Christian BÉTHUNE, *Le Jazz et l'Occident*

Pierre Carsalade et Alexandre Pierrepont

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/2787>

DOI : 10.4000/volume.2787

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2011

Pagination : 271-279

ISBN : 978-2-913169-30-2

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Pierre Carsalade et Alexandre Pierrepont, « Christian BÉTHUNE, *Le Jazz et l'Occident* », *Volume !* [En ligne], 8 : 2 | 2011, mis en ligne le 15 décembre 2011, consulté le 15 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/2787> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.2787>

Ce document a été généré automatiquement le 15 novembre 2021.

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Christian BÉTHUNE, *Le Jazz et l'Occident*

Pierre Carsalade et Alexandre Pierrepont

RÉFÉRENCE

Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique », 2008, 337 p.

- 1 **AIMER LE JAZZ.** Jean-Pierre Moussaron, dans un essai récent s'affichant comme une déclaration (Moussaron, 2009), prolongeait les démarches ferventes qu'une musique (naguère) dérangeante a suscitées – posant autant de questions sur ce que peuvent encore avoir d'aimables les expressions musicales du champ jazzistique, que sur une nouvelle distribution des séries passionnées. Aimer, le jazz ? Aimer jusqu'au « free jazz », si la liberté qu'il réaffirme est bien la « somme intensifiée » du jazz ? Christian Béthune se demande lui aussi en quoi consiste l'amour pour le jazz, « la grande aventure culturelle du XX^e siècle », « la première musique globale » :

« Ni le public, ni les musiciens occidentaux qui – avec l'enthousiasme que l'on sait – ont adopté la cause du jazz ne s'y sont trompés. Ils y ont adhéré avec l'intuition subreptice d'une brèche ouverte dans la thèse qui érigeait la conscience malheureuse en fatalité humaine. » (p. 19)

- 2 Le philosophe n'ignore pas cette contingence fondamentale : les créateurs afro-américains de cette musique, descendants d'hommes et de femmes assujettis, absents de l'Histoire en tant que sujets, « n'ont pour leur part jamais eu de négation de la négation à faire valoir. N'ayant rien à nier, il leur restait tout à affirmer ; c'est pourquoi – osons le dire – le jazz s'impose à nos oreilles comme une musique entièrement positive, une musique sans trace de négativité ». (p. 16-17).
- 3 L'annonce faite par le titre démesurément ambitieux de l'ouvrage de Béthune peut néanmoins laisser perplexe : de quoi s'agit-il au juste dans « Le Jazz et l'Occident » ? Que signifie la copule entre ces deux blocs que l'on croirait d'un seul tenant ? Un sous-titre apparaît aux alentours de la page 5, pour disparaître mystérieusement par la suite, alors qu'il donne une idée plus juste du projet de l'auteur : *Culture afro-américaine et philosophie*. Synthétisant plus de vingt ans de travaux critiques et philosophiques consacrés aux musiques du champ jazzistique¹, de Sidney Bechet à Grandmaster Flash, Béthune entend ainsi confronter une certaine compréhension de la philosophie, considérée comme le discours ontologique dominant en Occident depuis son irruption au ve siècle av. J.C., à une certaine compréhension de la culture afro-américaine, telle qu'elle s'est exemplairement exprimée dans le jazz depuis le tournant du XX^e siècle, jusqu'à manifester une « nouvelle ontologie ». Il ne s'agit donc pas d'une approche strictement philosophique ou esthétique, mais d'une critique de tout un pan de l'esthétique et de la philosophie occidentales (en tant que « formations discursives » globales et globalisantes) par le biais des logiques socio-musicales afro-américaines. Pour ce faire, Béthune se range du côté de ceux pour qui le jazz n'est pas qu'une musique, mais l'instance depuis laquelle l'histoire a enfin pu commencer à se (re)faire pour celles et ceux qui étaient sans histoire, « une façon d'être qui s'articule sur une vision du monde » (p. 13) – c'est-à-dire une culture. Si celle-ci semble se soustraire aux

