

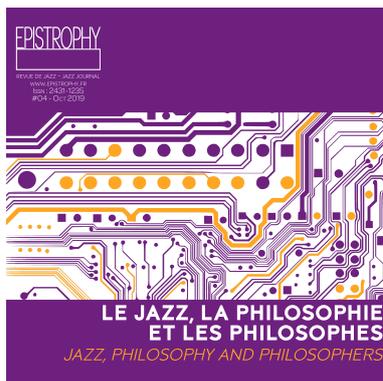
<https://www.epistrophy.fr/ontologie-de-l-oeuvre-provisoire.html>



Emmanuel Parent

Ontologie de l'oeuvre provisoire : Walter Benjamin, le jazz et l'EDM

- 04, 2019 - Le Jazz, la philosophie et les philosophes / Jazz, philosophy and philosophers -



Date de mise en ligne : dimanche 10 novembre 2019

Copyright © Epistrophy - Tous droits réservés

Partant de la controverse épistolaire de 1936 entre Walter Benjamin et Theodor Adorno sur l'aura des oeuvres d'art et la reproductibilité technique, cet article interroge la valeur heuristique des catégories esthétiques benjaminienne pour saisir la modernité du jazz et d'autres courants musicaux issus du continuum africain-américain. Le travail de traduction dans le domaine musical de concepts initialement forgés pour les arts visuels montre que la théorie de la médiation en germe chez Benjamin est une piste féconde pour penser le devenir historique du jazz et son originalité ontologique dans le paysage musical du XXe siècle, à condition d'y adjoindre une perspective ethnomusicologique permise par le recul historique. Une comparaison entre le jazz et l'EDM (Electronic Dance Music) est alors construite pour expliquer pourquoi le jazz est un champ d'application fertile pour les intuitions benjaminienne.

Coming to grips with the 1936 Walter Benjamin-Theodor Adorno controversy on the aura of the work of art and mechanical reproduction, this paper deals with the heuristic potency of the aesthetic categories Benjamin developed in order to grasp the modernity of jazz and other musical genres of the African-American musical continuum. The translation into the musical field of concepts originally created to address visual arts demonstrates that Benjamin's nascent mediation theory is a fertile way to consider the historical becoming of jazz and its ontological originality within XXth century art. To fully do so, one must however also take into consideration the ethnomusicological knowledge accumulated on African-American music since this debate. A comparison between jazz and EDM (Electronic Dance Music) is then build in order to make clear why jazz is an appropriate field of application for Benjamin's intuitions.

« 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 ? [...] 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. »

Walter Benjamin, lettre à Adorno du 30 juin 1936

Le 18 mars 1936, Theodor Adorno écrit une longue lettre à son ami Walter Benjamin, dans laquelle il lui fait part de ses réactions au désormais fameux essai sur *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* qu'il vient de lire à l'état de manuscrit [1]. Dans cette lettre, Adorno prend acte du caractère innovant de l'esthétique matérialiste de Benjamin, qui entend repenser le cours de l'histoire de l'art au prisme de l'évolution technique de ses médiations, et au premier rang desquelles la reproduction industrielle des oeuvres d'art. En un sens, l'intention et la méthode benjaminienne sont parfaitement en phase avec les préoccupations d'Adorno. L'esthétique matérialiste qu'il entreprend de construire alors se veut une réflexion à partir des problématiques techniques que rencontrent les artistes au cours de l'histoire, et non pas de catégories esthétiques abstraites. À cette époque, Adorno essaie également de prendre en considération dans une même dialectique l'art de tradition européenne savante et les productions culturelles médiatiques qui commencent à investir le paysage artistique contemporain. Décisive selon lui est donc la volonté de l'essai sur *L'oeuvre d'art...* d'embrasser les différentes formes d'art qui coexistent en ce début de XXe siècle. Toutefois, la logique benjaminienne qui confie aux arts issus de la reproductibilité technique le destin

