsque, au début des années soixante, le *free jazz* revendique à son tour l'héritage des maîtres consacrés et s'affirme comme dépositaire de *l'attitude jazzistique* alors même qu'il en conteste les caractéristiques les plus apparentes jusque-là, l'idée d'une essence immuable et stable d'un *langage* du jazz paraît définitivement remise en question².

Il ne semble donc pas possible d'isoler « un » jazz qui serait susceptible de faire école et par suite de donner naissance à une tradition homogène et féconde. Pour autant, succomber à un empirisme radical et nier tout élément de définition du jazz qui pourrait s'appliquer à la majeure partie de sa courte histoire apparaît rapidement intenable. En effet, bien qu'il faille se méfier de la réduction d'un champ diffus à de succincts éléments de définition, il est impossible de balayer d'un revers de main les acquis de la critique de jazz. Les quelques lignes qui suivent ne sont qu'un bref rappel des résultats de la critique phénoménologique du jazz qui constitue la base de toute réflexion sur cet art.

Tout au long de l'histoire du jazz, les musiciens ont dû actualiser à leur manière trois caractéristiques qu'il serait vain de nier : le traitement si particulier du son, du temps et de l'improvisation. En effet, le premier paramètre invoqué par la critique est le traitement infligé à la matière sonore. Celui-ci relie le geste instrumental à la tradition vocale africaine : les jazzmen n'ont de cesse de façonner le son de leur instrument (à l'opposé du « beau son » de l'interprète classique) de manière à retransmettre les inflexions de la voix typiques du chant blues et gospel³. Une perception particulière et régulière du temps vécu et sa contestation par le phrasé du soliste constitue le swing, ce phénomène aussi clairement identifiable (le claquement de doigts d'Ella Fitzgerald) que difficile à définir ou à transcrire sur une partition⁴. Troisièmement, la place réservée à l'improvisation, qui n'a cessé de s'accroître au

¹ Dans son ouvrage sur *L'improvisation musicale* (*op. cit.*, p. 109-112), Denis Levaillant montre de quelle manière André Hodeir, en se pensant comme *compositeur*, a tenté d'extraire du *bebop* une écriture idéale du jazz.

² Pour terminer sur la recension de ces *querelles des Anciens et des Modernes*, il nous faut mentionner l'ouvrage de P. Carles et J.-L. Comolli (*Free jazz/Black power* [1971], Paris, Gallimard, 2000), qui insiste de manière salutaire sur l'ancrage de la *New Thing* dans les traits les plus originels de la musique afro-américaine, frappant de discrédit ceux qui voulaient exclure le *free* de la sphère du jazz. Cf. *op. cit.*, « Fragment de *free* », p. 343-375. D'autre part, sur l'importance et la signification des successives « dé-définitions » du jazz, voir l'entretien avec Kossi Efoui proposé en annexe (notamment p. 114-115).

³ Sur ce point, nous renvoyons à l'intuition jamais dépassée d'André Schaeffner (*Le Jazz* [1926], Paris, Jean-Michel Place, 1988), notamment le chapitre XI : « La voix du Nègre », p. 72 et sq. Pour l'écoute, nous pensons – arbitrairement j'en conviens puisque c'est tout le jazz qui est concerné – à certains blues du *Mingus Workshop*, où l'espressivo des solistes (Roland Kirk !) est poussé à un point tel qu'on le croirait didactique (notamment *Devil Woman* dans l'album « Mingus Oh Yeah » [1961]).

⁴ Dans *Hommes et problèmes de Jazz* [1954] (Marseille, Parenthèses, 1981), André Hodeir illustre brillamment la difficulté d'une telle définition de ce phénomène évanescant qui ne prend sens que dans la « performance » (*op. cit.*, p. 179 et sq.). Notons que le terme de « performance » suscite autour de lui une constellation sémantique ambiguë. *Le Robert* nous signale que cet anglicisme a été intégré à la langue française dès 1839, sans

fil du temps, a permis au jazz de s'affirmer comme un art sophistiqué. En effet, le jazz ne peut se réduire en aucune manière à un folklore, ni à une *mode intemporelle*, puisqu'il a toujours été en constante mutation sous l'influence de l'évolution des modes formels de l'improvisation. L'irruption du nouveau en jazz a toujours été solidaire de ces trois facteurs qui marquent la profonde empreinte de la culture afro-américaine¹. Dès lors, la critique oscille entre le désir de parvenir à une définition homogène du jazz et la volonté de ne pas enfermer une pluralité d'expressions dans une idéalité abstraite².

Le jazz hors l'histoire

Il faudra bien, un jour, accepter d'amender et de réajuster l'habituelle vision dialectique de la plupart des histoires du jazz, d'après laquelle les écoles, manières ou styles de ce dernier se succèdent en une stricte linéarité d'opposition par réaction.

Jean-Pierre Moussaron, *Feu le free ?*

Si le jazz est cette « réalité équivoque » dont parle Michel-Claude Jalard³, comment parvenir à l'insérer dans une perspective historique de l'esthétique ? Nous sommes ici devant une alternative : le considérer comme un pur anachronisme, qui réjouit nos oreilles encore

pour autant comporter d'acception spécifiquement musicale. En revanche, le terme anglais comprend lui l'idée d'*exécution* (traduction littérale de « performance ») d'une pièce musicale. Mais c'est ici que se glisse l'ambiguïté, car l'idée d'*exécution* sous-entend une conception préalable de l'acte à exécuter, ce qui ne convient évidemment pas au jazz, musique dans laquelle la pensée musicale et interprétative se confondent au plus haut point (signalons néanmoins que la partition d'un morceau classique ne supprime pas non plus le rôle de l'interprète). Nous choisissons finalement le terme de *performance* pour signifier l'idée d'une pensée musicale s'incarnant dans l'instant.

¹ Le jazz est une musique ouverte à de nombreuses influences et n'a jamais démenti sa capacité à intégrer de nouvelles sensibilités musicales au cours de son histoire. Néanmoins, à chaque fois que son authenticité était menacée, elle a su replonger au cœur de l'identité afro-américaine, par le recours aux formes de son folklore (blues, gospel) et aux traits saillants de sa culture (l'Église noire, mais aussi des côtés plus prosaïques comme le rapport au sexe et aux attributs péjoratifs du « nigger » – funky, dirty...).

² Entre la quête inaugurée par André Schaeffner en 1926 et accomplie par Hodeir en 1954 d'une essence stricte du jazz, et le recours à plusieurs centaines de noms de jazzmen pour définir le *champ jazzistique* tel qu'Alexandre Pierrepont l'a récemment entrepris (*op. cit.*, p. 38-41), on trouve la marge de manœuvre pour la détermination d'une improbable essence du jazz. En dernière instance, si la recherche d'un univers à la Borges dans *Funes el memorioso* permet d'éviter les généralisations abstraites, nous reprenons à notre compte la mise en garde de Gérard Genette : « Une fois de plus, l'extrapolation du principe d'Occam est une économie qui coûte cher. Si on ne doit pas multiplier les idéalités au-delà du besoin, il n'est pas très raisonnable de s'arrêter en deçà » (in *L'œuvre de l'art I*, Paris, Seuil, 1994, p. 177). Il semble donc possible d'isoler une certaine essence du jazz qui permet de subsumer ses différentes manifestations historiques, même si la question de savoir s'il faut clore historiquement ou non le champ musical du jazz témoigne de la difficulté à circonscrire son être.

³ Jalard, *Le jazz est-il encore possible ?*, Marseille, Parenthèses, 1986, p. 155.

*nostalgiques de tonalité perdue*¹, ou tenter de cerner les éléments de sa poétique² qui l'inscrivent dans le paysage contemporain. Mais il est évident que cette compréhension devra éviter le piège de l'intégration dans le droit fil de l'évolution historique et téléologique d'inspiration hégélienne. Le jazz déjoue en ce sens la douce voie de la Raison Esthétique qui construit son édifice sur les ruines de ses manifestations passées. Laissons Jalard, ce chantre de la « jazzité », mettre les choses au clair à ce propos, avec le ton reposé qui sied à celui qui a dépassé le stade du *jitterburg*³ :

Sur un plan strictement musical, le jazz demeure indissociable de la structure « thème et variations », en sorte que son développement chronologique, une fois apparu le sentiment du swing, se réduit aux enrichissements progressifs – voire aux assouplissements – que les jazzmen ont apporté à cette forme : or la notion d'histoire esthétique implique tout de même des métamorphoses autrement plus radicales !⁴

Il est clair que l'originalité du jazz, pas plus que son unité, ne se saisissent sous l'angle purement formel. Il semble en effet difficile de reconstruire dialectiquement l'évolution de son langage. Il serait absurde d'affirmer que Mingus se construit contre Ellington ou de lire Coltrane comme le dépassement de Parker. C'est là d'ailleurs le fondement de la critique adornienne de la musique noire américaine. Une critique qui reprend l'esprit sinon la lettre de l'allégation de Jalard :

De même qu'aucun morceau de jazz ne connaît pas 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 *Meilleur des Mondes* de Huxley⁵.

¹ L'idée d'une « nostalgie de la tonalité perdue » renvoie à un présupposé esthétique affirmant que la tonalité est bel et bien caduque. Les derniers développements « postmodernes » de la musique occidentale tendraient à renverser ce postulat. Sur ce point, nous nous permettons de renvoyer à notre mémoire de maîtrise *La théorie de l'art de T. Adorno à l'épreuve des Fables of Faubus de Charles Mingus*, Nantes, 2002, « La postmodernité en question », p. 88-98.

² Nous entendons par cette expression les caractéristiques les plus saillantes de la musique de jazz que nous venons d'esquisser (timbre, beat et improvisation).

³ Nom que les fans de jazz se donnèrent dans les années trente. Adorno reprend ce terme pour évoquer le fétichisme à l'œuvre dans la réception du « jazz de masse ».

⁴ Jalard, *Le jazz est-il encore possible ?*, *op. cit.*, p. 155. Il est évident que l'idée selon laquelle l'histoire de l'art occidentale enseignerait une évolution linéaire et nécessaire est en elle-même discutable. Ce n'est cependant pas le lieu ni le moment d'entrer dans un tel débat. Nous remarquerons tout de même qu'à de nombreuses reprises et de manière assez curieuse, Michel-Claude Jalard reste un « adornien » convaincu, notamment dans son rejet du *free jazz* où il reprend l'argument d'Adorno selon lequel le dépérissement de la *convention* entraîne dans sa chute la possibilité même du *jeu* (cf. Jalard, *op. cit.*, p. 166-167).

⁵ Adorno, « Mode intemporelle », in *art. cit.*, p. 106.

Adorno formule en fait deux critiques. D'une part, il souligne, à juste titre, la pauvreté formelle des morceaux, qui rarement s'émancipent de la structure « thème et variations » (l'absence de « logique de développement »). La notion « d'histoire au sens musical » renvoie à ce présupposé de l'esthétique allemande¹ qui impose à l'œuvre d'art l'idée d'une nécessité de son développement formel. Pas une note de la composition ne peut exister sans être justifiée par l'économie générale de la pièce. A l'instar de l'organisation du cosmos dans la philosophie stoïcienne, le Tout est compris dans la partie et inversement. L'interdépendance des événements musicaux d'une œuvre, de l'infime détail jusqu'à la symbolique générale, est la garantie d'un accès à la transcendance de l'œuvre d'art. Dès lors, le fait que « tous ses éléments puissent être recomposés d'une autre façon » est la marque indubitable de la réification.

Mais il indique également que le jazz en son ensemble ne construit aucune histoire (« la société mise en hibernation »), qu'il se contente de modifier superficiellement son vernis musical pour renouveler les possibilités commerciales sans s'attaquer au mécanisme de la chanson populaire qui vise à flatter les oreilles régressives des masses. Et en effet, mise à part la critique névrotique qui consiste à réduire tout le jazz à la sphère de *l'entertainment*, il vise juste, tant il est vrai qu'on ne peut pas lire l'histoire du jazz comme celle d'une évolution formelle hypothético-déductive. Ce qui relie les compositions ellingtoniennes aux improvisations modales du quintet de Miles Davis, en passant par la saturation harmonique des standards déformés par Charlie Parker ou les silences pétrifiants de Monk, ne saurait se comprendre par la seule prise en compte du matériau, tant les moyens formels de chacun divergent. Mais *l'œil*² du musicologue Adorno est exclusivement tourné vers cette question du matériau, qu'il juge régressif puisque tonal³. Pour lui, le jazz et toutes les musiques populaires sont les mauvaises filles de la dissolution de l'œuvre d'art unie, non encore bouleversée par la

¹ Un présupposé qui, nous l'avons signalé, rencontre de nombreux contre-exemples à l'intérieur même de la tradition musicale en Occident. Cependant, même s'il s'agit là d'une pression « idéologique » de l'esthétique sur la musique, il semble difficile de nier *l'interaction* entre l'art et le discours qu'il suscite, à l'instar de la relation dialectique (et non univoque) pouvant exister entre l'infrastructure et la superstructure chez Marx.

² Nous utilisons sciemment ce terme déplacé pour insister sur le fait qu'Adorno n'entend de la musique que ce qu'il peut y voir. Ayant éliminé de la tradition musicale occidentale toute trace de l'influence réelle de la tradition orale et vivante, il ne peut dès lors aborder le jazz qu'avec ses catégories « scripturaires ». Chez Adorno, l'œil du philosophe a fini par frapper de discrédit l'oreille du musicologue.

³ Il est vrai que cette équation réductrice ne s'applique qu'à l'Adorno « critique du jazz ». Certains interprètes se sont complus à railler le caractère intransigeant du *Philosophe de la nouvelle musique* qui ne tolérait aucun écart vis-à-vis de l'atonalité. Ils n'ont su cependant regarder, en ce qui concerne la musique européenne, les écrits tardifs d'Adorno, notamment ceux consacrés à Mahler (1960) et à Berg (1968) où la question stricte du matériau ne l'emporte pas sur la prise en compte de l'intention du compositeur. Sur ce point, voir Anne Boissière, *Adorno et la nouvelle musique*, Lille, P.U.S., 1999.

modernité¹. Elles n'ont pas accepté le verdict historique de la dissolution de l'apparence esthétique puisqu'elles s'obstinent à utiliser un matériau historiquement dépassé :

Que de tous côtés, dans un tel art, flottent comme autant de fantômes, des lambeaux de l'*aura*, ce n'est nullement simple destin extérieur, mais l'expression d'une obstination aveugle des œuvres, qui assurément résulte du fait qu'elles se trouvent empêtrées dans les rapports actuels de domination².

Les « rapports actuels de domination » empêchent donc la musique qui ne sacrifie pas à la révolte atonale contre son apparence de participer au cours de l'histoire ! Mais le « Peuple du Blues » a-t-il jamais été admis autrement que par la force dans ce fameux cours de l'histoire ? Il y a une ambiguïté fondamentale lorsqu'il s'agit de faire entrer le jazz dans l'histoire occidentale de l'art, sans remettre en cause les représentations qui nous permettent de la construire. A cet égard l'histoire du jazz est éminemment salutaire, puisqu'elle conduit à briser l'aspect linéaire et déductif, c'est-à-dire téléologique, de notre compréhension du *cours du monde*. C'est en ce sens que Christian Béthune se fait le pourfendeur de tous relents de dialectique dans une lecture esthétique du jazz :

Temps multiple, temps décalé, disjoint, infiniment remis en chantier, et qui, en sa répétition indéfinie, laisse l'instant se déployer pour lui-même, le jazz ne laisse présager dans l'œuvre aucun « but à atteindre ». [...] Projeté malgré lui dans une « histoire » qui n'est autre que la façon occidentale de vivre fébrilement le devenir, l'esclave niait dans les jaillissements de sa musique cette chronologie mortifère, rythmée de l'extérieur par un temps de travail qu'on prétendait lui imposer, par la corde et le fouet, au nom d'une religion du profit : « le sucre serait trop cher ! ». Le jazz porte encore les stigmates de ce refus d'accoucher pour naître au temps de l'histoire³.

¹ Dans le cadre de l'esthétique musicale, nous entendons par ce terme la période qui commence à partir du moment où le langage tonal ne va plus de soi. La musique populaire n'a selon Adorno pas accepté ce verdict philosophico-historique. Nous faisons travailler cette acception pour accoster les rivages benjaminiens, où cette idée de modernité s'est dépouillée de son univocité étouffante.

² Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, op. cit., note 1 p. 135. On ne doit pas conclure de cet extrait qu'Adorno assimile l'*aura* à la tonalité, mais que la musique de masse, en mimant de manière caricaturale le déroulement narratif d'une composition classique ne présente que des *lambeaux réifiés de son aura*.

³ Béthune, *Adorno et le jazz*, op. cit., p. 74-75. Il peut sembler paradoxal de revendiquer ce passage où l'auteur démasque l'aspect idéologique d'une vision du monde prônant *l'unité formelle des mouvements de l'histoire* (cf. Hegel, *Principes de la philosophie du droit*). N'avons-nous pas invoqué dès l'introduction une possible « ruse de la raison » – selon laquelle la souffrance mondaine est la nécessaire contrepartie de la marche triomphante de l'Esprit – pour expliquer le fait que le jazz confirme la refonte de l'esthétique que Benjamin essaie de mettre en branle ? Mais l'impulsion que ce dernier a donnée en direction d'un éclatement de l'esthétique dans l'essai sur *L'œuvre d'art...* est précisément une tentative de comprendre la Modernité comme une déstabilisation du mouvement uniforme de l'histoire. Ici, l'esthétique rejoint une fois de plus la philosophie de l'histoire puisque Benjamin a tenu à prendre en compte l'impact que ses découvertes sur l'œuvre d'art reproductible pouvaient avoir sur cet autre champ de sa pensée. Son testament philosophique, les thèses *Sur le concept d'histoire*, porte la trace indélébile des conséquences « métaphysiques » de sa remise en cause des poncifs esthétiques hérités du

Si la lecture adornienne semble incapable de cerner la modernité du jazz, c'est peut-être en raison de la rigidité de ses dichotomies conceptuelles et dans son refus d'abandonner l'unique problématique de l'œuvre d'art comme *oxymoron* au profit d'une vision plurielle et ouverte de l'art moderne. La philosophie adornienne ne parvenant pas à épouser cette bifurcation du Moderne, il est temps de mettre les concepts benjaminien à l'épreuve de la poétique du jazz.