séparations ontologiques convoyées par les théories esthétiques de la plupart des philosophes à système, au point d'apparaître comme leur impensé, voire comme leur refoulé ou comme la musique utopique que « la culture occidentale appelait de ses vœux », elle le doit principalement à l'ethnogenèse des Afro-Américains aux États-Unis : altérité composite émergeant *malgré tout* de la société qui évida l'identité et l'humanité des Africains transbordés. Altérité composite au cœur des contradictions de la construction politique américaine, indissociable du projet des « Lumières » comme de « l'institution particulière » que fut l'esclavage, laquelle leva dès le départ un soupçon sur les prétentions émancipatrices d'une telle « modernité ». Reprenant la fameuse formule d'Édouard Glissant, « L'Occident n'est pas à l'Ouest. Ce n'est pas un lieu, c'est un projet », Béthune entend donc montrer que le « projet occidental » est d'abord et avant tout un rapport de forces, mis en place par une culture dominante lettrée, ambitionnant depuis le Platon de « La République » d'ordonner la cité et d'évacuer tout ce qui ne participerait pas des exigences de clarté et de discrimination du *logos*.

« Au nom de la vérité dont il s'affirme porteur, l'universel s'arroge le droit de contraindre ou d'exclure, et – avec la politique – l'art s'impose sans doute en Occident comme l'un des lieux majeurs où, sous la catégorie du goût, se fomentent cette exclusion. » (p. 188)

- 4 Si les poètes devaient être expulsés de la cité idéale pour contemplation insuffisante des essences, et complaisance envers le domaine du sensible, on peut se demander ce qu'il serait advenu, dans un pareil contexte, des musiciens de jazz... Pour Christian Béthune, tout l'intérêt de l'altérité du jazz, ou plutôt de sa puissance d'altération, puisqu'il n'est « en mesure de manifester son identité qu'en forgeant sa propre altérité » (p. 317), puisque culture afro-américaine et « projet occidental » ne sont pas tout à fait étrangers l'un à l'autre, est de jeter un jour nouveau sur nos modes de penser, de les décaler et de les rendre « exotiques à eux-mêmes ». Le philosophe revient ainsi longuement sur les malentendus et les détournements auxquels le jazz donna lieu, dès son apparition en Amérique du Nord et dès son surgissement en Europe, pointant comment les musiques du champ jazzistique surent se servir de telles ambiguïtés pour, à la longue, s'attaquer au(x) jugement(s) universel(s). Béthune, reprenant le concept majeur de W.E.B. Du Bois (2004), conclut même :

« La conscience dédoublée de ses initiateurs [« noirs » par ordre de la loi et américains par la force des choses] conférait en effet à la substance jazzistique une souplesse, une ductilité qui lui permettait de se confronter à tous les contextes où se jouait la modernité, de transcender tous les malentendus – quitte à les laisser se déployer en son sein – et finalement de devenir le lieu de projection d'un éventail d'imaginaires : culturel, esthétique, social, idéologique, racial, sexuel, politique, ou simplement ludique. Dans la mesure où le jazz permettait à tout un jeu de contradictions de se déployer dans une forme inédite, il fut le lieu où la *double consciouss* des Afro-Américains devenait non seulement tangible, mais productrice d'identité et de différence. [...] À ce titre, le "champ jazzistique" aura surtout été un champ de bataille permettant à la culture occidentale de déployer les contradictions symboliques ou idéologiques qui l'animaient et qui ne trouvaient finalement pas d'autres terrains où exprimer leur antagonisme. » (p. 316-317)