« d'émanciper l'art de son existence parasitaire dans le rituel [2] » heurte de plein fouet la pensée adornienne tout entière vouée à penser l'émancipation dans le cadre strict de l'oeuvre d'art autonome, issue de la tradition savante. C'est pourquoi, au terme de sa lecture, sa conclusion est sans appel : « 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]. » Quelques semaines plus tard, Adorno joint la parole aux actes en finalisant le manuscrit d'*Über Jazz*, dans lequel il enterre toute possibilité de lecture progressiste de la nouvelle musique américaine [4]. Pourtant, Benjamin sera intrigué par ce rapprochement avec le jazz, qu'il connaît mal, mais dont il pressent qu'il pourrait aussi représenter un terrain d'investigation fructueux pour ses propres recherches. Le 30 juin 1936, il répond à son tour à la lettre pourtant sévère d'Adorno, en affirmant notamment que : « 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 [5]. »

Les choses pourraient fort bien en rester là si l'on considère ce débat comme marqué par l'ignorance des parties prenantes sur le jazz [6]. Adorno aurait mal compris le jazz et l'aurait finalement méprisé depuis une position de classe bourgeoise, eurocentrée, blanche. Toutefois, les travaux de Christian Béthune ont montré bien au contraire que la lecture adornienne n'est pas sans pertinence. En vérité, l'acharnement du philosophe à l'encontre du jazz est plutôt l'indice d'un impensé philosophique qui traverse toute son oeuvre :

« Quelles que soient la partialité du philosophe ou les indéniables insuffisances de son écoute, ce n'est pas tant l'injustice ou l'inadéquation des critiques d'Adorno à l'encontre du jazz qui posent problème, mais bien au contraire la pertinence partielle des développements d'où émanent les griefs imputés à cette musique. [...] L'insistance du conflit d'Adorno avec le jazz s'organise en une sorte de contrepoint à ses positions esthétiques, et s'impose finalement comme un moment crucial, dans la mesure où la critique qu'il adresse au jazz permet d'interroger la réflexion du philosophe à l'aune de ses propres apories [7]. »

L'enjeu est donc selon Béthune de comprendre ce qui dans le jazz a déstabilisé la conception adornienne de l'art. À la lecture de la correspondance Adorno-Benjamin de l'année 1936, je formule à mon tour l'hypothèse qu'une des manières de comprendre positivement les rapports entre le jazz et la Théorie critique est d'en revenir au débat de 1936 sur l'aura des oeuvres d'art reproductibles, lorsque tout semblait encore ouvert, lorsque le projet philosophique de l'école de Francfort était en cours d'élaboration. Suite à cette période, Benjamin, on le sait, meurt en juillet 1940, « à minuit dans le siècle », lors de sa fuite désespérée vers l'Espagne. Adorno, à qui Benjamin avait adressé sa dernière lettre au soir de son suicide, se fera en quelque sorte l'exécuteur testamentaire de son oeuvre, prévenant par là-même toute interprétation hétérodoxe de l'essai sur *L'Œuvre d'art...*

Dans un article antérieur issu d'un mémoire de DEA [8], j'avais tenté de tirer les fils de ce qui apparaît bel et bien comme un chiasme entre ces deux philosophes. Benjamin entend sauver la nouveauté ontologique du cinéma « un art de masse, parangon de l'hétéronomie marchande » et contraint de la sorte Adorno à ouvrir un contre-feu pour sauver les meubles de la tradition savante européenne de l'art autonome. Ce contre-feu sera sa critique féroce du jazz. Mais que se passe-t-il si nous appliquons au jazz les conceptions utopiques de Benjamin ? Autrement formulé, dans la mesure où Benjamin établit un parallèle entre jazz et cinéma sans véritablement développer sa pensée, les thèses benjaminienne sur le déclin de l'aura sont-elles dotées d'un pouvoir heuristique pour la saisie philosophique de la modernité du jazz ?