La « question » du jazz

Le jazz permet-il de prendre au sérieux l'idée de Benjamin selon laquelle le nouveau concept d'art consisterait dans un abandon de l'apparence au profit du jeu ? Ainsi que nous l'avons tenté pour les développements contemporains de la musique savante, il faut à présent essayer d'incarner les catégories abstraites que nos deux penseurs manient avec tant d'adresse qu'on finit par ne plus savoir à quoi ils font réellement référence¹. S'agissant du jazz, cette musique qui a remis l'improvisation au centre de son discours, nous devons être vigilant. En effet la tentation est grande de réduire notre propos à une dissertation prolixe et polie sur la notion d'improvisation. Mais ce faisant, nous serions inmanquablement condamné à manquer notre objet et à ne parler que de musique improvisée, ce qui n'est évidemment pas la même chose. S'il est clair que le jazz a joué le rôle indiscutable de ferment dans la naissance, au cours des années soixante, de ce qu'on qualifie parfois de manière un peu vague de « musiques improvisées », il ne s'y réduit pas. Il n'est que de prendre conscience de la place de l'écriture dans la musique d'Ellington ou de Mingus, de l'importance des repères du système tonal pour leur épuisement chez Charlie Parker ou leur contestation chez Éric Dolphy, pour se convaincre de l'irréductibilité du jazz à l'idée d'improvisation pure, sans référence thématique ni tonale².

Dès lors, si nous voulons démontrer que la catégorie de *jeu* est opérante pour comprendre l'évolution et malgré tout l'homogénéité du jazz, nous devons tenter d'embrasser l'ensemble

XIX^e siècle (Cf. l'analyse comparée des philosophies de l'histoire adornienne et benjaminienne proposée en annexe : « Théologie de l'histoire », où l'on montre que l'utopie esthétique de Benjamin a pour corollaire une utopie politique « non affirmative »). D'une certaine manière, une sereine compréhension de l'essai sur *L'œuvre d'art...* ne saurait faire l'économie d'une immersion dans les thèses de 1940.

¹ Il ne s'agit bien évidemment pas ici de « faire la leçon » aux deux philosophes, mais de tenter de prolonger des intuitions formulées à l'état brut dans l'urgence du moment et dont la densité appelle parfois des éclaircissements.

² Cf. Mouëllic, *Le Jazz. Une esthétique du XX^e siècle*, chapitres « Improvisation ? » et « Répertoire », Rennes, PUR, 2000, p. 41-44.

de ses caractéristiques telles que nous les avons suggérées dans le premier paragraphe. Et si on essaie de tenir conjointement l'idée de swing, celle de l'exacerbation du timbre calquée sur l'expression chantée et de l'improvisation comme organisation de la dynamique musicale (qu'elle soit d'ailleurs *discursive* comme chez Parker ou *incantatoire* comme chez Coltrane – cf. infra), nous sommes confrontés à cette idée maintes fois soulignée : le jazz est une irruption de la subjectivité (afro-américaine) dans la temporalité musicale objective – ou écrite. Et cette irruption vient altérer les principaux paramètres de la musique européenne laissée en pâture aux esclaves noirs sous forme de psaumes et autres cantiques protestants, de marches militaires et de quelques thèmes du folklore d'Europe de l'Ouest. Il est clair que les musiciens qui, à la fin du XIX^e siècle, participaient dans la *Cité du croissant*¹ au bouillonnement culturel et musical qui allait bientôt donner naissance au jazz, ne se reconnaissaient pas dans cette musique tempérée, à la métrique rigide et au déroulement monotone. Ils durent y imprimer la marque de leur personnalité et de leur sensibilité musicale déjà mise en œuvre dans les premières manifestations de la musique afro-américaine². Ils durent faire face à la « pauvreté » du matériau musical occidental dont ils disposaient et le transformer pour pouvoir l'investir d'un sens valant pour leur communauté.

Nous avons déjà fait référence à cette idée de « pauvreté de l'expérience » proprement moderne. Il faudrait ici faire intervenir la distinction benjaminienne entre *Erfahrung* (expérience traditionnelle, auratique) et *Erlebnis* (expérience vécue, moderne), telle qu'elle est développée dans l'article « Expérience et Pauvreté » et dans les essais sur Baudelaire³. Si le cours de l'expérience (*Erfahrung*) a dramatiquement chuté depuis deux siècles, et si ce phénomène a affecté de manière indubitable l'*épistémè* occidentale, et avec elle, sa science, son art et ses rapports sociaux, il faudrait tenter de déterminer en quelle mesure cette *chute* a pu façonner la forme qu'a pris la musique afro-américaine. La perte progressive de la cosmovision religieuse que l'Occident a d'abord subie, puis exportée au monde entier est justement le phénomène que les colons ont infligé de la manière que l'on sait aux esclaves arrachés de la côte guinéenne. En effet, on peut émettre l'hypothèse que les Noirs d'Amérique, en se voyant à partir du XVII^e siècle irrémédiablement coupés de toute possibilité d'un univers de références propres qui est (était) le terreau de tout acte de création

¹ « Surnom de la ville de la Nouvelle-Orléans qui s'étend en effet en croissant sur les bords du lac Ponchartrain », in J. -P. Levet, *Talkin' that talk. Le langage du blues et du jazz*, nouvelle édition, Paris, Kargo, 2003, p.153

² Les *Works Songs*, ces chants d'esclaves servant à rythmer le travail pénible des champs, puis le *Gospel* et les *Spirituals*, qui doivent eux-mêmes leur genèse aux célébrations des *Camp meetings*, ces assemblées géantes de fidèles noirs en pleine campagne où, au tournant du XVIII^e siècle, s'improvisait une polyphonie chantée sur le modèle du *Call and response*.

³ Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, (op. cit.).

culturelle, serait en fait le premier groupe humain à entrer dans l'ère de la modernité. Cette dramatique *perte de l'expérience* les aurait en quelque sorte forcés à imaginer un art surmontant le vide sur lequel ils construisaient peu à peu leur identité (une identité tout négative), et qu'ils aient de ce fait développé les moyens d'une parade : ce que fut précisément le jazz.

La musique étant le seul moyen d'expression possible dans cette Amérique où chaque parcelle de la dignité humaine de l'homme noir avait été méticuleusement détruite, on mesure la force avec laquelle cet espace a été surinvesti¹. Habitée à une musique qui « résout », l'oreille européenne ne pouvait qu'être étonnée par cette instabilité tonale (l'indécision majeur/mineur induite par les *blue notes*) et par l'aspect bizarrement mouvant d'une pulsation pourtant désespérément régulière. C'est pourquoi il y aura toujours un malaise tant que l'on persistera à voir dans l'apport occidental une des explications de la réussite du jazz à s'incorporer dans le paysage de l'art moderne. Le jazz n'est pas une « revitalisation » de la musique européenne, il est plutôt son radical détournement², son travestissement, sa contestation :

Assimilé au langage tonal, [le jazz] le remet en question de l'intérieur grâce à l'ambiguïté des *blue notes*. Il jette le trouble et perturbe une hiérarchie devenue loi. [...] Le jazz ne respecte pas les règles établies : c'est ce qui lui a permis d'échapper aux jugements binaires et de refuser les carcans dans lesquels on a maintes fois tenter de l'enfermer. La musique occidentale rassure en répondant aux questions qu'elle pose. Le jazz fait encore exception : il *est* question³.

Le jazz serait donc « question ». La nature de son déroulement temporel l'éloigne de la conception architectonique de l'œuvre musicale⁴. Dans l'œuvre classique comme la sonate¹,

¹ « Seuls la religion (et la magie) et les arts non plastiques ne furent pas entièrement submergés par les concepts euro-américains. Ni la musique ni la danse ne produisent d'objets : c'est ce qui les sauva. Il était presque impossible d'anéantir ces expressions non matérielles de la culture africaine », LeRoi Jones, *Le Peuple du Blues*, *op. cit.*, p. 37. Notons que, par l'affirmation « la musique ne produit pas d'objets », LeRoi Jones se réfère ici à la musique traditionnelle d'Afrique de l'Ouest.

² La pratique du *marronnage*, commune à presque toutes les zones d'implantations esclavagistes des deux Amériques, explique en partie cette propension du jazz à embrasser la problématique du masque, du détournement. D'une manière générale, le marronnage est l'*attitude* des esclaves qui parvenaient par la ruse à perpétuer des pratiques religieuses magiques tout en faisant semblant d'assimiler la liturgie chrétienne, ce qui fut facilité dans les zones à dominantes catholiques (identification du panthéon vaudou aux nombreux saints chrétiens). En Amérique du Nord, le protestantisme et le puritanisme ayant exercé une oppression culturelle beaucoup plus totalitaire, ce pouvoir de transgression ne s'est pas exprimé de manière aussi évidente, mais resurgit avec d'autant plus de force dans d'autres versants de la culture afro-américaine, et notamment dans la musique et le chant. Le concept d'*attitude*, la pratique du *signifying* (art de manipulation verbale pour parvenir à ses fins) sont autant de manifestations de ce pouvoir de travestissement des intentions réelles de la classe opprimée ; sur ce point, voir le dictionnaire du parler afro-américain, *Talkin' that talk*, (*op. cit.*).

³ Gilles Mouëllic, *Le Jazz, une esthétique du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 51.

⁴ L'*intemporalité* et l'absence de « logique de développement, qu'Adorno déplore dans ses pamphlets sur le jazz est effectivement une de ses qualités premières. La notion de « grille harmonique », si centrale dans la mise en

les repères sont omniprésents d'un bout à l'autre de la pièce. A chaque moment il est possible pour l'auditeur de percevoir un avant et un *à-venir*. La jouissance esthétique naît précisément de cette attente finalement comblée d'une résolution du développement formel. Le plaisir de l'écoute du jazz est au contraire conditionné par le fait qu'on ne sait pas comment va se dérouler l'improvisation². Si les conditions techniques de la première moitié du XX^e siècle contraignent le jazz à épouser des formes brèves et hyper-standardisées, l'évolution des possibilités d'enregistrement montreront la prédilection des jazzmen pour les formes longues et souvent *ad libitum*. Les compositions de Mingus deviennent des *extended forms*³, avant que John Coltrane n'inscrive le temps du jazz dans une éternité qu'il s'efforcera de rejoindre, *à pas (de) géants*. Mais c'est tout simplement la *jam session* qui contient en elle ce geste si particulier d'un jeu sans fin, aucunement contraint par la nécessité d'un quelconque achèvement.

Cependant, cette idée de contestation ne caractérise pas uniquement la propension du jazz à nier la nécessité d'une logique de développement formel. Nous l'avons dit, la perception du temps consiste également dans une remise en cause de la scansion arithmétique de la mesure. Le jazz bouscule l'écoute contemplative en perturbant la perception du temps et du rythme⁴. Le swing est l'expression exemplaire de l'altération jazzistique du matériau musical de départ. Et l'on pourrait en dire autant de la déformation du timbre propre à chaque grand jazzman⁵.

œuvre du discours jazzistique, reflète cette propension à « l'éternel retour du même ». C'est en ce sens que le jazz quitte le domaine exemplaire de la *mimésis*, car l'improvisateur ne cherche pas du tout à donner l'apparence d'une construction organique du matériau qu'il façonne. Au contraire, en se reposant sur une organisation circulaire du déroulement temporel, il peut concentrer son *jeu* sur l'expression d'un temps vécu qui ne se soumet pas à l'apparence objective du devenir musical.

¹ Du moins dans sa « forme classique » telle qu'elle a été théorisée après Beethoven.

² C'est là le sens de l'affirmation de Count Basie : « Franchement, à chaque fois qu'un gars se lève pour aller jusqu'au micro de soliste, c'est toujours passionnant pour moi, parce qu'on ne peut jamais savoir ce qu'il va vous sortir avant de l'entendre », in Count Basie & Albert Murray, *Good morning blues*, Paris, Filipacchi, 1988, cité par Béthune, *Adorno et le jazz*, op. cit., p. 72.

³ Cf. Christian Béthune, *Charles Mingus*, chapitre « Mingus et le temps », Montpellier, Limon, 1992, p. 117 et sq.

⁴ On pourrait peut-être à ce propos parler de « grille temporelle » pour signifier la liberté contrôlée des jazzmen dans leur appréciation de la scansion rythmique. En effet, le soliste dispose d'un mètre à investir, comme il dispose avec la grille harmonique d'une suite d'accords, inexpressive en elle-même, pour y imprimer sa liberté de jeu. Le contrebassiste Mingus avait déjà donné une telle définition du swing : « J'utilise le terme de *rotary perception*. Si vous vous représentez mentalement le temps comme existant au sein d'un cercle, vous êtes plus libre pour improviser. On croyait généralement que les notes devaient tomber au centre des temps de la mesure selon des intervalles métronomiques, les trois ou quatre musiciens de la section rythmique accentuant la même pulsation. Mais ça, c'est de la musique militaire ou de la danse. Imaginez au contraire un cercle entourant chaque temps – chacun peut alors jouer ses notes n'importe où à l'intérieur de ce cercle, mais le sens original du *beat* est ressenti comme avant (...) La pulsation est en vous », Mingus, *Moins qu'un chien* [1971], trad. Jacques B. Hess, Marseille, Parenthèses, 1996, p. 243.

⁵ Et ceci ne concerne pas uniquement les instruments à vents : il suffit d'écouter l'ouverture de *The Long March I* par Max Roach pour percevoir les infinies possibilités de timbres que le batteur est capable de faire naître de ses instruments.

Sans multiplier les exemples plus avant, il ne semble pas abusif de relier les traits les plus saillants de la poétique du jazz à cette idée de transgression du matériau originel. Par souci élémentaire de survie et au travers de la problématique du masque qui leur était historiquement propre, des hommes à terre ont détourné une musique sans éclat de la fange vers laquelle l'industrie naissante de la culture de masse la destinait, pour en faire un certain son, si ce n'est pas « le » son, de notre siècle¹.

Retour de la convention esthétique ?

S'il est finalement possible de lire l'histoire du jazz comme le long cheminement de la contestation et du travestissement du matériau musical européen originel, la catégorie de jeu peut-elle encore être opérante ? En effet, nous nous sommes efforcé en amont de définir le jeu comme étant la liberté d'agencement du matériau dérivant d'une convention esthétique pré-établie, une convention qui fonde par ailleurs l'idée de « belle apparence »². Est-il possible de sortir de cette équation qui enserre l'œuvre musicale au XX^e siècle ? Ici, le jeu semble entretenir des rapports aussi conflictuels que nécessaires avec les règles héritées de la musique européenne. Il est évident par exemple que la naissance du *bebop* est structurellement liée aux possibilités harmoniques du système tonal. En complexifiant les trames harmoniques habituelles des standards, les *mintoniens*³ ont réussi à imposer une autre conception de l'improvisation qui ne se contentait plus de paraphraser la ligne mélodique du thème, mais pouvait explorer d'innombrables configurations mélodiques. C'est donc en partie grâce aux possibilités ouvertes de la tonalité que le jazz a pu, à ce moment précis de l'histoire, s'émanciper de la lénifiante stabilité du *middle jazz* et de la chanson populaire broadwaysienne, laissant ainsi libre cours à sa quête de modernité. Mais par la suite, l'aventure s'accélère. S'il a semblé un moment que le langage développé par Charlie Parker

¹ « L'écriture, pour être pleinement contemporaine, a besoin de sons contemporains. Le jazz est une musique qui se renouvelle sans cesse. Elle est, pour beaucoup de créateurs, le son de notre époque, avec ses imperfections et ses conflits. C'est notre musique à tous, la fierté de notre siècle, et elle inspire les créateurs partout dans le monde. Elle a réussi à saisir le son du monde », Koffi Kwahulé, « Mon idéal d'écrivain, c'est Monk », entretien pour *Jazzmagazine*, n° 510, décembre 2000. Cette affirmation selon laquelle le jazz aurait trouvé « le » son de notre siècle peut apparaître péremptoire. Cependant, il faut avoir à l'esprit que cette musique a permis à de nombreuses minorités de trouver une possibilité d'expression, qui sans cela serait peut-être restée lettre morte. Le dramaturge Koffi Kwahulé semble en avoir fait l'expérience, après que Django Reinhardt l'ait illustrée d'une manière éclatante. Sur ce point, voir C. Béthune, « La place du jazz », in *Jazz*, Revue d'esthétique, n° 19, *op. cit.*, 1991.

² Cf. le paragraphe « 3.1- Musique et *mimésis* ».