- 5 Si les Occidentaux ont toujours eu tendance à privilégier un seul niveau d'interprétation, du fait d'une absence caractérisée de « double conscience », d'une difficulté ontologique à admettre la possibilité d'appartenances multiples, le champ jazzistique a quant à lui toujours articulé une pluralité de perspectives. Béthune émet une audacieuse hypothèse : le jazz donnerait à entendre et à voir une culture

américaine réellement originale, parce que réellement composite. Plus largement, il ouvrirait l'Occident – subjugué par ce « voisinage immédiat des contraires » (p. 87) – au dédoublement de la conscience que son « projet » pourtant réprimait. Autrement dit, le jazz « signifierait » l'Occident – le *signifyin(g)* théorisé par Henry Louis Gates Jr. (1988), supposant la capacité de manier et d'insinuer plusieurs significations à la fois, lesquelles ne sont pleinement saisies que par les « initiés ». Dédoublant l'esthétique ou la philosophie occidentales, il ne les effacerait pas mais les conjuguerait à ce qu'elles pensaient devoir et pouvoir écarter de leur élaboration :

« La culture occidentale se trouve mal à l'aise sitôt que les catégories du "savant" et du "populaire", du "grave" et du "récréatif", du "profane" et du "religieux", du "dérisoire" et du "sérieux", du "même" et de "l'autre" perdent leur pertinence discriminatoire. » (p. 320)

- 6 On peut se demander si la confrontation organisée par Christian Béthune, entre « jazz » et « Occident », ou culture afro-américaine et philosophie, en objectivant et en opposant à outrance les deux termes de l'équation, ne prorogerait pas un tel malaise. Car la philosophie se réduit difficilement à l'axe Platon-Hegel, qui ne saurait recouvrir tout le « projet occidental ». De même, le « jazz » n'est pas un, ne saurait se ramener à une unité organique – celle d'un genre musical – qui recouvrirait la totalité de l'expérience culturelle afro-américaine. Le net privilège argumentatif accordé par l'auteur à la genèse historique de cette culture, dans laquelle l'institution esclavagiste s'impose comme la principale détermination, tend à la figer dans un donné plutôt qu'à embrasser son devenir – lors même que Béthune, en connaissance de cause, salue son exceptionnelle plasticité. Pour la même raison peine-t-il à tirer parti des quarante dernières années de développements du champ jazzistique, au-delà du « free jazz », au-delà des mouvements des droits civiques et du Black Power. C'est-à-dire : au-delà du moment historique au cours duquel les Afro-Américains cessent de n'être qu'une entité manipulable pour se présenter comme les sujets, individuels et collectifs, de leur propre histoire. Nonobstant cette réserve, Béthune propose trois outils d'analyse d'une haute précision, non seulement pour penser les musiques du champ jazzistique, mais pour repenser le monde, tout au moins la culture afro-américaine et le projet occidental, *de concert*.

L'éclectisme fonctionnel

- 7 Le caractère hybride de la culture afro-américaine, longtemps interprété comme le symptôme de son « inauthenticité » par une pensée occidentale que rongent les problématiques de la mémoire et de l'identité, ainsi que s'est attaché à le décrypter Paul Gilroy (2003), constitue pour Béthune le fondement d'une « nouvelle ontologie ». Après le quasi-ethnocide imposé par l'esclavage, la ségrégation et le racisme aux individus et aux populations d'origines africaines, la culture des Afro-Américains ne s'est pas bâtie sur la base d'un patrimoine commun à conserver, « en l'état », malgré les tentations tardives d'un certain nationalisme culturel au début du moment post-colonial. Elle a réinvesti une « puissance d'attitudes adaptées, permettant à chacun d'intégrer de façon cohérente les ingrédients les plus divers ou les plus inattendus, en opérant les discriminations et les regroupements susceptibles de s'organiser en un nouvel ordre signifiant » (p. 31) – soit une série de schèmes psychiques et moteurs spécifiques (gestuels, langagiers, relationnels ou musicaux, détachés de leurs précédents contextes rituels, religieux ou symboliques), dans la constante