Objections liminaires

La principale difficulté qui se présente ici est la transposition, dans le domaine musical, du concept d'aura si central

dans l'essai de Walter Benjamin, et principalement appliqué aux arts visuels. Nous allons y revenir. Deuxièmement, on peut se demander s'il est pertinent de considérer le jazz comme un art issu de la reproductibilité technique. En effet, contrairement au cinéma qui est au coeur de l'essai de Benjamin, la chose est loin d'être évidente pour le jazz. En effet, cet art de la performance n'a pas véritablement tiré parti des possibilités techniques ouvertes par le studio d'enregistrement à€" notamment les possibilités de montage et de collage, que Benjamin érige au rang de catégories esthétiques. Dans le domaine des musiques populaires, il faudra attendre près de 30 ans et l'oeuvre des Beatles pour observer un usage créatif des ressources techniques offertes par la reproductibilité technique. *Sgt Pepper's Lonely Heart Club band* (1967) constitue en effet l'un des premiers albums de rock tirant pleinement profit de la technologie de l'enregistrement multipiste [9].

Cette création inaugure une tradition ontologique propre au rock et courants assimilés, dans laquelle l'oeuvre est contenue non plus dans la partition comme c'est le cas pour la tradition savante européenne, mais dans le disque. Le support phonographique devient par là-même un événement virtuel, représentant une performance n'ayant littéralement jamais existé, parce que dépendant dans sa composition même des possibilités de montage offertes par la reproductibilité technique [10]. Dans un article sur la notion d'appareillage empruntée à Benjamin, la musicologue Anne Sedes indique le parti que pourrait tirer l'usage de ce concept pour penser les pratiques musicales électroacoustiques savantes et populaires, en prenant notamment l'exemple du groupe new wave britannique Joy Division [11].

L'ambition de cet article est pourtant de montrer qu'en dépit des apparences, ce n'est sans doute pas la tradition musicale du rock qui répond le mieux aux intuitions benjaminienes. Dans le jazz, art né à l'époque de la reproduction mécanisée du son, la question de la médiation technique qu'est l'enregistrement sera décisive, comme je tenterai de le montrer au terme d'un détour comparatif avec les musiques électroniques populaires de la fin du XX e siècle. Une compréhension renouvelée du poids de l'enregistrement sur la création et l'ontologie jazzistique donneront aux intuitions benjaminienes, je l'espère, une dimension visionnaire venant éclairer le devenir ontologique pluriel de la musique au XXIe siècle [12], à condition d'y adjoindre certaines données musicologiques et anthropologiques inaccessibles à l'époque pour les théoriciens de l'école de Francfort.

Autographie, allographie : qu'est-ce que l'aura en musique ?

La conception benjaminienne de l'aura, d'abord exprimée à propos de la photographie, puis étendue à tous les arts dans l'essai de 1936, trouve son champ d'application immédiat et intuitif dans l'histoire des arts plastiques et notamment la sculpture. Au chapitre II, Benjamin remarque ainsi :

« Le *hic et nunc* de l'original forme le contenu de la notion d'authenticité, et sur cette dernière repose la représentation d'une tradition qui a transmis jusqu'à nos jours cet objet resté comme identique à lui-même. Les composantes de l'authenticité se refusent à toute reproduction, non pas seulement à sa reproduction mécanisée. L'original, en regard de la reproduction manuelle dont il faisait aisément apparaître le produit comme faux, conservait toute son autorité. »

La possibilité même d'un faux indique en creux le pouvoir auratique de l'oeuvre d'art originale [13]. Si la reproduction parfaite pose problème, c'est que, indépendamment de ses qualités perceptuelles ou phénoménologiques qui sont identiques dans l'original et sa copie, l'oeuvre d'art est dotée, pour les hommes qui la contemplant, d'autre chose, d'un pouvoir magique lié à son unicité. Voilà bien ce qu'est l'aura, « l'unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-il ». Mais cette unicité, ce *hic et nunc*, n'est que la manifestation phénoménale de sa nature transcendante [14].

Son pouvoir de fascination dérive selon Benjamin de son origine magique dans les premiers temps de l'histoire humaine (voir chapitres IV et V).