³ Nom que l'on peut donner par extension aux fondateurs du *bebop* qui se réunissaient, *after hours*, dans le club new-yorkais du « Minton's Play House ».

ne pouvait être dépassé et que sa mort prématurée en 1954 laissait un héritage beaucoup trop lourd à assumer, les musiciens vont rapidement puiser dans ces étranges forces qui meuvent le champ jazzistique pour le faire renaître une fois de plus. Les improvisations modales du sextet de Miles Davis qui enregistre en 1959 un album qui fera date¹ détourneront le langage des solistes des voies de la tonalité et de la saturation harmonique pour parvenir à explorer d'autres univers sonores. Coltrane, qui s'engouffre dans cette voie, détache l'improvisation jazziste de ses attaches purement discursives qu'elle possédait encore chez Parker pour hisser son chant en direction de l'incantation². Ce changement de perspective est symptomatique de la recherche des jazzmen d'une expression de leur subjectivité, et de la distance qu'ils instaurent entre eux et le matériau musical³. Ils n'exploitent pas tant le langage tonal pour ses vertus d'organisation verticale du matériau sonore et sa propension à la résolution que comme simple support de l'expression individuelle qui permet sa communication⁴. Le système n'est pas utilisé pour ses propriétés architectoniques mais comme véhicule du discours. Lorsque ce support aura atteint une certaine limite par saturation de ses possibilités harmoniques, les jazzmen se tourneront vers d'autres modes d'organisation de la durée. En ce sens, les schèmes de la modalité permettent aux musiciens d'inscrire de manière encore plus explicite leur quête d'expression non soumise à la construction d'un édifice faisant sens en tant que tel. Cette recherche de l'inachèvement, qui parcourt finalement toute l'histoire du jazz, devient manifeste avec ce saut dans la modalité (puis dans le *free*) à la fin des années 50. L'inachèvement est la forme que prend la musique comme expression moderne du temps vécu :

¹ Il s'agit de « Kind of Blue », qui regroupe en avril 1959, outre son leader, les saxophonistes Cannonball Adderley (alto) et John Coltrane (ténor), Bill Evans (piano), Paul Chambers (contrebasse) et Jimmy Cobb (batterie).

² On peut parler de discours, ou peut-être plus précisément de « souffle discursif », chez Parker tant l'utilisation pleinement maîtrisée des silences agissent comme les respirations ou les césures du rhéteur qui impose à l'assemblée le rythme de sa prosodie (on rapporte d'ailleurs à ce sujet plusieurs anecdotes sur la capacité du saxophoniste à transmettre musicalement des messages très concrets). On ne retrouve pas ces « respirations » chez Coltrane chez qui les coupures résultent finalement d'une nécessité presque uniquement physique. La dimension incantatoire de sa musique renvoie évidemment à l'album « A Love Supreme », mais une bonne partie de la production du dernier Coltrane s'inscrit dans cette perspective (1961-1967).

³ « La musique noire est essentiellement l'expression d'une attitude ou d'un ensemble d'attitudes concernant le monde, et seulement ensuite une attitude concernant la technique musicale », LeRoi Jones, *Musique noire, op. cit.*, p. 17. On peut donc considérer que la catégorie de jeu s'actualise dans le jazz comme détournement du langage tonal, alors qu'à l'époque pré-moderne, le jeu était dans la musique savante une extension des possibilités formelles de ce système.

⁴ C'est en ce sens que le système tonal joue le rôle d'une convention esthétique : il permet à la collectivité de se repérer dans ce langage balisé sans pour autant peser de manière trop forte sur la conduite du discours. Surgit dès lors la question du *free jazz*, qui se construit précisément sur la négation de la convention esthétique. *Le jeu est-il encore possible en dehors de toute convention ?* C'est la question à laquelle M.-C. Jalard a tenté de répondre. De toute façon, en faisant table rase du principe d'organisation tonal du matériau, le *free* continue d'inscrire son discours – par la négation même – dans l'horizon du jazz « tonal » ou « modal ».

Le compositeur qui écrit des variations sur un thème organise initialement la suite de ces variations en fonction d'un certain tout de l'œuvre qui dirige – et enclôt – son travail ; le jazzman en revanche, parce que la succession de chorus qui constitue son improvisation se nourrit de son temps vécu, se détermine à partir d'un présent indéfiniment remis en jeu : aussi, lorsque les interprétations revêtent une densité exceptionnelle, rien ne peut faire que le jazz ne soit condamné à se déployer sur un fond d'inachèvement et de contingence. L'apport décisif de Miles Davis et de John Coltrane tient à ce qu'ils ont compris que si l'inachèvement ne pouvait être conjuré, il pouvait cependant être polarisé, finalisé par l'attraction modale ¹.

Ainsi prend *forme* au cours de nombreuses années de maturation esthétique cette alchimie si particulière entre la convention esthétique de départ et son recyclage par la communauté des jazzmen. Et cette *forme* est l'inachèvement. Adorno croyait que le langage désuet emprunté par le jazz condamnait celui-ci à mimer de manière formatée la logique de développement de la musique savante. Comment pourrait-il en être autrement puisque la musique tonale est le résultat d'un assemblage de formules préconçues ? Mais ce qu'il n'avait pas soupçonné est qu'une attitude musicale puisse s'épanouir dans l'inachèvement tout en empruntant un matériau comme un moyen et non en tant que fin esthétique². Jamais la *performance* de jazz ne se conçoit comme une unité achevée valant une fois pour toutes dans le panthéon de l'art universel. Point de but à atteindre mais un moment à transmettre. Pas d'idéal à approcher mais une pratique toujours remise en chantier. A cet égard, les nombreuses versions enregistrées du standard de Hammerstein – *My favorite things* – par le quartet de John Coltrane sont presque un « cas d'école ». De l'aveu de son batteur, jamais le groupe ne répétait ce morceau mais se contentait de le jouer et de le rejouer sans aucune contrainte de durée ni de perfection³. Dans cette pièce, et d'une manière qui lui est si particulière, Coltrane expose l'essence même et première de la praxis musicale, le libre jeu *ad libitum* avec quelques sons⁴. Le jazz réussissait finalement le tour de force interdit : développer l'espace de jeu sans aucun souci de production d'un résultat homogène et arrêté, autrement dit d'une apparence esthétique. Et c'est précisément ce que Benjamin essaie de formuler lorsqu'il cherche à caractériser les opérations propres au médium cinématographique. Selon lui, la

¹ Jalard, *Le jazz est-il encore possible ?*, op. cit., p. 167.

² Cette attitude semble bien être reprise aujourd'hui par les compositeurs se revendiquant de la sensibilité postmoderne. Sur ce point, voir B. Ramaut-Chevassu, *Musique et Postmodernité*, Paris, PUF., 1998.

³ « On se lançait à bride abattue. C'était bien mieux ainsi. Répéter... Ç'eût été un désastre. On aurait été perdus. [...] On ressassait cette chanson pour se sentir ensemble. On la jouait vingt minutes, quarante, une heure. Les responsables étaient terrifiés. On était des explorateurs. C'était une expérience scientifique ; et c'est fou, mais de jour en jour, c'était chaque fois mieux. Jamais on n'a donné une version moins intéressante, moins intense que la précédente. Quelle drôle de chose... », Elvin Jones, interviewé par Francis Marmande, in *Le Monde* du 6 sept. 2003.

⁴ En ce sens, son langage n'est pas nouveau mais très ancien.

reproductibilité entraîne l'abandon d'une catégorie fondamentale pour l'ancienne définition de l'œuvre : de la *perfection* supposée de l'œuvre achevée, on passe à la *perfectibilité* envisagée et toujours à repenser de l'œuvre en devenir. Il parvient à cette thèse grâce à la comparaison entre les buts antagonistes du cinéma et de l'art grec :

Les Grecs se voyaient contraints, de par la situation même de leur technique, de créer un art de « valeurs éternelles ». C'est à cette circonstance qu'est due leur position exclusive dans l'histoire de l'art, qui devait servir aux générations suivantes de point de repère. Nul doute que la nôtre ne soit aux antipodes des Grecs. [...] Par le film est devenue décisive une qualité que les Grecs n'eussent sans doute admise en dernier lieu ou comme la plus négligeable de l'art : la perfectibilité. [...] Le film est donc l'œuvre d'art la plus perfectible, et cette perfectibilité procède directement de son renoncement radical à toute « valeur d'éternité »¹.

N'étant plus astreints à la production d'une « œuvre achevée », les musiciens s'engouffrent dans cette perpétuelle remise en chantier de leurs enregistrements et créations. Contrairement à ce qu'y a « lu » ou entendu Adorno, le jazz pousse jusqu'à ses conséquences ultimes la crise de l'apparence inaugurée par la déstabilisation du langage tonal. En mettant au centre de son discours l'expression quintessenciée de la praxis musicale, sans la restreindre à une phase préalable à l'œuvre d'art², le jazzman en finit de manière exemplaire avec cette soumission sans âge de la *praxis* artistique au règne de la *poïesis*. Le musicien renoue avec la part expérimentale de la pratique qui était refoulée au profit de la production d'œuvres achevées, et inaugure ainsi non pas une tradition mais un nouveau mode de penser la pratique artistique qui a frappé plus d'un créateur contemporain. S'il est possible de chercher dans le cinéma indépendant la part ayant échappée à la réification et qui ne se soumet pas de manière standardisée à l'exigence d'une « fausse belle apparence »³, on trouve dans le jazz une étonnante et continuelle démonstration de la validité des thèses benjaminienes sur le déclin de l'apparence et conséquemment sur le développement de l'espace du jeu qu'Adorno refusait si violemment.

¹ Benjamin, *L'œuvre d'art...* [version française], *op. cit.*, p. 191-192.

² En ce sens, l'affirmation d'Elvin Jones selon laquelle le quartet « ne répétait jamais » peut se renverser : en quelque sorte, ils ne faisaient *que* répéter.

³ Nous pensons notamment aux recherches des réalisateurs Straub & Huillet, qui n'hésitèrent pas par exemple à remonter quatre fois à partir des mêmes rushes le film *La mort d'Empédocle*, rendant ainsi manifeste la précarité de toute idée d'achèvement dans le cinéma (cf. B. Tackels, *Histoire d'aura*, *op. cit.*, p. 84). Nous renvoyons également aux recherches de Gilles Mouëllic sur les rapports entre jazz et cinéma, notamment chez Cassavetes, Godard et Rouch (cf. *Jazz & Cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2000, deuxième et troisième partie).

Inachèvement et reproductibilité

Dès lors, si la *solution de viabilité*¹ du jazz consiste dans une prise de distance (le jeu) avec le matériau musical pour enraciner la musique dans l'immanence du temps vécu et pour déjouer ainsi les pièges d'une *fausse apparence*, il nous reste à comprendre en quoi la problématique de la reproductibilité, si indéfectiblement liée chez Benjamin au déclin de l'apparence et au développement de l'espace de jeu, ne limite pas cette lecture du jazz mais la féconde bien au contraire.

Il faut adapter ici la théorie benjaminienne au contexte musical du jazz. En effet, si Benjamin a choisi le médium cinématographique pour développer sa conception matérialiste de l'esthétique, c'est parce que cet art naissant – en tant qu'ultime avatar des arts de l'image – manifestait de manière évidente et très concrète l'affinité entre la reproductibilité et le bouleversement de l'histoire de l'art :

Dans une mesure toujours accrue, l'œuvre d'art devient reproduction d'une œuvre destinée à la reproductibilité. Pour les films, la reproductibilité ne dépend pas, comme pour les créations littéraires et picturales, d'une condition extérieure à leur diffusion massive. La reproduction mécanisée des films est inhérente à la technique même de leur production².

On conviendra qu'il n'en va pas exactement de même pour une œuvre de jazz³. Ce n'est qu'à la fin du processus créatif qu'intervient la reproductibilité, c'est-à-dire l'enregistrement. On pourrait donc croire le disque extérieur à l'ontologie du jazz. En d'autres termes, l'influence de la reproductibilité technique sur le jazz semble bien se réduire à une fonction purement négative et annexe : la transformation d'une pratique collective en une « forme-

¹ Cf. Alexandre Pierrepont, *Le champ jazzistique*, *op. cit.* Par cette expression, l'auteur caractérise cette véritable énigme (adornienne s'il en est !) à laquelle a répondu le jazz : produire de l'art dans un monde foncièrement anti-artistique. Il affirme : « La seconde grande période de développement du champ jazzistique, des années vingt à nos jours, a instauré cette *solution de viabilité* qui constitue selon moi sa véritable invention, sur la durée : tout ce qui ne pouvait survivre dans le seul contexte social des origines fut peu à peu transféré, sans directives, par nécessité interne, dans une pratique ambulante déjà manifeste chez certains joueurs de blues ; un mode de sentir et de penser volatil prit le relais d'une adhésion inimaginable à l'ordre des choses et ses contextes louisianais et nordistes », in *op. cit.*, p. 37. Voir également p. 91, 103 & 176.

² Benjamin, *L'œuvre d'art...* [version française], *op. cit.*, p. 185.

³ Il faudrait soulever ici le problème plus général du rapport entre l'idée de reproductibilité et l'œuvre musicale classique. En effet, si on quitte un instant l'horizon adornien pour considérer cette l'œuvre musicale savante comme ontologiquement double – c'est-à-dire existant à la fois dans la partition et dans son interprétation – on est confronté à cette idée que la reproductibilité de l'œuvre musicale, *gravée sur une partition*, est présente depuis le début de la composition écrite. En effet, la musique est partie « à la conquête de l'ubiquité » depuis le Moyen Âge, dans le sens où l'interprétation peut être considérée comme une reproduction de la partition. En quelle mesure dès lors le phénomène de la reproductibilité technique affecte la nature en elle-même reproductible de l'œuvre musicale classique ? Nous laissons malheureusement cette question essentielle en l'état, ayant choisi de ne pas remettre en question le postulat adornien qui consiste à réduire l'ontologie de la musique savante au concept d'écriture.

marchandise »¹. Le jazz ne trouverait en somme son salut que dans la stricte mesure où il s'éloigne des tentatives de réifications que l'industrie culturelle met en œuvre via le disque. D'aucuns argumenteront en ce sens, en rappelant que les heures décisives du jazz se sont déroulées *after hours*, dans les clubs new-yorkais ou dans quelque loft *underground*. Et c'est le spectre de *l'aura* qui se présente une fois de plus devant nous. Cette mystérieuse « présence » dont parle Benjamin ne réapparaît-elle pas dans le jazz à chaque fois qu'un musicien entame une *performance* ? Le *hic et nunc* de la *jam session* n'impose-t-il pas à l'auditeur fasciné une contemplation proprement *auratique* faite de distance et de respect pour le *maître de cérémonie*² ? Si chaque exécution jazziste est unique, la fixation dans la cire n'est-elle pas une négation de son authenticité ?

Sans vouloir nier purement et simplement ces affirmations et nous risquer à formuler une esthétique du jazz absurde fondée sur les possibilités de manipulations du sonore que permet le nouveau médium³, nous voudrions suggérer combien une prise en compte dialectique de l'enregistrement ouvre la voie à une compréhension de l'importance historique du jazz dans la problématique de l'art moderne. Si le disque porte la marque incontestable de la réification, on peut affirmer en paraphrasant Benjamin que *la technique du jazz prépare le renversement dialectique*⁴. C'est sur cette potentialité dialectique que nous voudrions conclure cette étude.

Dans son ouvrage critique et théorique sur la musique populaire *File under popular*⁵, Chris Cutler pose sur un mode proprement benjaminien les bases d'une lecture de l'histoire de la musique en fonction de l'évolution de son médium⁶. Cette histoire a jusqu'à présent été gouvernée par trois modes de transmission du sonore : la mémoire biologique, écrite puis enregistrée. Ces trois modes se subdivisent à leur tour en deux étapes, l'une inconsciente et l'autre consciente.

¹ C'est bien entendu sur ce point que s'est focalisée l'attention d'Adorno.

² L'expression, ici empruntée au domaine du hip-hop (le rappeur se concevant avant tout comme « *Master of ceremony* »), n'est pas fortuite. L'univers du jazz regorge de références à celui de l'Église, ce qui explique la propension des critiques de jazz à souligner l'aspect rituel de cette musique. Nous persistons néanmoins à vouloir dissocier très fermement la définition religieuse de l'œuvre d'art telle que la formule Hegel de la pratique artistique afro-américaine (cf. infra).

³ Une telle esthétique serait néanmoins envisageable vis-à-vis des développements contemporains du « *Dijying* ». Sur ce point, voir C. Béthune, *Le Rap, une esthétique hors-la-loi*, chapitre « De l'échantillon », *op. cit.*, p. 63-79.

⁴ Cf. Benjamin, *L'œuvre d'art...* [version française], *op. cit.*, chap. XII, p. 200-201

⁵ Chris Cutler, *File under popular* [1985], Londres, Rer Megacorp & New York, Autonomedia, 1991. Nous nous basons sur la partie théorique de l'essai (chap. I, II & III), la seconde partie étant une investigation au cœur des pratiques de différents groupes (Sun Ra Intergalactic Research Arkestra, Phil Ochs, l'AMM de Cornelius Cardew, etc.).

⁶ Encore une fois les catégories proposées ne fonctionnent pas comme des *sésames* de l'histoire universelle, mais sont des outils analytiques qui ne se présente jamais de manière pure devant le musicologue.

Au premier mode correspond bien évidemment la musique folklorique ou traditionnelle. Son stade inconscient est la musique encore complètement confondue au rituel dans les sociétés non-stratifiées. Avec la division du travail apparaissent les premiers musiciens professionnels dont la technique évoluée reste cependant entièrement soumise à l'expression d'un langage communautaire partagé par tous. Le médium de cette pratique est la tradition orale, tant dans sa création que dans sa perpétuation. Il ne peut par conséquent exister d'œuvre d'art achevée mais des *champs* qui s'actualisent avec les musiciens en présence, ces derniers apportant leur contributions individuelles sans une quelconque marque de « propriété privée ». Il n'y a pas de distinction entre le compositeur et l'interprète (ni même avec l'auditeur dans l'étape inconsciente).

La notation écrite, comme nous l'avons évoqué à la fin du chapitre trois, propulse la musique vers son second mode d'existence. Inconscients au départ des possibilités révolutionnaires de cette nouvelle technique, les premiers clercs notèrent pieusement le répertoire sacré sans se douter de la portée transgressive de leur « acte de conservation ». Nous ne revenons pas sur les possibilités propres du médium de l'écriture. Comparons-le toutefois un instant avec les caractéristiques du mode traditionnel. La mémoire est fixe, externe aux usagers et ne s'oublie ni ne se transforme pas : toute partition est en ce sens une œuvre achevée qui fonde une nouvelle possibilité de circulation de la musique et de son contrôle comme propriété privée, (« préparant » ainsi sa transformation future en marchandise). Cette notation encourage jusqu'à son paroxysme la division entre le compositeur et l'interprète, ce dernier voyant sa part créative progressivement réduite à une « peau de chagrin ». Le mode écrit est donc la négation systématique des propriétés du premier mode. Il faut cependant attendre la victoire politique définitive de la Bourgeoisie (véritable sujet de la *musique comme écriture*¹) pour voir disparaître définitivement la musique traditionnelle².