reconfiguration à laquelle la contraignent ses conditions précaires d'existence. Davantage qu'un vocabulaire, c'est une grammaire, une *matrice générative d'ordres signifiants*, comme en roue libre, dont le champ jazzistique serait la traduction musicale, qui s'est alors instaurée. À cet « éclecisme ontologique » offrant un schème de médiation entre l'individu et son environnement, correspond l'« éclecisme fonctionnel » des musiques du champ jazzistique : alors que l'esthétique dite classique tend à séparer le sacré du profane, le savant du populaire, le beau de l'utile, etc., le jazz les emboîte en un mixte hétérogène, toutes sortes d'éléments pouvant *entrer dans sa composition* – pouvant l'improviser. Alors que l'esthétique dite classique tend à réifier la pratique artistique en *œuvres*, figées dans l'écrit ou la notation, la culture afro-américaine propose des *performances* agrégeant divers processus. Sachant qu'il est dans la nature des musiques du champ jazzistique de *jouer de tout*, d'*user de tout*, on eusse pu attendre de Béthune qu'il en détaillât davantage les modes d'élaboration : comment affectent-ils ce qu'ils saisissent, comment sont-ils saisis par ce qui les affecte. Faute de quoi la notion d'« éclecisme », en dépit des précautions prises par l'auteur, peut présenter un caractère passif, voire consommateur (l'éclecisme est celui qui sait « choisir parmi »), au lieu d'être le *principe actif* dont se servent même inconsciemment les musiciens de La Nouvelle-Orléans à la fin du xix^e siècle, dont se servent très consciemment la plupart des musiciens du champ jazzistique depuis les années 1960. On peut lui préférer la notion de « diversalité », avancée par Patrick Chamoiseau (1997), qui s'accorde mieux au caractère différentialiste de ces musiques et à leur dynamique combinatoire. Chaque fois, les musiciens *effectuent* une nouvelle opération d'éléments autant endogènes (d'une altérité intérieure à soi) qu'exogènes (d'une identité extérieure à soi).

L'oralité seconde

- 8 Christian Béthune reprend à Walter Ong (1982) le concept d'« oralité seconde » pour qualifier les rapports spécifiques du jazz à l'oralité. Si la musique de « jazz » est indéniablement une musique de l'oralité (par ses modes de transmission dans l'apprentissage comme dans les directives de jeu, par la médiation rendue accessoire de la partition et donc des compétences de lecture et d'écriture attachées à ce médium, par la prévalence de la performance et la mise à contribution du corps du musicien, etc.), elle ne méconnaît nullement l'écriture et les supports mémoriels extérieurs. Le disque, notamment, et l'ensemble des techniques modernes d'enregistrement, ont contribué à une part essentielle de son développement en permettant à chacun d'être à l'écoute de ce qui se faisait ailleurs dans l'espace et dans le temps. Mais la nature de cette « mémoire externe » diffère foncièrement de celle de la partition, puisqu'elle sollicite l'ouïe plutôt que la vue. L'« oralité seconde » du jazz, qui sait avoir recours aux modalités de la raison graphique sans pour autant en surestimer l'importance, en fait toute l'originalité dans le champ esthétique occidental. Ainsi, l'indistinction entre compositeur et interprète (l'improvisation à plusieurs est pensée et vécue comme *structurante*, comme une « composition spontanée » selon la formule de Charles Mingus), la valorisation de chaque singularité et d'une intersubjectivité créatrice entre chacune de ces singularités, ou encore l'importance de l'accidentel et du spontané dans l'improvisation, disent les logiques même contre lesquelles une partie de l'esthétique occidentale s'est construite, soucieuse de préserver l'autorité naturelle de l'artiste maître d'œuvre et la permanence intouchable de son œuvre. Le musicien improvisateur

est l'un des nœuds d'un dense réseau de relais et de relations inscrites tout autant dans le contexte de la performance (interactions avec les partenaires, l'auditoire, l'environnement) que dans l'assemblée des pairs présents ou absents, dans la communauté d'expression partagée ou *lore*, à laquelle il s'adresse également. En improvisant à partir de ce bien ou de ce fonds communs, quitte à les bouleverser, le musicien improvisateur maintient ouvert un champ de relais et de relations que Béthune désigne comme un espace (potentiel) d'interlocution :