Le troisième grand « moment » de l'histoire musicale est bien entendu celui de l'enregistrement du son. En tant que négation d'une première négation, on peut s'attendre à voir le nouveau mode rejoindre des qualités de la musique traditionnelle enrichies du savoir du second mode. Et c'est bien de fait le cas. Parce qu'elle ne retient pas des schèmes mais la *performance* en tant que telle, la technique d'enregistrement dépasse les apories de l'écriture (qui croyait pouvoir maîtriser totalement un domaine du réel qui lui était hétérogène) et

¹ « Le féodalisme n'a guère jamais produit « sa » propre musique, mais se l'est toujours fait livrer par les bourgeois de la ville », Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, op. cit., p. 139.

² Nous pensons analogiquement aux travaux de Michel de Certeau sur l'éradication des patois à la révolution française (cf. *Une politique de la langue. La révolution française et les patois*, Paris, Gallimard, 1975).

rejoint les possibilités créatives du premier mode, sans être astreinte au poids d'un langage communautaire et clos. L'enregistrement est en premier lieu un retour à « l'oreille », mais une oreille dégagée de l'angoisse de la perte du matériel sonore (évanescence par nature)¹. L'enregistrement devient un médium de composition² pour les interprètes eux-mêmes. Ainsi, dans le jazz comme dans la musique concrète, l'enregistrement tend à effacer progressivement la dichotomie compositeur/interprète. La construction du son étant désormais concrète et empirique, la pensée musicale peut de nouveau s'atteindre par la discussion et la création collective. Enfin, l'improvisation possède désormais un réceptacle rendant justice de sa place centrale dans la musique : « Où le jazz a érigé l'improvisation en art supérieur, l'enregistrement permet son extension dans la composition »³.

Mais c'est là que se situe le hiatus qui nous empêche au premier abord de penser l'histoire du jazz sous le prisme de la problématique benjaminienne. En effet, le jazz n'a pas attendu la naissance du disque pour remettre une certaine oralité au centre de son discours. Il l'a en quelque sorte précédée de quelques années⁴. De plus, la première utilisation du disque ne fut pas du tout dans le but d'une mise en valeur de la création collective, mais déjà dans celui d'une récupération mercantile. Mais c'est ici qu'il faut appliquer la subdivision des genres observée pour les deux précédents modes (conscient/inconscient), une subdivision qui recoupe la polarité « première/seconde technique ». Car « l'état des forces productives » à l'époque de l'invention du disque (la nôtre) n'est pas du tout en phase avec les potentialités progressistes du nouveau médium, il les étouffe bien au contraire. En effet, la société administrée s'est empressée (sans le rendre manifeste : c'est le stade inconscient) de se rendre maîtresse des modalités réactionnaires du nouveau médium (le conditionnement de la musique sous forme marchande). Mais pour des raisons historiques particulières⁵, la musique

¹ Il faut mentionner ici les travaux de l'américain Walter J. Ong (*Orality and Literacy. The technologizing of the word* [1982], New York, Routledge, 1990). En distinguant les modes de pensée induits par l'utilisation de l'oralité puis de l'écriture, il forge le concept « d'oralité seconde » pour rendre compte de l'interaction de la forme orale et écrite que présuppose la maîtrise des procédés techniques de reproduction et de diffusion du sonore. Sur les implications de ces travaux sur l'esthétique du jazz et du rap, voir C. Béthune, *Le rap, une esthétique hors la loi*, chapitre « Oralité et technicité », *op. cit.*, p. 47-62.

² Si on accepte désormais ce terme dans la définition plus large d'une « fixation de la pensée musicale en acte dans un médium non corruptible ».

³ « Where Jazz developed improvisation into a high art, recording allows its extension into composition », Cutler, *File under popular*, *op. cit.*, p. 35.

⁴ Ainsi, ce n'est pas l'invention du disque qui a déterminé le contenu de la révolution jazzistique. Mais ce sont les musiciens de jazz qui ont pu, grâce au disque, préserver leur *attitude* face à la réalité musicale et sociale de leur époque. Un médium ne détermine jamais le contenu d'un art, mais constitue néanmoins sa condition de possibilité. Ce n'est qu'en ce sens que la reproductibilité est essentielle à l'esthétique du jazz.

⁵ Chris Cutler formule une hypothèse anthropologique pour expliquer l'affinité frappante entre la tradition afro-américaine et les possibilités progressistes du nouveau média. Pour lui, (et voilà la véritable « ruse de la Raison ») c'est l'isolement culturel de la communauté noire qui explique sa capacité à résister à l'aliénation, n'ayant pas été graduellement formatée aux relations humaines réifiées : « When slavery was ended and

des noirs américains a anticipé et mis au centre de son discours les modalités nouvelles permises par la reproductibilité technique du son :

Et c'est précisément cette affinité entre l'enregistrement et les modes traditionnels qui met la descendance de la nébuleuse tradition afro-américaine au centre du déploiement et de l'exploitation du nouveau média. [...] 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 pour des décennies 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 ¹.

Cette vision dialectique et matérialiste de l'histoire de la musique, qui aurait peut-être été celle de Walter Benjamin, nous permet de comprendre en quoi le jazz relève en dernière instance de la « seconde technique ». Parce que l'enregistrement permet à la musique de se conserver sous sa forme *inachevée*, parce que le nouveau médium imprime toutes aspérités du *jeu* sur le son dont les jazzmen parsèment leur discours, le jazz émancipe la musique de son attachement aux contraintes de l'œuvre d'art achevée. Grâce aux possibilités techniques de l'enregistrement, le jazz a rendu universelle une pratique collective de la musique qui sans cela aurait sans doute été confinée dans une aire géographique et historique restreinte. Et le sens politique de cette pratique n'est pas du tout anodin. Même si on a pu récupérer cette musique à des fins mercantiles, l'émancipation du jazz jette les bases d'un nouveau mode

erstwhile slaves became free agents, free that is to become wage slaves [...] they carried with them a unique ontological instrument : a folk culture, able to form and express a collective response to Capitalist-existential conditions without the blocks and blinkers that prevented white "insiders" from so doing. Still Blacks were excluded. As slaves they might be free, but as Blacks they were still non-persons. For the time being racism became the garentor of their cultural survival », Cutler, *op. cit.*, p. 51, que nous traduisons par : « Quand l'esclavage pris fin et lorsque les esclaves recouvrirent leur libre-arbitre, c'est-à-dire qu'ils étaient libres de devenir des esclaves-salariés [...] ils emportèrent avec eux un mode d'Être unique : une culture traditionnelle, capable de construire et d'exprimer une réponse collective aux conditions existentielles capitalistes sans les entraves et les œillères qui empêchaient leurs « homologues » blancs d'en faire autant. Les Noirs étaient toujours exclus. Comme esclaves ils pouvaient bien être libres, mais comme Noirs ils étaient encore niés en tant que personnes. Avec le temps le racisme devint le garant de leur survie culturelle ».

¹ « And it is precisely this affinity between the Recording and the Folk Modes which puts the offspring of the transformed Black folk musics at the centre of the exploiting and unfolding of the new media. [...] There was only one Folk form in the Western world wich was not only alive and flourishing, but wich had also adapted to – though not been destroyed by – Capitalist conditions and urban life and this was the transformed music of American Blacks. This music had to be the fulcrum about wich for decades the development of a new musical practice would turn. And it is this fact that underlies the deep authority of the blues and Jazz and of all the popular forms that have sprung from them. It is this quality wich lies at the heart of the ambiguous but luxuriant relationship between popular music and the new productive apparatus », Cutler, *File under popular*, *op. cit.*, p. 35-36.

d'existence de la musique qui dépasserait son statut de simple marchandise¹. Par « l'oralité seconde » qu'il met en place, le jazz retrouve certaines caractéristiques de la musique traditionnelle. La création collective instaure des relations humaines qui s'éloignent des canons de l'individualisme bourgeois, et rapproche la création jazziste, il est vrai, de certaines pratiques rituelles qu'on croyait définitivement détruites par les conditions urbaines et capitalistes de la vie moderne. Mais le retour en force d'une certaine *esprit de communauté*² n'est pas tant un retour à l'archaïque que le projet utopique et crypté d'un nouveau mode d'organisation de l'humanité qui, enfin, se rapprocherait ses facultés d'expression :

Ce que je retiens de la musique que nous avons inventée [...] c'est qu'elle est la seule démocratie réalisée, la seule démocratie fondée sur une communauté de musiciens et un projet collectif, dans un monde où je ne connais pas de vraie démocratie. [...] La musique est un combat, toute musique a une histoire. Mais elle est avant tout une danse qui exprime notre être. Si l'on passe à côté de la liberté qu'ouvre le jazz, on passe à côté de sa chance. Le jazz émancipe l'être. Par sa forme même on y reconnaît moins de chefs, moins de despotes, moins de tyrans qu'ailleurs³.

Max Roach

Nous sommes convaincus que les formes de la musique de jazz doivent être développées afin de coïncider avec un contexte artistique, social, culturel et économique entièrement nouveau⁴.

Archie Shepp

Le véritable propos de cette musique est de coordonner l'esprit des gens vers la recherche raisonnée d'un monde meilleur⁵.

Sun Ra

Espérons que ces paroles ne soient pas le fruit de quelques rêveurs égarés mais bien la conclusion engagée de nombreuses années de pratique artistique de la « seconde technique ».

¹ C'est là que réside la grande leçon du *free jazz*, qui rapidement devient une pratique irrécupérable pour l'industrie culturelle. A cet égard, les années soixante marquent, plus que la mort du jazz, la fin de sa réification.

² Encore une fois la « communauté » dont nous parlons est une communauté de musiciens et non pas « traditionnelle ». Cet aspect mouvant de la collectivité moderne lui permet de resurgir à chaque instant à partir des cendres de l'individualisme bourgeois, au gré des formations, des concerts et des enregistrements. Elle est d'ailleurs dernièrement réapparue avec force dans le mouvement hip-hop.

³ Max Roach, « Ce que dit Max e(s)t ce que Toni joue », *Jazz Magazine*, n° 442, Paris, nov. 1994, cité par A. Pierrepont, *Le champ jazzistique*, *op. cit.*, p. 86.

⁴ Archie Shepp, cité par A. Pierrepont, *ibid.*, p. 87.

⁵ Sun Ra, cité par A. Pierrepont, *ibid.*, p. 87. Que ces trois citations tirées de l'ouvrage de Pierrepont témoignent de ma dette envers cet « orpailleur en sciences humaines ».

CONCLUSION GÉNÉRALE

L'ESSAI DE BENJAMIN sur *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* est un texte éminemment problématique. Rédigé à une époque où le monde semblait être sur le point de basculer, il porte la trace de l'espoir d'un renouvellement du *vivre-ensemble* de l'humanité qui modifierait du tout au tout la fonction de l'art. On sait que rien de tout cela n'a finalement eu lieu. Pour autant, le geste utopique que cet essai contient est loin de reposer sur une confiance aveugle dans le progrès mécanique de l'art et de l'histoire. Il s'efforce simplement de penser les possibilités latentes inscrites au cœur même du désenchantement. Il tente de reformuler le débat esthétique en le sommant de ne pas se crispier sur les anciennes catégories de l'art, dont l'utilisation est chaque jour rendue plus précaire par l'évolution de la situation de l'homme moderne. Car les circonstances qui rendaient possible la réception et la compréhension du « Grand Art » sont réunies aujourd'hui avec de moins en moins d'évidence. Comme l'affirme Benjamin : « l'agent qui contribue le plus sûrement à la victoire du nouveau est l'ennui éprouvé à l'égard de l'ancien »¹. Mais s'il est possible de tirer une leçon de l'histoire de l'art au XX^e siècle, c'est précisément qu'il n'y a pas « de victoire totale, comme il n'y a pas défaite totale ». L'histoire du jazz reflète cette ambiguïté de la modernité. Son histoire est bien celle d'une lutte pour la préservation d'une identité, alors que tout était justement mis en œuvre pour que celle-ci se dissolve dans le courant majeur de la culture américaine. Cette musique a donc démontré par le fait qu'il était possible d'échapper à l'emprise totalitaire de l'industrie de la culture, sans pour autant se

¹ Benjamin, Variantes à l'essai sur *L'œuvre d'art...*, in *Écrits Français*, *op. cit.*, p. 233.

replier dans un refus du monde. Au contraire, en épousant la problématique du « Cheval de Troie », les musiciens de jazz ont su noyauter de l'intérieur l'entreprise de réification pour en inverser la logique. Ils ont ainsi réussi à s'accaparer l'enregistrement – ce médium conçu pour transformer la musique en marchandise – pour l'orienter en direction d'une libération de l'ancienne conception de l'œuvre d'art.

En créant un art nouveau dans un monde fondamentalement anti-artistique, ils sont parvenus à altérer la logique de l'*Entkunstung*. Mais si le *désart* est ce processus qui conduit – sur un mode proprement hégélien¹ – à une liquidation progressive de la fonction transcendante de l'œuvre d'art, ne pourrions-nous pas émettre l'hypothèse que le jazz accompagne (plus qu'il ne lui résiste) cette évolution du statut de l'art pour lui donner une signification différente ?

A plusieurs reprises, en effet, Adorno donne à penser que l'*Entkunstung* est en réalité constitutive de l'art *en tant* précisément qu'il s'autonomise, c'est-à-dire en tant que pour devenir « lui-même », il lui faut quitter ou lâcher sa vocation ancienne, la seule reconnue par Hegel comme authentique et grande : la présentation sensible d'un contenu spirituel. Le *désart*, en ce sens, serait l'origine de l'art, ou tout du moins de cette tension vers l'autonomie d'un art qui ne supporte plus sa soumission ou sa subordination à l'expression des *grands contenus*².

Le jazz ne nous donnerait-il pas l'exemple d'un art qui ne se comprend pas uniquement avec les catégories de cette « théorie spéculative de l'art moderne » que nous évoquions en introduction, et qui assigne à l'artiste la mission d'exprimer – fût-ce négativement – *l'expression des grands contenus* ? En ce sens, délaissant la quête d'une construction objective du temps musical au profit d'un enracinement prosaïque de la musique dans l'immanence du temps vécu, le jazz recouvrerait cette idée de *barbarie positive* que Benjamin appelle de ses vœux dans son article « Expérience et pauvreté ». En traquant l'impensé qui se cache au cœur de la *Théorie Esthétique* (avec Benjamin considéré comme maïeuticien), il semble possible de comprendre « positivement » l'*Entkunstung* comme étant ce processus de destruction inéluctable – une « barbarie » – de l'ancienne fonction de l'art qui aboutirait finalement à un nouveau paradigme esthétique. Le jazz est pour nous cette forme d'art qui a su saisir cette infime opportunité enfouie au cœur du dispositif moderne de domination des

¹ En effet toute la *Théorie Esthétique* est conçue comme une longue réponse au verdict hégélien de *la fin de l'art*.

² Philippe Lacoue-Labarthe, « Remarques sur Adorno et le Jazz », *art. cit.*, p. 140.

formes spirituelles. Ce faisant, il montrerait la voie d'une acceptation du « déclin de l'aura » sans pour autant accompagner le « devenir-chose », la réification qui attend toute production humaine à l'époque du capitalisme tardif.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Les œuvres de Walter Benjamin font l'objet d'une édition complète : *Gesammelte Schriften* [1972-1989], sous la direction de Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhauser, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1991. Nous indiquons ici les essais que nous avons plus particulièrement consultés (Titre en français, titre allemand [date de rédaction] et tome des *Gesammelte Schriften* entre parenthèses, traducteur et édition française consultée) :

- *Sur le langage en général et sur le langage humain* (*Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* [1916], G.S II,1), trad. M. de Gandillac, in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000.
- *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* (*Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* [1919], G.S I,1), trad. P. Lacoue-Labarthe & A.-M. Lang, Paris, Flammarion, 1986.
- *La tâche du traducteur* (*Die Aufgabe des Übersetzers* [1921], G.S IV,1), trad. M. de Gandillac, in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000.
- *Fragment théologico-politique* (*Theologisch-politisches Fragment* [1921], G.S II,1), trad. M. de Gandillac, revue par P. Rush, in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000.
- *Les Affinités électives de Goethe* (*Goethes Wahlverwandtschaften* [1922], G.S I,1), trad. M. de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000.
- *Origine du drame baroque allemand* (*Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1925], G.S I,1), trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1985.
- *Sens Unique* (*Einbahnstraße* [1926], G.S IV,1), trad. Jean Lacoste, Maurice Nadeau, 1988.
- *Petite histoire de la photographie* (*Kleine Geschichte der Photographie* [1931], G.S II,1), trad. M. de Gandillac, revue par P. Rush, in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000.
- *Le caractère destructeur* (*Der destruktive Charakter* [1931], G.S IV,1), trad. Rainer Rochlitz, in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000.
- *Haschisch à Marseille* (*Haschich in Marseille* [1932], G.S IV,1), trad. M. de Gandillac, revue par P. Rush, in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000.