« L'improvisation n'est donc jamais repli sur soi mais dépassement dans l'altérité ; elle n'est pas non plus une rupture avec le déjà-là : improviser n'est possible – répétons-le – qu'à condition de s'insérer à l'intérieur d'une tradition assimilée [...]. » (p. 212)

Une musique de l'interlocution

- 9 Ce dépassement dans ou vers l'altérité, ces altérations constitutives de l'improvisation jazzistique s'inscrivent dans la problématique plus générale de l'interlocution que Christian Béthune emprunte cette fois-ci à l'anthropologue Jean-Louis Siran (1998). Si l'esthétique dite classique a eu tendance à faire de l'œuvre le produit exclusif d'un auteur, c'est aussi en lui faisant perdre toute valeur d'usage pour les autres, pour ses interprètes ou pour son public, hormis d'être « mise en œuvre » par les uns et contemplée par les autres. Béthune insiste sur le fait que la musique des esclaves était au contraire dotée d'une fonctionnalité quotidienne, non-spectaculaire, rythmant le travail en commun, comme les rares échappées hors de celui-ci, construisant du lien social – telle une langue :

« Dans l'univers culturel afro-américain, toute manifestation esthétique inclut donc une composante musicale, et la musique n'est jamais le fait d'un seul auteur, défini à l'avance comme musicien. La musicalité repose sur une composante sociale ; elle se construit dans le jeu complexe des interactions qui se tissent entre les participants et dont dépendent tant le rythme que l'harmonie d'ensemble. » (p. 224)

- 10 La valeur responsoriale de ces pratiques musicales (le « *call and response* »), la conversation entre les individus, entre les individus et le groupe et/ou le cosmos, attestée dès les *ring shouts* et les *work songs*, puis dans les gospels et les blues, a fondé l'équivalence si particulière entre musique et parole. Dès lors que leur parole ne pouvait se placer dans une perspective de suprématie ou d'autorité, la langue musicale des esclaves s'est développée dans un champ interlocutoire ou conversationnel – propriété et invention collectives de la tradition – qu'illustrent l'ensemble des tactiques improvisatoires mobilisées depuis par les musiciens du champ jazzistique. La créativité du musicien tient à « sa façon particulière de faire chatoyer la tradition dans le flux de son propre jeu et d'y donner à entendre des échos jusqu'alors inouïs » (p. 235).
- 11 Certaines de ces assertions sont toutefois à relativiser. D'une part, l'interlocution, même minoritaire, n'est pas inconnue en « Occident » : des philosophes présocratiques aux écrivains de l'Oulipo, en passant par les compositeurs et improvisateurs anonymes de la Matière de Bretagne, les exemples de productions « intellectuelles » inscrites dans une communauté d'auteurs ne manquent pas, pas plus que les expérimentations sur l'invention collective dans l'acte poétique. Parallèlement au déploiement du champ jazzistique, surréalistes et situationnistes ont développé une théorie et une praxis du télescopage ou du détournement qui subjectivisent d'une autre manière l'acte de création – de même que leur était chère l'idée d'une « union des contraires ». D'autre

part, depuis les années 1940 et le be-bop, les musiciens afro-américains et leurs alliés se présentent et se représentent de plus en plus souvent en « artistes » et en « individus créateurs », imaginant des approches et des langages de plus en plus différenciés. De Cecil Taylor à Paul Bley, ou de Julius Hemphill à Henry Threadgill, en passant par Sun Ra ou William Parker, on ne se contente plus de jouer avec la « tradition », on la transforme parfois radicalement. Les uns et les autres ont étendu le principe des « formes étendues », que Béthune reprend à Charles Mingus, pour associer au sein de suites composées/improvisées la temporalité linéaire et la temporalité cyclique qui, selon Béthune toujours, distinguent l'œuvre classique (se déroulant selon le plan de l'auteur) de la performance jazzistique (s'embobinant autour des échanges collectifs). Il s'ensuit que « l'horizon de référence » du public s'est considérablement complexifié : peu d'auditeurs sont aujourd'hui susceptibles d'embrasser avec un même degré de « complicité », et encore moins de « communion », toutes les excroissances du champ jazzistique.