- *Sur le pouvoir mimétique (Über das mimetische Vermögen [1933], G.S II,1), trad. M. de Gandillac, revue par P. Rusch, Œuvres II, Paris, Gallimard, 2000.*
- *Expérience et Pauvreté (Erfahrung und Armut [1933], G.S II,1), trad. P. Rusch, in Œuvres II, Paris, Gallimard, 2000.*
- *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique [première version] (Das Kunstwerke im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1935], G.S I,2), trad. R. Rochlitz, in Œuvres III, Paris, Gallimard, 2000.*
- *Das Kunstwerke im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit – Zweite fassung [1936], G.S VII,1 ; certains éléments de cette version intermédiaire sont traduits par Françoise Delahaye, in Écrits Français, Paris, Gallimard [1991], 2003.*
- *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée [version française-1936], G.S I,2, trad. W. Benjamin & P. Klossowski, in Écrits Français, Paris, Gallimard, 2003.*
- *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique [troisième version] (Das Kunstwerke im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936-1939], G.S I,2), trad. M. de Gandillac, in Œuvres III, Paris, Gallimard, 2000.*
- *Le Paris du second Empire chez Baudelaire (Das Paris des Second Empire bei Baudelaire [1938], G.S, I,2), trad. J. Lacoste, in Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, Paris, Payot, 1979.*
- *ZentralPark (ZentralPark [1939], G.S I,2), trad. J. Lacoste, in Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, Paris, Payot, 1979.*
- *Sur quelques thèmes baudelairiens (Über einige Motive bei Budelaire [1939-1940], G.S I,2), trad. J. Lacoste, in Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, Paris, Payot, 1979.*
- *Paris, capitale du XIX^e siècle (Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts [1930-1940], G.S V,1), trad. Jean Lacoste, Paris, Cerf, 1989.*
- *Sur le concept d'histoire (Über der Begriff den Geschichte [1940], G.S I,2), trad. M. de Gandillac revue par P. Rusch, in Œuvres III, Paris, Gallimard, 2000.*
- *Correspondance Adorno-Benjamin [1928-1940], trad. Philippe Ivernel, Paris, La Fabrique, 2002.*

Les textes d'Adorno ayant servis à cette étude sont des traductions effectuées à partir des éditions complètes en 23 volumes, éditée par Gretel Adorno et Rolf Tiedemann : *Gesammelte Schriften*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1970-1986 :

- *On Jazz (Über Jazz [1937]*, G.S XVII), trad. J.O.Daniel, *Discourse*, XII, n°1, 1989-90.
- *Sur la musique populaire (On popular Music [1937]*, G.S XVII), traduit de l'américain par M.-N. Ryan, P. Carrier et M. Jimenez, *Revue d'esthétique*, n° 19, 1991.
- *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute (Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hören [1938]*, G.S XIV), trad. Christophe David, Paris, Allia, 2001.
- *Philosophie de la nouvelle musique (Philosophie der neuen Musik [1940-1948]*, G.S XII), trad. H. Hildenbrand & A. Lindenberg, Paris, Gallimard, 1979.
- *Dialectique de la Raison. Fragments philosophiques (en collaboration avec Max Horkheimer) (Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente [1944]*, G.S III) trad. E. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974.
- *Prismes, Critique de la culture et de la société (Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft [1955]*, G.S X,1), trad. G. et R. Rochlitz, Paris, Payot, 1986.
- *Mahler, une physionomie musicale (Mahler, eine musikalische Physionomie [1960]*, G.S XIII), trad. J.-L. Leleu et T. Leydenbach, Paris, Minuit, 1976.
- *Introduction à la sociologie de la musique (Einleitung in die Musiksoziologie [1962]*, G.S XIV), trad. V. Barras & C. Russi, Paris, Contrechamps, 1994.
- *Quasi una fantasia (Quasi una fantasia [1963]*, G.S XVI), trad. J.-L. Leleu, Paris, Gallimard, 1982.
- *Théorie Esthétique (Aesthetische Theorie [1970]*, G.S VII), trad. M. Jimenez [1974], Paris, Klincksieck, 1995.

Études sur les œuvres de Benjamin et d'Adorno :

- Christian Béthune, *Adorno et le jazz. Analyse d'un déni esthétique*, Paris, Klincksieck, 2003.
- Anne Boissière, *Adorno et la nouvelle musique*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1999.
- Emilio Brito « Hegel dans la *Théorie Esthétique* de T. W. Adorno », *Archives de Philosophie* 44, 1981.
- Peter Bürger, « Contribution à une théorie de la culture contemporaine », *Revue d'esthétique*, n° 1, 1981.
- Danielle Cohen-Levinas, « La musique à l'épreuve de l'utopie », *Revue d'esthétique*, n° 42, 2002.
- Raymond Court, *Adorno et la nouvelle musique*, Paris, Klincksieck, 1981.
- Jamie O. Daniel, « Introduction to Adorno's *On jazz* », in *Discourse*, XII, n°1, 1989-90.
- Philippe Lacoue-Labarthe, « Remarques sur Adorno et le jazz », *Rue Descartes*, n°10 : *Modernités esthétiques*, Juin 1994.
- Michael Löwy, « Un saut hors du progrès : l'hommage de Horkheimer à Walter Benjamin », in *Archives de Philosophie*, n°49, 1986.
- Michael Löwy, *Avertissement d'incendie. Les thèses Sur le concept d'histoire de Walter Benjamin*, Paris, PUF, 1995.
- Jean-François Lyotard, « Adorno come diavolo », in *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, UGE, 1975.
- Stéphane Moses, *L'ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Seuil, 1992.
- Rainer Rochlitz, *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992.
- Rainer Rochlitz, « L'avenir de Benjamin », in *Europe*, n° 804, avril 1996.
- Gershom Scholem, *Histoire d'une amitié*, trad. Paul Kessler, Paris, Calman-Lévy, 1981.
- Ulrich Schönherr, « Adorno and Jazz : Reflections on a failed encounter », *Telos*, n° XXX, 1991.
- Bruno Tackels, *Histoire d'aura. L'œuvre d'art à l'époque de Walter Benjamin*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Études sur le jazz :

- Count Basie & Albert Murray, *Good morning blues*, trad. Jacques B. Hess & Jean-François Kesser, Paris, Filipacchi, 1988.
- Howard S. Becker, *Outsiders – Études de sociologie de la déviance* [1963], trad. Briand & Chapoulie, Paris, Métailié, 1985.
- Christian Béthune, « La place du jazz », *Jazz*, Revue d'esthétique n° 19 (sous la direction de Béthune & Hofstein), 1991.
- Christian Béthune, *Charles Mingus*, Montpellier, Limon, 1992.
- Christian Béthune, *Le Rap, une esthétique hors la loi* [1999], Paris, Autrement, 2003.
- Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, *Free jazz/Black power* [1971], Paris, Gallimard, 2000.
- André Cœuroy, *Histoire générale du jazz*, Paris, Denoël, 1942.
- Chris Cutler, *File under popular* [1985], Londres, Rer Megacorp & New York, Autonomedia, 1991.
- André Hodeir, *Hommes et problèmes de Jazz* [1954], Marseille, Parenthèses, 1981.
- Michel-Claude Jalard, *Le jazz est-il encore possible ?*, Marseille, Parenthèses, 1986.
- Elvin Jones, « Au rythme de ses trucs favoris », interviewé par Francis Marmande, *Le Monde* du 6 septembre 2003.
- Koffi Kwahulé, « Mon idéal d'écrivain, c'est Monk », entretien avec Gilles Mouëllic pour *Jazzmagazine*, n° 510, décembre 2000.
- LeRoi Jones (Amiri Baraka), *Musique noire* [1969], trad. J. Morini & Y. Hucher, Paris, Buchet/Chastel, 1969.
- LeRoi Jones, *Le peuple du Blues*, [1963], trad. J. Bernard, Paris, Gallimard, 1968.
- Denis Levaillant, *L'improvisation musicale. Essai sur la puissance du jeu*, Paris, Lattès, 1981.
- Jean-Pierre Levet, *Talkin' that talk. Le langage du blues et du jazz* [1986], Paris, Kargo, 2003.
- Charles Mingus, *Moins qu'un chien* [1971], trad. Jacques B. Hess, Marseille, Parenthèses, 1996.
- Gilles Mouëllic, « Le jazz moderne comme retour au rituel de Charlie Parker à John Coltrane », *Les Cahiers du CIREM*, n° 44-45-46, déc. 1999.
- Gilles Mouëllic, « Émergence de la critique de jazz », in *L'invention de la critique d'art* (sous la direction de P. -H. Frangne & J. -M. Poinot), PUR, 2000.

- Gilles Mouëllic, *Le Jazz. Une esthétique du XX^e siècle*, Rennes, PUR., 2000.
- Gilles Mouëllic, *Jazz & Cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2000.
- Jean-Pierre Moussaron, *Feu le free ? et autres écrits sur le jazz*, Paris, Belin, 1990.
- Alexandre Pierrepont, *Le champ jazzistique*, Marseille, Parenthèses, 2002.
- Max Roach, « Ce que dit Max e(s)t ce que Toni joue », *Jazz Magazine*, n° 442, Paris, nov. 1994.
- André Schaeffner, *Le Jazz [1926]*, Paris, Jean-Michel Place, 1988.

Esthétique musicale :

- Derek Bailey, *L'improvisation musicale*, trad. I. Leymarie, Paris, Outre Mesure, 1999.
- Patrice Bailhache, *Une histoire de l'acoustique musicale*, Paris, C.N.R.S, 2001.
- Alessandro Baricco, *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin [1992]*, trad. F. Brun, Paris, Albin Michel, 1998.
- Manfred F. Bukofzer, *La musique baroque [1947]*, trad. C. Chauvel, D. Collins, F. Langlois et N. Wild, Paris, Lattès, 1982.
- Hugues Dufourt, « L'artifice d'écriture dans la musique occidentale », in *Musique, Pouvoir, Écriture*, Paris, Christian Bourgois, 1991.
- Hervé Lacombe, *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997.
- Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta (Figures de Wagner)*, Paris, Christian Bourgois, 1991.
- Ligeti - Michel, *György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui. (Entretien avec Pierre Michel)*, Paris, Minerve, 1985.
- Béatrice Ramaut-Chevassu, *Musique et Postmodernité*, Paris, PUF., collection *Que sais-je ?*, 1998.
- Bernard Sève, *L'altération musicale*, Paris, Seuil, 2003.
- Anton Webern, *Chemins vers la nouvelle musique*, trad. A. Servant, D. Alluard & C. Huvé, Paris, Lattès, 1980.

Philosophie générale :

- Giorgio Agamben, *Enfance et histoire [1978]*, trad. Yves Hersant, Paris, Payot, 1989.

- Ernst Bloch, *L'esprit de l'utopie* [1923], trad. Anne-Marie Lang et Catherine Piron-Audart, Paris, Gallimard, 1977.
- Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- Michel de Certeau, *Une politique de la langue. La révolution française et les patois* (en collaboration avec Dominique Julia et Jacques Revel), Paris, Gallimard, 1975.
- Michel de Certeau, *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
- Hegel, *Esthétique*, trad. C. Bénard, Paris, Librairie générale française, 1997.
- Gérard Genette, *L'œuvre de l'art I*, Paris, Seuil, 1994.
- Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790], trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1993.
- Marx, *L'idéologie allemande*, trad. Renée Cartelle & Gilbert Badia, Paris, Sociales, 1971.
- Marx, *Le Capital*, trad. Erna Coniot, Paris, Sociales, 1969.
- Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, trad. R. Rovini, Paris, Gallimard, 1991.
- Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The technologizing of the word* [1982], New York, Routledge, 1990.
- Franz Rosenzweig *L'étoile de la rédemption*, trad. A. Derzanski & J.-L. Schlegel, Paris, Seuil, 2003.
- 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, 1992.

Références littéraires :

- Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal et autres poèmes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.
- Bertolt Brecht, *Journal de travail*, Paris, Arche, 1976.
- Kossi Efoui, « Le théâtre de ceux qui vont venir demain », in *L'entre-deux rêves de Pitagaba*, Paris, Acoria, 2000.
- Rem Koolhaas, *New York Délire. Un manifeste rétrospectif pour Manhattan*, Marseille, Parenthèses, 2002.
- Henry Miller, *Le colosse de Maroussi* [1939], trad. Georges Belmont, Paris, Chêne, 1958.

ANNEXES

Théologie de l'histoire

Il apparaît que les enjeux d'une réponse au verdict hégélien de la fin de l'art se cristallisent autour de la philosophie de l'histoire. C'est pourquoi un rapide mais dense détour par cette *philosophia prima* de l'esthétique allemande nous semble nécessaire pour aborder sereinement la théorie de l'art de Benjamin sur laquelle s'est focalisé notre propos. En partant de l'idée de la perte d'une tradition séculaire qui compromettrait le fondement même de l'art, nous en sommes arrivé, avec Adorno, à nous demander sous quelle forme le « surgissement du Nouveau » était-il encore possible. En effet, le refus adornien des thèses progressistes de Benjamin se fonde sur l'idée que tant que le capitalisme « mènera le jeu », on doit absolument s'interdire de penser le nouveau médium de l'art de façon positive. C'est pourquoi seuls les arts issus de la grande tradition sont capables de porter négativement en eux l'espoir d'un futur libéré.

Pessimisme esthétique

– Et de longs corbillards, sans tambour ni musique,
Défilent lentement dans mon âme ; l'Espoir
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

Baudelaire, *Spleen et Idéal*, LXXXI

L'Angoisse. Toute la théorie esthétique d'Adorno est placée sous le signe de l'angoisse. Une énergie du désespoir affleure néanmoins dans ses écrits pour tenter de circonscrire la barbarie moderne qui ne recule devant rien pour « parachever le projet de réduire les hommes au silence, de flétrir la dimension expressive de leur langage, et plus globalement, de les rendre incapables de communiquer »¹. Dès lors, seule une pensée de l'utopie² permet de

¹ Adorno, *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, *op. cit.*, p.10.

² On sait que la lecture de *L'Esprit de l'utopie* d'Ernst Bloch, [1923] (trad. Anne-Marie Lang et Catherine Piron-Audart, Paris, Gallimard, 1977) écrit pendant la grande guerre, marqua profondément le jeune Adorno, comme beaucoup de philosophes de sa génération.

dépasser la dimension *clôturante* de la philosophie hégélienne. Dans un monde où l'esprit est réduit au statut de bien de consommation, l'art doit lutter à accroître son autonomie et évolue dans la plus pure négativité. Il postule donc *un-lieu-qui-n'existe-pas* sans pouvoir prétendre l'atteindre ni même le représenter. Tel est la contradiction fondamentale de l'art moderne. Toute tentative de réconciliation n'est que la vaine expression d'une conscience fautive. « L'art, dans le stade de la négativité totale, vise l'utopie »¹ sans pouvoir donner l'illusion d'un refuge, d'une tour d'ivoire, qui nous mettrait un instant hors de la désolante réalité administrée. Car succomber à cette idée² serait trahir l'exigence du Nouveau (*das Neue*) en art, qui exclue, quelque part, l'idée même d'une œuvre réussie :

L'art, pas plus que la théorie, n'est en mesure de concrétiser l'utopie, pas même de façon négative. Le Nouveau, en tant que cryptogramme n'est que l'image de la ruine ; l'art n'exprime l'inexprimable, l'utopie, que par l'absolue négativité de cette image³.

C'est donc à ce seul prix – combien incertain – que le surgissement du Nouveau en art reste pensable.

Tout en désirant de tout son être un monde meilleur qui semble parfois à portée de main, Adorno refuse d'envisager la possibilité d'un futur libéré dont les œuvres d'art porteraient indubitablement la trace. Tant au plan politique qu'esthétique, privilégier l'espoir que l'utopie se réalise conduirait à s'aveugler sur la probabilité tout aussi forte d'une *catastrophe totale*. Le tabou qui pèse sur *la fin de l'histoire* suffit à justifier le fait que dans l'art moderne, la négation totale soit un but en soi, et non le moyen d'une construction eschatologique⁴.

Le nain et l'automate

La philosophie benjaminienne offre quant à elle un accès différent à la pensée de l'utopie. Sa pensée tourne en effet autour de l'idée de rédemption (*Erlösung*). Tiré de la représentation juive de l'Histoire, ce concept va être réintroduit dans le cadre de la modernité pour le

¹ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, *op. cit.*, p. 138.

² Cette idée est selon Adorno l'illusion bourgeoise par excellence en ce qu'elle transfigure l'individualisme en une qualité – le Génie – et oublie les contraintes historiques du matériau au profit d'une croyance en l'éternité de l'art. Cf. l'essai sur Schönberg « Un fragment sacré », in *Quasi una Fantasia*, *op. cit.*, p. 260.

³ Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 58. Nous invitons le lecteur à poursuivre la lecture de ce très beau passage que nous ne pouvons reproduire ici dans son entier (« Nouveau, utopie, négativité », p. 57-58).

⁴ Ces analyses sont guidées par le passage mentionné de la *Théorie Esthétique* qui est rédigée à la fin des années 60. La catastrophe dont parle Adorno peut bien être identifiée comme étant la seconde Guerre mondiale. Il est néanmoins frappant que cette position pessimiste soit exprimée dès 1936, dans la lettre à Walter Benjamin du 18 mars. Elle ne peut par conséquent être uniquement imputée aux deux grands épisodes historiques qui marquèrent la vie d'Adorno : le totalitarisme et l'échec de la révolution mondiale.

confronter à l'eschatologie marxiste. L'idéologie futuriste du progrès et d'une fin de l'histoire qui découlerait mécaniquement et scientifiquement de la configuration actuelle du capitalisme n'est paradoxalement pour Benjamin que le déguisement macabre d'une pensée mythique de l'éternel retour. Il fait cette découverte en étudiant l'origine de la croyance répandue au début du XX^e siècle selon laquelle le progrès infini de la technique finira bientôt par libérer les hommes de leur état de servitude. Mais cette représentation de l'histoire¹, qui se croit critique et subversive, est en fait totalement imprégnée de l'idéologie positiviste du XIX^e siècle, celle de la bourgeoisie ascendante :

La croyance au progrès, à une perfectibilité infinie – une tâche infinie de la morale – et la représentation de l'éternel retour sont complémentaires. Ce sont les antinomies indissolubles à partir desquelles il faut développer le concept dialectique de temps historique. Par rapport à ce dernier, la représentation de l'éternel retour apparaît comme le « rationalisme plat » que la croyance au progrès a la réputation d'être, et la croyance au progrès semble autant relever de la pensée mythique que la représentation de l'éternel retour².

Ainsi, Benjamin inaugure sa réflexion sur l'histoire en se débarrassant de toute illusion quant à une prévisibilité mécanique du futur. Mais à la différence d'Adorno, il ne s'interdit pourtant pas de penser la possibilité d'une libération de l'humanité à laquelle chaque génération peut légitimement prétendre. Comment peut-il tenir ensemble le refus de l'idéologie positiviste du progrès et cet espoir de rédemption ? C'est précisément grâce à un détour par le passé (en se réappropriant l'espoir de libération des générations précédentes) qu'il se donne la possibilité d'une pensée de l'utopie évitant l'écueil de la croyance au progrès. Walter Benjamin, philosophe juif assimilé, fait sienne, au sein d'un athéisme révolutionnaire, l'injonction de la Thora qui obligeait tout croyant à délaisser l'adivination au profit de la commémoration, sans oublier pour autant que chaque seconde à venir « était la porte étroite par laquelle le Messie pouvait entrer » comme il l'affirme dans ses thèses *Sur le concept d'histoire*³.

Sans s'attarder sur ce texte aussi fascinant que problématique, il faut cependant se pencher sur la manière dont Benjamin conduit sa critique de l'idéologie du progrès. Constante de sa

¹ Celle entre autres des théoriciens du SPD, que Benjamin met en cause dans ses thèses *Sur le concept d'histoire* XI-XII-XIII, trad. M. de Gandillac revue par P. Rusch, in *Œuvres III* (op. cit.).

² Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, « L'ennui, Eternel retour » [D 10a, 5], op. cit., p. 144. On notera que cette critique de la pensée positiviste comme pensée mythique est reprise par Adorno et Horkheimer dans *La Dialectique de la Raison*. Bien sûr, cet ouvrage reste une critique des limites de l'*Aufklärung* de la part de deux *Aufklärer*, mais la dette de ces deux piliers de l'École de Francfort à celui qu'ils qualifiaient parfois de *romantique anarchiste* laisse néanmoins songeur. Sur ce point, voir M. Löwy, « Un saut hors du progrès : l'hommage de Horkheimer à Walter Benjamin », in *Archives de Philosophie*, n°49, 1986, p. 225-229.

³ Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, trad. M. de Gandillac revue par P. Rusch, in *Œuvres III* (op. cit.), p. 443.

pensée politique, la critique de ce qu'il appelle « le rationalisme plat » s'accompagne d'un rejet de la glorification de l'État moderne par Hegel¹. En effet, les conclusions hégéliennes sur la philosophie de l'histoire semblent valoir pour *ce monde-ci*. La réalisation de l'*Esprit absolu* apparaît comme effective à son époque, du moins telle est l'impression qui domine à la lecture de son *Esthétique*. On a souvent remarqué que le cheminement dialectique de l'*Esprit* empruntait curieusement son schéma à la téléologie chrétienne : Dieu s'incarne dans la matière en la figure du Christ – première négation – pour finalement révéler aux hommes que leur destination finale est de siéger à ses côtés, loin des souffrances terrestres – négation de la négation. Avec Hegel arrive peu à peu l'idée que la fin de l'histoire pourrait bien être observée d'ici-bas. La philosophie reproduit et comprend d'elle-même la révélation du *Nouveau Testament*, indiquant ainsi (avec certes un peu d'avance) la maturité des hommes pour un accomplissement de l'Histoire². Cet accomplissement s'effectue donc sous le règne du profane, dans une même temporalité. La fin de l'histoire telle que la présente Hegel n'est pas rupture mais achèvement. C'est avec une telle représentation de l'histoire que Benjamin entend rompre violemment. Comment le fait-il ? En substituant à la téléologie chrétienne, même sécularisée, la conception juive du temps historique.

Dans un fragment ésotérique rédigé en 1920-21, Benjamin expose avec force cette vision de l'histoire en en distinguant le but et le terme :

Seul le Messie achève tout devenir historique, en ce sens que seul il rachète, achève et crée la relation de ce devenir avec l'élément messianique lui-même. C'est pourquoi aucune réalité historique ne peut d'elle-même vouloir se rapporter au plan messianique. C'est pourquoi le

¹ Dans son ouvrage *L'ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem* (Paris, Le Seuil, 1992), Stéphane Moses rappelle que la lecture par Benjamin de l'ouvrage de Franz Rosenzweig *L'étoile de la rédemption* (Paris, Seuil, 2003) fut déterminante pour la maturation de sa philosophie politique. Ce livre tente en effet de déjouer les impasses de la pensée de l'histoire de Hegel par un retour aux sources hébraïques.

² Inconsciemment, le matérialisme historique ne rompt pas du tout avec cette téléologie. D'où l'idée que la société sans classes sera le prochain et dernier produit de la dynamique historique. Comme l'affirme le philosophe italien Giorgio Agamben : « La pensée politique moderne, qui a concentré son attention sur l'histoire, n'a pas élaboré de conception du temps correspondante. Même le matérialisme historique a jusqu'à présent omis d'élaborer une conception du temps qui soit à la hauteur de sa conception de l'histoire. Cette omission, sans qu'il sans doute, lui a imposé le recours à une conception du temps qui domine, depuis des siècles, la culture occidentale : de sorte que coexistent en lui une conception révolutionnaire de l'histoire et une expérience traditionnelle du temps. La représentation vulgaire du temps, celle d'un *continuum* ponctuel et homogène, a donc fini par déteindre sur le concept marxien d'histoire : elle est devenue une brèche secrète, par où l'idéologie s'est insinuée dans la citadelle du matérialisme historique. Benjamin avait déjà dénoncé ce péril, dans ses thèses *Sur le concept d'histoire* », (« Temps et Histoire. Critique de l'instant et du continu », in *Enfance et histoire* [1978], trad. Yves Hersant, Paris, Payot, 1989, p. 113).

royaume de Dieu n'est pas le *telos* de la *dunamis* historique ; il ne peut être posé comme un but, il est un terme ¹.

La différence entre le *but* (*Ziel*), que les hommes peuvent atteindre par des moyens qui leurs sont propres, et le *terme* (*Ende*) – interruption divine de la temporalité historique – est capitale. Elle distingue deux ordres de temporalité absolument hétérogènes et dont la confusion ne peut qu'aboutir à un mythe profondément dangereux. Ce mythe est précisément la croyance au progrès qui relègue à un futur toujours proche mais jamais réalisé ni réalisable le désir légitime d'un arrêt de la souffrance et la domination d'une poignée sur la majorité des hommes. Grâce à la théologie, Benjamin réussit finalement un véritable tour de force. Il rejette la conception téléologique de Hegel (et observe donc comme Adorno le tabou sur la fin de l'histoire) tout en maintenant une pensée de l'utopie qui n'est pas, comme chez ce dernier, strictement négative. Il résume cet effort (la critique marxiste de l'idéologie se fondant sur la théologie) dans une allégorie qui occupe la première de ses thèses *Sur le concept d'histoire* :

On connaît l'histoire de cet automate qui, dans une partie d'échecs, était censé pouvoir trouver à chaque coup de son adversaire la parade qui lui assurait la victoire. Une marionnette en costume turc, narghilé à la bouche, était assise devant une grande table, sur laquelle l'échiquier était installé. Un système de miroirs donnait l'impression que cette table était transparente de tous côtés. En vérité, elle dissimulait un nain bossu, maître dans l'art des échecs, qui actionnait par des fils la main de la marionnette. On peut se représenter en philosophie l'équivalent d'un tel appareil. La marionnette appelée « matérialisme historique » est conçue pour gagner à tout coup. Elle peut hardiment se mesurer à n'importe quel adversaire, si elle prend à son service la théologie, dont on sait qu'elle est petite et laide, et qu'elle est de toute manière priée de ne pas se montrer ².

Transposée au plan de l'histoire de l'art, cette conception permet de voir dans les développements actuels de l'art le signe d'un renversement possible de la tendance au désenchantement sans pour autant tomber dans le travers d'une *affirmation*, d'une *identification avec l'agresseur*³, qui préoccupe tant Adorno dans sa lecture de la modernité. Le concept de *barbarie positive*, développé dans l'article *Expérience et Pauvreté*⁴, et qui, sans jamais être nommé, sous-tend l'armature de l'essai sur la reproductibilité, découle à notre sens d'une telle représentation du temps historique. En posant l'idée que la rédemption (c'est-à-

¹ Benjamin, *Fragment théologico-politique*, in *Œuvres I*, trad. M. de Gandillac, revue par P. Rush, *op. cit.*, p. 266.

² Benjamin, *Thèses sur le concept d'histoire*, *op. cit.*, p. 427-428.

³ C'est l'accusation qui revient à chaque fois qu'un art (le jazz par exemple) ou qu'un théoricien suggère le caractère positif de certaines nouvelles possibilités offertes par l'industrie de la culture. Benjamin en fera évidemment les frais, cf. *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 431.

⁴ Benjamin, *Expérience et pauvreté*, *art. cit.*, p. 366.

dire, en termes sécularisés, la révolution) peut surgir à n'importe quel moment de l'histoire (et même aux heures les plus sombres), Benjamin se ménage la possibilité de déceler les prophéties inscrites dans le matériau de l'art moderne, qui annoncent, sans prévisibilité mécanique aucune, les changements (leurs conditions de possibilité) de fonction sociale de l'art à venir.

Cette tension entre un messianisme esthétique qui refuse la sinistre prévision hégélienne et le tabou sur la fin de l'histoire paradoxalement maintenu est assez représentatif de sa philosophie dans son ensemble¹. Elle offre prise à la critique² tout en dégagant des espaces insoupçonnés pour la pensée sur l'art au XX^e siècle. Elle est en tous cas clairement formulée, en termes politiques, dans l'avant-propos (si controversé à l'époque³) de son essai : *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* :

La transformation de la superstructure, plus lente que celle de l'infrastructure, a demandé plus d'un demi-siècle pour faire valoir dans tous les domaines culturels le changement des conditions de production. Sous quelle forme s'est fait ce changement, on ne peut le préciser qu'aujourd'hui. On est en droit d'attendre de ces précisions qu'elles aient valeur de pronostic. Mais à ces attentes correspondent moins des thèses sur l'art prolétarien après la prise du pouvoir, encore moins sur la société sans classes, que des thèses sur les tendances évolutives de l'art dans les conditions présentes de la production⁴.

Cet excursus n'est qu'une piste de travail, visant à suggérer combien la pensée de Benjamin, dans son ensemble, est propice à une reformulation de l'esthétique de la modernité. Car elle ne se contente pas de changer superficiellement les catégories qui nous aident à penser l'art moderne, mais tente de repenser en profondeur tous les concepts qui sous-tendent notre représentation de *l'Histoire* de l'art. C'était bien là l'objectif de son grand-œuvre malheureusement inachevé, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*.

¹ Entre Scholem et Brecht, entre Jérusalem et Moscou, entre Goethe et Chaplin, Benjamin refusera toujours de trancher. Cette indétermination n'est cependant pas celle de l'âne de Buridan mais du théologien instruit à l'école de Marx.

² On sait qu'Adorno s'y est engouffré.

³ Il fera notamment l'objet d'âpres discussions au sein de l'*Institut für Sozialforschung* et sera finalement retiré de la traduction française de 1936. Pour l'histoire de la difficile rédaction de *L'œuvre d'art...*, on consultera l'appareil critique de J.- M. Monnoyer accompagnant la version française de l'essai, in *Écrits Français, op. cit.*, p. 149-176 et p. 221-223.

⁴ Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [première version], *op. cit.*, p. 68-69.

A dramatist with attitude ?

A l'occasion d'un séminaire de DEA (« Étrange étranger : la question de la représentation de l'Autre au travers des arts du Spectacle »), j'ai réalisé un entretien avec Kossi Efoui – dramaturge togolais vivant et écrivant en France depuis vingt ans – sur la relation possible que son écriture pouvait entretenir avec le jazz. J'ai tenu à intégrer le résultat de cette rencontre dans mon mémoire, car il met en perspective certaines pistes de recherches dégagées par mon sujet d'étude. En effet, si on a pu mettre en évidence dans ce travail comment le jazz a pu, au XX^e siècle, mettre en place une réponse face à ce que Max Weber a nommé en son temps « le désenchantement du monde », on peut supposer que cette « solution de viabilité volatile » a pu se reloger autre part, ou tout du moins influencer – par l'éclat de sa réussite – d'autres créateurs contemporains dans leur *attitude* vis-à-vis de l'art. Sans prétendre apporter une réponse à cette hypothèse, je désire seulement présenter cet entretien dans le contre-jour de l'étude qui vient d'être menée.

Kossi Efoui, les écritures contemporaines d'Afrique noire, dont vous êtes un des représentants, affirment depuis une vingtaine d'années une prétention à la modernité qui les fait s'éloigner de certains clichés inhérents à la culture africaine. L'univers culturel clos et centré exclusivement sur la problématique d'une négritude plus ou moins fantasmée semble laisser place à une explosion des références qui pouvaient définir jusque-là la littérature africaine. Je voudrais vous questionner sur une référence possible qui caractériserait l'ambition d'ouverture dont témoignent ces nouvelles écritures théâtrales. Cette référence, c'est le jazz. C'est un autre dramaturge africain, Koffi Kwahulé, qui indique la piste à suivre pour développer cette idée d'apparence saugrenue. En effet, ce dernier revendique clairement une filiation avec le jazz, musique dans laquelle il espère puiser un modèle d'écriture : « Je me pense moins comme dramaturge que comme jazzman. C'est une façon d'être au monde qui fait qu'on est jazzman. Je pense que d'autres auteurs ont ce même rapport au monde. Ils sont donc eux aussi jazzmen, même à leur insu. » . L'idée m'est ensuite venue de vous interviewer pour vérifier ou infirmer cette assertion de Kwahulé. Cela m'a intrigué, parce que vous concernant, en lisant par exemple des interviews où vous donnez vos positions théoriques, vous ne vous référez jamais au jazz. Une discussion avec vous est donc un cadre privilégié pour mettre à l'épreuve l'intuition de Koffi Kwahulé.

Dans un entretien¹ vous parlez du jazz comme une trace qui témoigne d'une histoire sanglante, mais vous ne voulez pas que la mémoire de la diaspora africaine pèse de manière trop forte sur votre travail. Vous préférez l'entendre comme une composante qui agit de manière médiatisée. Quelque part l'histoire du jazz fait partie de cette diaspora et l'éventuelle relation de votre travail au jazz doit impérativement dépasser l'imagerie afro-américaine. Donc voilà, je voulais vous interroger en tant qu'artiste, intellectuel et dramaturge, mais aussi en tant que simple auditeur. Il faudrait peut-être commencer par là : Est-ce que vous écoutez du jazz ?

On va finir par là (Rires). Bon d'abord la question de la vision du monde. Moi ce qui m'intéresse dans le jazz, et là d'entrée de jeu, je dis que la musique, le jazz en tant que musique, n'est pas quelque chose qui, on va dire euh... qui m'instruit dans le travail d'écriture que je fais. Par ailleurs j'écoute du jazz, l'histoire du jazz m'intéresse pour des raisons qui ne sont pas des raisons d'écriture mais des raisons de *visions du monde*. En particulier par rapport à la question d'identité, ou pire ... de la préservation de l'identité. Je crois que la seule réponse, la seule chose à opposer aux tenants de cette authenticité, que ce soit des africanistes africains ou des africanistes blancs, amis des Nègres et compagnie, la seule réponse qu'on peut donner à ceux qui recherchent la substantifique moelle du Nègre, c'est que il n'y a pas de totalité constituée de soi, de noyaux qu'il faut absolument préserver de toute atteinte extérieure. J'ai entendue une phrase étrange un jour, un ethnologue qui parlait d'un peuple quelque part en Amérique du Sud, dans les forêts là-bas, et qui disait "*Ah quelle chance, ils n'ont pas été touchés par nous*" ou quelque chose dans ce genre là. C'est très inquiétant des gens qui n'ont jamais été touchés par personne. Et puis, autre chose, celui qui parle comme ça m'inquiète aussi ; ça veut dire quoi ? ça veut dire qu'il a une idée si négative de sa propre culture qu'il a peur que d'autres puissent s'y intéresser. C'est suspect, non ? C'est suspect ! Donc celui qui persiste coûte que coûte à chercher la pureté des autres, l'authenticité des autres ne témoigne que de son propre souci de préservation. Et c'est pour ça qu'il ne veut pas que l'autre soit touché par sa propre culture, il faut renverser la proposition. Et puis celui qui reprend ce discours à son propre compte et qui dit voilà "*moi je suis ceci*", c'est-à-dire "*j'ai touché au noyau le plus évident de moi-même*", comme si être soi c'est être dans une révélation de soi à soi-même. Ce discours qui a été défendu par des Africains eux-mêmes qui défendent encore les avatars de ce discours, c'est aussi Mobutu, c'est Eyadema. Cela a prise

¹ Table ronde « Africanité en question », *Africultures*, n°41, octobre 2001.

aussi dans le domaine politique et dans le domaine idéologique. Cela est apparu au départ comme un discours philosophique. C'est aussi apparu comme un discours militant qui très vite a été récupéré et a servi les dictatures. L'authenticité, la personnalité africaine, ce sont les avatars du discours identitaire mis au point par les « Pères de la négritude »...