BIBLIOGRAPHIE

- BELGRAD Daniel (1998), *The culture of spontaneity. Improvisation and the arts in postwar America*, Chicago & Londres, University of Chicago Press.
- CHAMOISEAU Patrick (1997), *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard / Folio.
- DU BOIS W.E.B. (2004), *Les âmes du peuple noir*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, coll. « Versions françaises », [I / 1903 : The Souls of Black Folk].
- FOUCAULT Michel (2001), « Des espaces autres », in *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, p. 1571-1581.
- GATES Henry Louis, Jr. (1988), *The Signifying Monkey : A Theory of Afro-American Literary Criticism*, New York, Oxford University Press.
- GILROY Paul (2003), *L'Atlantique noir : modernité et double conscience*, s.l., Kargo, [I / 1993 : *The Black Atlantic : Modernity and Double Consciousness*].
- GRIFFIN Farah Jasmine (1995), « Who Set You Flowin' ? » : *The African-American Migration Narrative*, New York, Oxford University Press.
- MERCER Kobena (1994), *Welcome to the Jungle : New Positions in Black Cultural Studies*, New York, Routledge.
- MOUSSARON Jean-Pierre (2009), *L'amour du jazz. Tome 1, Portées*, Paris, Galilée, « Débats ».
- ONG Walter (1982), *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*, New York, Routledge.
- PARKER William (2011), *Conversations*, Paris, Rogue Art.
- SIRAN Jean-Louis (1998), *L'Illusion mythique*, Le Plessis-Robinson, Les Empêcheurs de penser en rond.

SZWED John (1980), « Josef Skvorecky and the Tradition of Jazz Literature », in *World Literature Today* 54, n° 4.

TAYLOR Arthur (1993), *Notes and Tones : Musicians to Musicians interviews*, New York, First Da Capo Press Editions.

WACQUANT Loïc (2007), *Parias urbains. Ghetto, banlieues, État*, Paris, La Découverte.

ZORN John (ed.) (2000, 2007, 2008, 2009, 2010), *Arcana. Musicians on music*. vol. I, II, III, IV & V, New York, Granary Books / Hips Road & Tzadik.

NOTES

1. La notion de champ jazzistique n'a pas prétention à remplacer le terme « jazz », mais à déplacer le débat : plutôt que d'entendre le jazz comme un genre musical et s'exposer ainsi à un essentialisme formel qu'ont réfuté la plupart des musiciens (de Duke Ellington à Steve Coleman), il paraît plus fécond de parcourir les réseaux de relations et d'opérations qui traversent ce champ d'expressions socio-musicales et de découvrir que la production d'une altérité interne y est indissociable de la recherche d'alliances avec ce qui n'est objectivement pas (en) elle/soi. La notion de champ jazzistique entend rendre compte de la dimension rhizomatique de ces musiques.

INDEX

Index géographique : États-Unis / USA

Thèmes : jazz

Keywords : aesthetics, orality, philosophy

Index chronologique : 1900-1999

Mots-clés : oralité, philosophie, esthétique

AUTEURS

PIERRE CARSALADE

Ethnologue et musicien ayant consacré son travail de thèse aux débuts de la reformulation du « free jazz » américain en France, dans les années 1960-1970 – selon une perspective locale d'une part, en termes de pratiques sociales et musicales comme de représentations de l'altérité ; selon une perspective comparative d'autre part, en termes de logiques socio-musicales mises en œuvre dans les diverses musiques du champ jazzistique.

mail

ALEXANDRE PIERREPONT

Ethnologue travaillant sur les altérités internes aux sociétés occidentales et plus particulièrement sur les musiques afro-américaines en tant qu'institution sociale ; conseiller artistique et directeur de projets pour des festivals et des labels de jazz et de musiques improvisées ; écrivain et critique musical ; traducteur.
mail