C'est ce qui est intéressant dans le jazz. A chaque fois il a démenti les définitions qu'on en donnait. Les années 60 sont à cet égard assez exemplaires. Ce qui est rigolo, c'est que les critiques, enfin surtout les théoriciens français, se battaient pour savoir qui aurait la bonne définition du jazz et dix ans plus tard, celui qui était novateur se retrouvait dans la position du réactionnaire en disant « l'essence du jazz, c'est ce que j'en ait dit il y a cinq ou dix ans »...

Tout à fait. Cela me ramène à ma réponse parce que j'ai fait une longue introduction et du coup j'ai perdu la réponse en cours de route. La question c'était ... la vision du monde, comment elle se structure pour moi par rapport à la question de l'identité. L'événement majeur, l'événement musical majeur du XX^e siècle, c'est le jazz. Qu'est ce que c'est ? C'est quelque chose qui est né dans un contexte où les inventeurs de cette chose là étaient dans un état de dépersonnalisation totale, ce sont des individus considérés non pas comme des individus mais comme des objets, et qui ont gardé la trace d'une mémoire. Ce sont des gens dont la mémoire a été laminée depuis sa souche, et c'est quelques traces, quelques traces... Et puis leur ouverture, si on peut parler d'ouverture possible dans de telles conditions d'enfermement, en tous cas leur ouverture possible au nouveau contexte dans lequel ils vivaient, et c'est le mélange de ces traces là parce qu'ils ne maîtrisaient pas du tout la culture nouvelle, et on ne tenait pas du tout à ce qu'ils maîtrisent une quelconque culture que ce soit. Déjà on travaillait à leur faire oublier la précédente. Donc c'est dans ce désert que tout à coup naît cette chose déroutante, inouïe, inédite. Donc, moi, contre le discours identitaire clos, je pose cette vision du monde qui suppose que l'identité n'existe pas sans la multiplicité de masques sur lesquels elle peut surgir et disparaître. Elle a surgit au cœur d'un travail de mort. Au cœur de l'œuvre de mort, cette chose surgit. Elle fait désormais partie de l'histoire de la musique universelle. Sans avoir cherché à « faire universel », par la puissance du geste artistique, elle est universelle. Elle fait partie de l'histoire de la musique africaine, parce que les Africains peuvent se réclamer de cette invention là, et elle fait partie de l'histoire de la musique américaine. Aussi simplement que ça.

Le jazz est donc une sorte de subversion ?

Ce qui m'intéresse, c'est comment tout à coup l'inédit est possible. L'inédit est possible non pas parce que on aura... je sais pas, on aura recyclé ses croyances. Non, non, il se pratique de vraies zébrures là-dedans, des pertes réelles, et ça nous apprend une chose, c'est qu'il n'y a pas de victoire totale et il n'y a pas de défaite totale. Et c'est toute l'histoire de la ruse de la raison... Pour moi le jazz, c'est le même esprit qui agit dans ce qu'on a appelé la tradition du marronnage. C'est la ruse, la ruse par laquelle on sauve sa peau, qui est le marronnage, la ruse par laquelle on sauve son âme qui est du jazz. Et ça me semble plus riche d'enseignement que le catéchisme identitaire. Donc, en termes de vision du monde voilà ce que ça m'apprend. Et puis, j'ai une faiblesse particulière pour le *Free*, et c'est là peut-être où je fais un lien avec mon *attitude* d'écriture, pas avec mon écriture. Moi je veux me comporter vis-à-vis du mot, vis-à-vis du langage comme le saxophoniste de *Free jazz* se comporte avec son instrument. Il y a quelque chose que j'aime bien, j'ai oublié le nom de ce saxophoniste qui disait un jour dans un interview : « Vous savez, à l'époque, quand on se pointait avec notre bande, les gens rigolaient en douce et disaient "*Tiens, les joueurs de fausses notes sont arrivés*" ». On ne comprenaient pas ce qu'ils faisaient, "*les joueurs de fausses notes sont arrivés*" ! On a du mal à s'imaginer ça aujourd'hui à l'écoute de certains grands noms quoi, on se foutait de leur gueule. Et je pense à cette phrase de Picasso qui dit "*Le premier qui fait de l'inédit doit faire laid, doit accepter de faire laid*". C'est-à-dire que les oreilles qui n'étaient pas prêtes à accepter quelque chose d'inouï vont l'entendre comme de la laideur, comme les yeux qui n'étaient pas prêts à voir un certain nombre de choses, en peinture. Mais il faut que celui qui a conscience de faire de l'inédit accepte de faire laid, comme ces pionniers du *Free jazz* ont accepté de faire laid. Et une dernière chose, c'est Ben, Ben qui dit ça : « Vous savez, à chaque fois qu'il y a de l'inédit, de l'original, ça fait rire. Imaginez le premier qui a dessiné la perspective. Les gens ont rit. Des gens qui étaient habitués à voir des arbres à plat sur un papier. Ils ont vu de petits arbres, et de grands arbres. C'est ce qu'ils ont vu d'abord. Ils devaient rire en disant "*Tiens, il fait de grands arbres, et puis les arbres ils décroissent de taille et puis après il y en a de tout petits qui deviennent invisibles*" ». Tout à coup on voit la perspective. On a d'abord vu des arbres et ça faisait bizarre, et puis on a vu la perspective et tout ça prend sens. C'est ça qui me plaît moi dans l'attitude du *Free*. Et quand je dis le *Free*, je dis *Free Jazz* mais je dis aussi peut-être le *Free Style*. Et que comme on dit, certains disent que le baroque ce n'est pas un moment de l'histoire esthétique mais une sorte d'étape qui habitent régulièrement différentes régions artistiques à différentes époques, je

crois que le *Free* n'appartient pas au jazz. Le *Free style* c'est quelque chose, c'est une *Attitude*. Là cela s'est manifesté dans le jazz à travers ces pionniers là, mais c'est une attitude qui se manifeste à travers différentes formes d'art à différentes époques. Donc, écouter le *Free jazz*, c'est aussi rechercher dans les formes d'art que je fréquente « l'attitude free ». J'essaie de trouver cette attitude *free style* dans ma propre écriture. Donc voilà s'il y a un lien vague avec le jazz c'est peut-être ça. Mais c'est plutôt un esprit, une attitude, qu'une connaissance et puis peut-être une influence.

Vous avez répété plusieurs fois le mot attitude et c'est vrai que c'est un mot clé pour comprendre la musique afro-américaine. La chose étrange est que, en Amérique du Nord, là où la destruction a sans doute été la plus forte, et peut-être à cause du puritanisme protestant, c'est là où l'attitude est ressortie avec d'autant plus de vitalité. De toute façon, dans les quelques témoignages qu'on a sur l'esclavage, on trouve des choses comme « A été puni pour avoir eu une attitude »...

Attitude. Oui, oui, et quand, comment il s'appelle, euh... Winston Marsalis dit dans une interview : Le jazz est mort », bon le truc bateau, on entend ça chaque année, ou tous les dix ans, un grand musicien de jazz qui s'offre le plaisir de nous annoncer la mort du jazz (Rires).

C'est depuis le début de tout façon...

Oui c'est depuis le début, ça fait peut-être partie de la chose. Et donc quand il a dit ça, ça m'a agacé, j'ai dit « C'est toujours les bons qui viennent nous dire que c'est mort ». Et après j'ai compris, il dit « Moi quand j'étais jeune et que j'allais écouter les musiciens jouer, parler entre eux, la musique c'était la conversation. Après la musique, c'était encore la conversation, et c'est toujours une certaine façon d'être. Jouer c'est une certaine façon d'être, ils ne parlaient que de ça. Et même ceux qui n'étaient pas ouvertement politiques, ils voyaient bien la dimension perturbante de ce qu'ils faisaient et ils l'assumaient, même en ayant l'air de ne pas y toucher. Ils avaient conscience de ça, qu'il s'agissait d'une attitude, d'une présence qui déjà dit quelque chose, d'une musique qui est portée par une attitude. Et que maintenant ça a disparu. Donc c'est ça quand il nous parle de la mort du jazz. Il y a encore de très bons musiciens. Il pense que cette chose là qui a été finalement minorée dans la situation actuelle du jazz a enlevé tout ce qui fait l'esprit du jazz. Il y a un esprit dans cette musique qui informe, qui informe le corps, qui possède le corps aussi, qui joue la pensée...

La modernité que je vois dans le jazz et qui affleure peut-être aussi dans ce que vous pensez, c'est que, en fait, on est tout nu, et donc on est plus amené à assumer des positions esthétiques qui débouchent rapidement sur le politique. On ne se cache pas derrière tout ce qui est attendu...

Quand tu parles de modernité, c'est aussi le recyclage, quand on parlait des traces tout à l'heure, ce n'est pas simplement des traces laissées là et qui apparaissent comme ça. Non, c'est des traces qui ont été identifiées et recyclées. Donc, il y a quelque chose, à mon sens, qui est le trait caractéristique de ce qu'on appelle la modernité et dont on ne sait pas très bien ce que c'est. Mais l'idée... je sais pas si c'est la modernité mais en tous cas moi ça me plaît bien, l'idée que le matériau importe peu, que la pauvreté du matériau importe peu, que ce qui importe c'est la transmutation, alors voilà, c'est pour moi une idée moderne en ce sens qu'elle est archaïque. C'est-à-dire, qu'est ce que c'est que le surgissement du nouveau ? L'inédit, en littérature, ce qu'on recherche tous. L'inédit surgit parce que on a été au plus près possible de la signification du geste que l'on fait, c'est tout. Ce n'est pas parce que on aura sorti quelque chose de rien, c'est parce que on aura été le plus près possible, de finalement ce qui est le geste archaïque. On retrouve l'attitude, l'esprit qui habite. Et quelque soit la façon dont cet esprit se déploie, se métamorphose, se transforme, c'est un geste ancien, très ancien.

Oui, je pense que ce geste a été mis entre parenthèse pendant très longtemps, au moment où l'art avait une fonction rituelle. On retrouve peut-être ça maintenant parce que il y a beaucoup de choses qui tombent. La leçon du jazz est peut-être d'avoir su revaloriser le pur geste artistique, la performance en tant que telle...

C'est le geste. Voilà. C'est ça qui est archaïque. Chez des auteurs très novateurs, très puissants, on retrouve tout à coup l'écho d'une voix lointaine... ils sont allés chercher quelque chose qui est de l'ordre d'un geste archaïque. Dario Fo raconte par exemple que le premier raconteur d'histoire a d'abord été un jongleur. Il fallait bien qu'il fasse signe à un public qui n'existait pas encore, qu'il se mette sur le trottoir, qu'il commence à parler : c'était un fou ! Bon. Il se met sur le trottoir et il fait un geste que personne n'a encore vu. Quelqu'un là, avec trois boules, quatre, est en train de faire quelque chose, et ça ne tombe pas. Alors là, on s'arrête pour le voir. Et là peut-être il lance une chanson. Et puis il y a dix personnes qui sont là, il continue à jongler et puis il rattrape ses boules et commence à raconter une histoire. Et quand Dario Fo fait ce qu'il fait, fait le théâtre qu'il fait, et qu'il donne une part si importante

à l'oralité, enfin pas à l'oralité proprement-dit, plutôt au parlé, quand il donne une part si importante au parlé et à l'improvisation, il essaie pour moi de retrouver ce que lui identifie comme le geste archaïque du conteur, qui est du jonglage. Et donc dans tout ce qu'il fait, les masques qui transforment son corps, comment ils travaillent son corps, c'est pour retrouver ça. C'est déjà fait le premier qui s'est mis sur le trottoir avec ses quatre boules, c'est déjà fait, mais, retrouver l'esprit de ce geste... Et quand Dario Fo est sur scène, quand il est allé chercher son prix Nobel, et qu'il a fait son discours moitié improvisé moitié écrit, et bien je crois que c'est pour chercher jusqu'au bout à être habité par cet esprit là, l'esprit qui a fait naître dans l'esprit du premier raconteur d'histoire, l'idée, le "truc" du jonglage. Voilà, geste archaïque. Après, chacun identifie ce geste archaïque comme il peut, "se la raconte" comme il peut, etc.... Peu importe ! Mais il y a nécessité d'être conscient de ça dans ce processus.

Mais le théâtre vous a permis de rendre cela possible ? Vous parlez d'improvisation, d'oralité, mais vous vous exprimez dans un médium fondamentalement attaché à l'écrit, qui est une fixation rigide. La renaissance du théâtre en Occident est d'ailleurs contemporaine de l'invention de l'imprimerie. De prime abord, on ne voit pas forcément comment il peut y avoir dans l'écriture théâtrale une place pour l'improvisation, le corps, etc. Vous avez réussi à réintroduire une dimension corporelle sous votre plume ?

Pour moi, un texte de théâtre n'est jamais définitivement publié. La publication des textes de théâtre, c'est les traces d'un événement. Le véritable événement, c'est la scène. Donc, j'en profite, pour qu'à chaque fois que j'ai l'occasion de reprendre un texte et d'en faire autre chose, je le fasse. Donc, il y a des versions multiples des pièces que j'ai écrites, qui ne sont pas des versions, mais sont comme des modules. Un jour, il y a un metteur en scène, qui a pris deux modules différents et qui les a mélangés en élaguant d'un côté, en élaguant de l'autre. Moi je trouve ça amusant. Donc, il y a ce mouvement qui reste possible, y compris après la publication, après la fixation. C'est toujours possible, parce que il y a plusieurs morceaux plus ou moins bancals, c'est toujours possible pour chacun, d'attraper des bouts, ou pour moi même, un jour, parce que il y a une compagnie qui décide de monter telle pièce : « Ah bah tiens puisqu'on est tous vivants ensemble, reprenons ça ! Et voyons ce que ça donne avec vous. » Par exemple j'étais très content de faire le travail que j'ai fait sur ma dernière pièce parce que, au fur et à mesure que je travaillais l'écriture, je les voyais, je parlais avec eux, et je voyais ce qu'ils disaient de ce qu'ils lisaient, comment ils le disaient, etc.... et donc je commençais à m'habituer à ce que chacun sait faire... le solo que chacun sait faire

indépendamment de ses qualités d'acteur, de metteur en scène etc.... Mais quand quelqu'un part pour son solo, ce qu'il sait faire, ce qu'il est lui, c'est-à-dire du théâtre, de la musique, devant son corps, sa voix et tout ça, ça fait partie de ce que je vais écrire à ce moment là, à partir d'un vieux matériau, qui date de dix ans, et qui a déjà été monté, avec d'autres personnes. Après, c'est possible que ça soit repris, mais par exemple dans le dernier texte, L'entre-deux rêves de Pitagaba, il y a des plages d'improvisation théâtrale. C'est la première fois. Parce que, j'ai vu ça sur le plateau. C'est lié aux conditions de travail. On allait très vite, j'écrivais au fur et à mesure qu'ils répétaient, j'ai dit à un moment, il y a certaines choses que j'ai expliqué oralement, j'aurais pu peut-être donner de longues didascalies dans une page, quand j'expliquais ce que c'était que ce personnage de Parapluie, qui tout à coup réclamait l'Atlantique, mais dans une langue, la langue de la Pentecôte. Mais la langue de la Pentecôte tout à coup, ça va chercher en allemand, il y a toute cette hystérie de borborygmes, avec des citations que le comédien était libre de choisir, qui lui parle à lui, dans sa façon de dire, euh... et donc j'ai décidé que je ne pouvais pas écrire cette scène. Mais cette scène ce sera des indications données à un comédien, dans le texte publié des indications données à un comédien pour faire sa propre improvisation.

Oui, je pense qu'il y a ici deux choses. Vous avez peut-être franchi un pas de plus vers le « geste archaïque ». Votre manière de reprendre vos premiers textes, c'était déjà ça, et maintenant de travailler vers la création collective, et bien je pense que c'est le même geste que vous approfondissez. C'est Coltrane qui fait ça magnifiquement, mais les jazzmen l'ont tous fait. Il y a l'exemple paradigmatique de My Favorite Thing qu'il reprend quatorze fois, et les dernières versions qu'il a fait, au Japon par exemple, sont terribles, parce qu'il n'y a plus rien. Parfois quelques bribes rappellent des passages de la première improvisation gravée. Mais le thème est explosé. Ce génie a réussi à aller jusque là. Mais après il y a plein d'artistes, dont vous, qui essaient de reprendre leur propre matériau pour le transformer...

Oui. Et il y a autre chose aussi, c'est le recyclage des personnages, puis des noms. Dans L'entre-deux rêves de Pitagaba, la dernière version, il y a comme ça des personnages qui sortent de La Polka, de La Fabriques des Cérémonies, et de pièces précédentes, qui sont des sortes de dédicaces, comme des personnages qui arrivent là, dans cette nouvelle histoire, qui sortent d'une ancienne histoire, et qui viennent traverser, mais ils ne rentrent pas dedans, ils viennent traverser cette nouvelle histoire Et puis aussi le recyclage d'un matériau ancien, comme Le Carrefour qui devient Malaventure, mais il y a aussi le recyclage de certains

passages, qui vont par exemple partir du roman et qui vont atterrir dans la pièce, comme ces passages de mes romans qui ont atterri dans L'entre-deux rêves de Pitagabas. Quand ils parlent de la ville, quand Parapluie demande à Parasol... quand il lui réclame le « quartier Port », et que le « quartier Port » a été rasé. Il demande « "quartier Port", "quartier Port" ! » et que Parasol lui répond en décrivant ce fameux « quartier Port » qui lui tient tant à cœur, ce sont des descriptions de « St-Dallas » dans La Polka. Le quartier de « St-Dallas » dans La Polka se recycle. Et bien moi, c'est quelque chose..., voilà, l'auto-citation me permet de maintenir comme une parole qui est dans ma mémoire, donc qui parle encore.

Vous personifiez même cette mémoire avec le Capitaine Radio...

Oui, oui. Le Capitaine Radio est la voix pure et qui là, dans l'état où il est, est absolument impossible à transcrire. Et je trouve que c'est un défi intéressant, d'être là dans un spectacle où quand j'ai Bertrand Binet, sur scène avec sa guitare, qui dit quelque chose qui est limpide et qui est impossible à écrire. Donc quel détour l'écriture va prendre pour témoigner de la parole ? Je trouve cet exercice intéressant lorsqu'on écrit. Et ce n'est possible qu'au théâtre, c'est très rigolo, moi je suis très content de travailler comme dans un laboratoire. C'est là où j'expérimente non pas l'écriture théâtrale mais l'écriture tout simplement. C'est le lieu idéal pour travailler le détour, le masque, le double fond de la valise, la petite boîte d'où le diable surgit, etc. Le théâtre est riche... l'espace lui-même surgit et disparaît. Et moi je fais même un parallèle entre le plateau, l'espace scénique et la page blanche. Cette histoire de la page vierge, c'est un masque ! La page, elle n'est pas vierge. Elle est déjà couverte dès qu'on l'a regardé. On l'a couverte de toutes ses lectures, des auteurs qu'on aime, qu'on a aimé, de ceux à qui on veut ressembler, des auteurs qui nous ont impressionné, du livre qui est déjà prêt dans la tête et qu'on a déjà déversé pêle-mêle avec sa boue et tout ça sur la page. Je veux dire, la blancheur de la page, c'est donc un masque pour faire croire que ! Mais la page n'est pas vierge. Écrire c'est gratter au sens littéral du terme. Et dès que on commence à jouer avec cette blancheur, on se rend compte qu'il faut enlever... Alors voilà, il y a une forme qui apparaît tout à coup parce que ... je ne sais pas. C'est comme ces dessins que l'on fait en faisant de l'ombre et puis tout un coup il y a quelque chose qui apparaît, une forme qui apparaît par en dessous. J'ai l'impression que des fois on écrit comme ça. Il y a une forme qui apparaît par en dessous parce que on s'est débarrassé aussi, à un moment, de ses croyances. Il faut passer cette étape-là. Et comment on peut se débarrasser de ça dans la vie réelle ? On a

besoin de ces croyances pour vivre. On est prêt à se battre pour ces croyances. Mais sur la scène, l'acteur transcende tout cela.

Et pour moi l'état d'écriture, et donc l'attitude d'écriture, c'est l'attitude du comédien sur le plateau. Il arrive encombré, encombré des factures qu'il vient de voir dans sa boîte à lettres. Il arrive encombré même de sa voix ordinaire de tous les jours avec laquelle il demande du pain, encombré de son corps que, dans la vie réelle, il n'aime pas forcément. Et tout à coup, il revêt son masque et son habit de lumière, parce que pour moi un comédien qui joue un personnage en haillon sur scène, si lui en tant que comédien ne porte pas les haillons comme un habit de lumière, et ben, on a encore la plate réalité sur le plateau, c'est comme si on allait chercher la couronne de la Reine d'Angleterre et qu'on pose ça sur le plateau, et bien ce sera ridicule. Moi je ne crois pas que jouer c'est incarner. C'est un gros mensonge. Comment tu peux incarner ? Tu le fais advenir, tu le fais surgir. Tu le fais surgir en composant avec mille choses, sa voix, son corps. Et toutes ces choses ont le même statut. C'est-à-dire que le masque qu'on porte, son propre visage, le costume qu'on porte, sa propre peau, sa propre voix : tout ça a le même statut d'accessoire. Tout ça a le même statut d'accessoire. Et c'est comme ça que quelque chose d'autre peut naître du familier. De l'inouï naît du familier, comme dans les cultures de l'inédit. C'est-à-dire une parole poétique naît de « Bonjour comment ça va ? », c'est-à-dire la même chose que nous disons dans la rue. Pourquoi ? Qu'est ce qui fait que ? Voilà. Et moi c'est ça ce qui m'intéresse.

Et c'est pour ça que écrire, je ne dit pas « écrire du théâtre » mais « écrire au théâtre », pour moi, c'est là où j'apprends à écrire. J'apprends à écrire en regardant les comédiens travailler.

Revenons sur le jazz proprement-dit, et sur la phrase de Kwahulé que je voulais mettre à l'épreuve. C'est un rapport au monde qui a été démontré de manière exemplaire par le jazz, peut-être du fait de conditions historiques difficiles etc. Avec le recul on se rend de plus en plus compte que le jazz est un événement majeur, parce que ça met à nu plein de choses très importantes qui peuvent éclairer d'autres recherches contemporaines.

Ah oui, moi je considère que c'est une claque, une claque, à l'intérieur de cette prétention d'une catégorie d'humains à être dépositaire de la civilisation.

Cela naît de la pauvreté en expérience ?

Oui, oui. Tu as une claque. C'est-à-dire, voilà ce qui surgit de la terre. C'est-à-dire quand on a fini de mettre les gens à plat, par terre et qu'on a enlevé les pieds, avec les bottes, enfin, je ne sais même pas si on les a enlevés ; enfin en tout cas pendant qu'ils étaient encore à terre ce qui est sorti d'eux est quelque chose de, de... Voilà, c'est tout... qui a dépassé, qui les dépassait eux-mêmes, l'inédit dépassait tout ce qui était entendu. Et le geste que cela apporte, surtout le geste que ça produit. Je veux dire un instrument, jouer d'un instrument d'une certaine façon c'est engager son corps d'une certaine façon. Et ces corps de Nègres, qui ont servi de modèles et qui ont traversé l'histoire aussi de la façon de jouer. Ces corps, ces gestuelles de Nègres, et bien c'est aussi ça qu'ont dû incorporer des japonais. J'ai vu un saxophoniste japonais, il s'est incorporé, en apprenant son instrument, en étant amoureux de cette musique, il s'est incorporé des gestuelles de corps nègres. Bon, c'était des corps par terre, hein ? Donc voilà, je pense qu'on oublie vite les grandes leçons, quoi. Mais on peut tranquillement entre intellos, snobs, siroter du jazz, c'est pas interdit. (Rires).

Pouvez-vous finalement me parler de la musique que vous écoutez ?

En vrac comme ça, euh... Ce qui est rigolo, c'est que je n'ai aucune culture dans cette musique. J'ai découvert le Free par hasard, « Mais c'est quoi ce truc ! », un copain qui lui était calé tu sais, m'a dit « attends je t'en fais écouter dans la foulée, ça, ça et ça... », j'ai écouté comme ça de façon sauvage, et j'écoute encore de façon sauvage. Je parlais de Ornette Coleman tout à l'heure, évidemment Coltrane... tu sais, c'est comme quand on te dit « Quel écrivain te scie littéralement ? », tu es bien obligé de dire Faulkner, Beckett, Céline...

Eric Dolphy est aussi très important parce que c'est aussi une autre perspective du jazz. Un esprit, une attitude qui, moi aussi, me plaît et que j'appelle « l'attitude virale ». C'est-à-dire se comporter comme un virus, poser des bombes à retardement, noyauter. Politiquement ça s'appellerait de l'entrisme ! On appelait parfois ce mec pour faire deux notes dans un machin, et c'est lui. C'est-à-dire dans un machin de snob, enfin commercial, formaté, et hop il fait glisser des trucs. Et puis ça fait trembler la chose, ça fait trembler le cadre, tout le monde a bossé la dessus, les commerciaux, etc., et puis on appelle le petit gars là qui vient laisser une bombe à retardement. Et puis des années après on écoute en disant « oui, voilà, le gars, qu'est ce qu'il est en train de faire à cette sauce, quel piment il est en train de mettre ? », c'est le virus, dans les corps constitués. Et je pense que ça opère au niveau de la pensée, ça opère au

niveau aussi du geste artistique : prendre conscience qu'on fabrique aussi des formes commerciales, le disque, le livre, qu'on veut bien qu'il soit vendu ! Et donc, il y a des gens qui savent le vendre, ou qui sont prêts à dire « Ouh, ça c'est invendable », au nom d'un public dont ils sont les goûteurs « ça c'est invendable ou ça c'est vendable ». Et puis, ça enseigne quand même qu'on peut noyauter ce qui est la forme marchande de l'œuvre, la part qu'on ne peut pas nier. Mais comment quand on a conscience de ça, on noyaute son affaire, quoi. On pose tout ça avec des petites bombes à retardement. C'est aussi jouer avec le masque. Tout à coup, ce n'est pas exactement ce qu'on croyait. Moi j'aime bien cette idée là que écrire c'est « Je dis ceci pour ne pas dire quoi, ou je dis ceci pour dire quoi », mais ce n'est pas « je dis ceci » quoi, ce n'est pas suffisant. Ce sont ces « fictionnaires » là, qui nous cache qu'ils font de la fiction. C'est encore une histoire de masque, de détour, de comment on ruse. C'est encore une histoire de masque. Moi j'aime bien cette attitude là, j'appelle ça l'attitude virale. Il a besoin d'argent bah il y va. Mais quand même il rentre chez lui il a pas honte de lui. Il sait ce qu'il a laissé. C'est quelque chose qu'il a laissé traîner. Voilà, une attitude virale.

Le Lieu Unique, Nantes, le 14 juin 2003

Les sources benjaminienes

Dans le cadre imparti à mon étude, cadre qui se veut philosophique, la question des sources n'est pas de prime abord une question méthodologique centrale. Même en histoire de la philosophie, les sources ne constituent pas une donnée préliminaire à la recherche, sauf lorsqu'il s'agit de sauver de l'oubli un corpus philosophique n'ayant jamais fait l'objet d'une étude approfondie. L'œuvre d'Aristote est par exemple riche de deux mille cinq cents ans d'exégèse contradictoire dont l'objet n'est pas la mise à jour positive d'un corpus donné mais la compréhension toujours renouvelée de la pensée si profonde et si féconde du Stagirite.

Cependant, dans le cas d'un auteur allemand contemporain, l'accès au matériau original pose néanmoins problème, car l'étudiant non-germaniste que je suis reste fondamentalement dépendant de la traduction qui a été faite de son œuvre. Une présentation des sources authentiques, ou fidèles, permettant une bonne compréhension de sa philosophie se confond donc avec l'histoire de la réception critique de ses travaux. L'analyse critique de la réception et de la traduction des écrits de Walter Benjamin s'avère d'autant plus nécessaire que celui-ci nous a laissé à sa mort une impressionnante œuvre posthume, fragmentaire, souvent manuscrite et dont la pièce maîtresse (*Paris, Capitale du XIX^{ème} siècle*) auquel il travailla, sans pouvoir l'achever, de 1927 à sa mort en 1940, est restée en l'état d'une immense masse de feuillets où sont juxtaposés pêle-mêle brouillons, citations, paragraphes et autres aphorismes...

Ce n'est qu'en 1955 que parut pour la première fois un recueil des essais de Benjamin, les *Schriften*, publié par les soins d'Adorno. Une controverse naquit bientôt en R.F.A, sur l'initiative de la revue *Alternative*. Des intellectuels de gauche emmenés par Rosemarie Heise reprochaient à Adorno de ne laisser paraître de Benjamin que ce qui confortait l'interprétation dont il se voulait le dépositaire. En Italie, véritable deuxième foyer pour la réception benjaminienne, la même controverse secoua autour de 1968 les milieux universitaires politisés et les éditions rivalisèrent pour présenter au public les textes appuyant telle ou telle sensibilité politique.

Ce n'est finalement qu'en 1974 (après la mort d'Adorno) que débuta la parution des *Gesammelte Schriften* de Benjamin, sous la direction de Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhauser. Cette édition critique, qui s'acheva en 1982, connu cependant un rebondissement en 1989, après la découverte des « Archives Horkheimer » où de nombreux manuscrits benjaminienes, notamment ceux relatifs au travail sur *L'œuvre d'art...* (cf. infra),

vinrent éclairer certaines approximations. Il faut ajouter à ces découvertes successives¹ l'exhumation par Giorgio Agamben de variantes au travail sur *L'œuvre d'art...*, qui apporte un jour nouveau à l'exégèse de cette oeuvre controversée. Ce même Agamben dirige depuis 1982 l'édition des *Œuvres Complètes* de Benjamin en italien, qui reprend partiellement l'appareil critique de l'édition francfortoise, en y apportant ses propres analyses philologiques.

En France, seuls de rares passionnés et ancien(ne)s ami(e)s se chargent de faire paraître quelques textes dans les vingt années qui suivent la mort du philosophe berlinois. Ce n'est qu'en 1970 que paraît pour la première fois un recueil, *Mythe et Violence*, chez Denoël en 1971, rapidement suivi de *Poésie et Révolution* – ces deux volumes rassemblant les écrits les plus marquants de Benjamin durant toute sa vie. Le premier traducteur, si l'on excepte Pierre Klossowski qui traduisit dans les années 30 l'essai sur *L'œuvre d'art...*, fut Maurice de Gandillac, dont les travaux furent toujours salués par les spécialistes français. Puis en 1991 paraissent les *Écrits Français*, rassemblant tous les textes écrits en français de la main de Benjamin, ou dont il a collaboré à la traduction. Ce recueil est pour la première fois accompagné d'un appareil critique reprenant le travail de Tiedemann. En 2000, Gallimard publie trois volumes : les *Œuvres Choisies*, plus complètes que dans la première édition de 1971. Deux traducteurs réactualisent les travaux déjà menés : Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Avec quelques autres parutions (notamment la *Correspondance*, trad. Petitdemange, Paris, Aubier-Montaigne, 1979, et la *Correspondance Adorno-Benjamin*, trad. Ivernel, Paris, La Fabrique, 2002), nous avons désormais un matériau correct pour aborder en France l'œuvre de Benjamin, même si une édition critique des *Œuvres Complètes*, telle qu'elle a pu être entreprise en Italie sur le modèle allemand serait du plus grand confort pour les études benjaminienes. L'histoire de la réception de Walter Benjamin en Allemagne, en Italie et en France, montre que des interprétations trop hâtives auraient pu être évitées si la totalité de ses écrits avaient été d'emblée soumise à la discussion.

¹ La disparité des manuscrits de Benjamin est due, rappelons-le, aux conditions d'extrême précarité du réfugié allemand à Paris, qui donna par exemple en 1940 toutes ses notes relatives au travail sur *Les Passages* à Raymond Aron, qui travaillait alors à la Bibliothèque nationale, pour qu'il les sauvât de la destruction nazie!

C'est donc dans ce contexte que mon étude s'inscrit. Par chance, je n'ai pas trop à souffrir de l'absence d'édition critique des *Œuvres Complètes*, puisque le principal texte sollicité – *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* – est accompagné de la traduction d'une grande partie de l'appareil critique réalisé par Tiedeman et Schweppenhauser¹.

Curieusement, l'analyse des sources de ce texte se trouve être partie prenante de sa compréhension philosophique. En effet l'essai sur l'œuvre d'art a connu quatre versions successives, dont la dernière n'a été authentifiée qu'en 1989. Pourquoi? C'est un texte qui présente les thèses les plus abouties de l'auteur et de l'époque en matière d'esthétique matérialiste. Seulement, rédigé en pleine montée de la marée brune (1935-1939), il ne pouvait affirmer sans danger le lien indéfectible entre esthétique et politique. C'est pourquoi il dû subir les pressions de Max Horkheimer et de ses collaborateurs de l'*Institut für Sozialforschung* (qui devaient la publier à New York et qui tenaient à épargner à leur revue toute coloration politique qui aurait pu lui porter préjudice), celles d'Adorno – pour des raisons philosophiques, du traducteur Pierre Klossowski pour des problèmes techniques et enfin de Brecht pour des motifs politiques ! Ces pressions devaient amener Benjamin à remanier son texte à plusieurs reprises. Il accompagna ces versions de nombreux fragments, notes et aphorismes qui sont pour la plupart traduits, mais dont la relation avec chacune des versions nécessite une investigation minutieuse pour pouvoir déterminer avec précision leur date de rédaction.

Dans la mesure où toute recherche sur ce texte ne peut faire l'économie d'un parti pris d'interprétation, la bonne connaissance des versions successives, de la correspondance témoignant des controverses, des hésitations et des influences nous servent à étayer nos arguments lorsque nous faisons jouer des fragments contre d'autres. Il s'agit là d'une pensée en mouvement dont aucun indice ne doit être négligé. En présence d'un pareil texte, la connaissance rigoureuse de toutes ses ramifications est un préalable nécessaire à son interprétation engagée.

¹ Cf. *Écrits Français, op. cit.*, p. 149-175

TABLE DES MATIERES

Avant-propos	7
INTRODUCTION	9
Une controverse épistolaire	11
Le jazz et la question juive ?.....	14
État de la question	17
Première et Seconde technique	18
Chapitre 1 - FIN DE L'ART, NAISSANCE DE L'ESTHÉTIQUE	21
L'esthétique hégélienne.....	21
La reformulation adornienne	24
L'Aufklärung et son double	25
Hegel et la camera obscura.....	27
Conclusion.....	34
Chapitre 2 - LA CONFRONTATION THÉORIQUE	37
Une lecture réductrice.....	37
Considérations dialectiques sur la technique.....	40
Une difficulté pour Adorno... ..	44
... qui rebondit chez Benjamin.....	48
Chapitre 3 - LA NOUVELLE MUSIQUE COMME <i>OXYMORON</i>	52
Musique et mimésis	53
Schönberg et les deux techniques.....	57
« L'artifice d'écriture dans la musique occidentale ».....	62
Le poids de la tradition : l'horizon indépassable de l'écriture.....	65
L'aura comme écriture (conclusion).....	66

Chapitre 4 - LE JAZZ COMME LIBÉRATION DE L'ESPACE DE JEU	69
Quel jazz ?.....	70
Le jazz hors l'histoire.....	73
La « question » du jazz.....	77
Retour de la convention esthétique ?.....	81
Inachèvement et reproductibilité	85
CONCLUSION GÉNÉRALE	93
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE	97
ANNEXES.....	105
Théologie de l'histoire	105
A dramatist with attitude ?.....	111
Les sources benjaminsiennes	123
TABLE DES MATIERES	127