Il convient donc de distinguer l'aura en tant que manifestation matérielle du pouvoir magique de l'oeuvre d'art, car elle n'en est que sa manifestation. Et cette manifestation est dépendante, nous dit Benjamin dans le cas des arts visuels, de la nature autographique de l'artefact, pour reprendre la terminologie de Nelson Goodman [15]. La sculpture, la peinture, l'architecture, sont des arts autographiques, en ce que leur réalité matérielle issue des mains de l'artiste est le produit définitif de la création. Ce sont des arts à une phase, dont la reproduction ne peut aboutir qu'à un faux, ontologiquement distinct de l'original. C'est cette qualité et elle seule que discute Benjamin dans l'extrait cité plus haut. La musique, comme la littérature, la danse ou les arts dramatiques, n'est pas un art à une phase, mais à deux. Ce sont des arts allographiques qui nécessitent d'être actualisés dans une performance. Dans le cadre de la tradition musicale européenne savante, la création est tout entière contenue dans la partition, qui nécessite une performance (2e phase) pour être reçue par le public. Mais la qualité ou l'infidélité de cette performance ne perturbe en rien le statut de la composition consignée sur partition. Dans les arts allographiques, l'oeuvre originale n'est donc affectée ni par sa performance (et les reproductions de ses performances) ni par la reproduction de son existence matérielle. La copie autographe de la *5e symphonie* de Beethoven a autant de valeur que la photocopie de la partition que je viens de réaliser ce matin. Dans ce contexte, peut-on encore parler d'aura pour une oeuvre musicale ?

C'est là que se situe un point de divergence, voire d'incompréhension profonde, entre Adorno et Benjamin. Dans l'essai sur *L'Œuvre d'art...*, Benjamin s'en tient à une définition de l'aura comme simple présence, qu'il applique à cet art autre allographique qu'est le théâtre (voir chapitre X à XVI de la version française). Il défend l'idée que l'aura de l'acteur de théâtre, liée à sa présence *hic et nunc* sur scène, permet de relier le spectateur avec l'oeuvre originale : « L'aura qui, sur la scène, émane de Macbeth, le public l'éprouve nécessairement comme émanant de l'acteur jouant ce rôle [16]. » Adorno, lui, est l'héritier d'une tradition intellectuelle qui pense qu'en musique (savante), l'oeuvre ce n'est pas la performance mais la partition (voir *infra*).

On mesure la dimension puissamment ontologique du débat qui s'ouvre alors. En effet, en fonction des contextes, savant, traditionnel ou populaire, l'oeuvre musicale *est ou n'est pas* contenue dans une partition. Penser l'aura en musique sous l'angle du *hic et nunc* ne nous sera d'aucune utilité dans le contexte occidental moderne, car la question de l'unicité de l'artefact ne rentre en ligne de compte que pour les arts autographiques. C'est pourtant le parti-pris des spécialistes du jazz qui font référence à la pensée benjaminienne. Ainsi, dans un article sur le statut auratique du jazz, Christian Béthune affirme par exemple qu'il « suffit d'assister à la prestation d'une formation de jazz en club ou dans une salle de concert pour éprouver immédiatement la dimension auratique de ce qui se joue [17] ». Bien sûr, la question de l'absence « d'oeuvre » dans le jazz au sens occidental du terme vient complexifier le débat et Christian Béthune ne s'y trompe pas dans la suite de sa réflexion. Mais le problème de l'exégèse benjaminienne est bien souvent tributaire d'une compréhension naïve et psychologique de l'aura comme seule puissance de l'ici et maintenant. Or, il ne s'agit pas simplement de questionner la présence du jazz, son mode d'être dans la chaleur d'un club enfumé de midtown manhattan, mais d'aller sur le terrain philosophique et d'interroger les catégories esthétiques mobilisées par Benjamin et leur articulation pour penser l'art au XXe siècle.

L'aura comme « oeuvre d'art unie »

Il semble ainsi qu'Adorno ait rapidement compris la difficulté de traduire la notion d'aura dans son domaine de spécialité. Dans l'essai sur Schoenberg de 1940, une note de bas de page quelque peu énigmatique effectue un rapprochement conceptuel décisif :

« Le concept de Benjamin d'oeuvre d'art auratique concorde dans une large mesure avec celle d'oeuvre d'art unie. L'aura est l'adhérence ininterrompue des parties au tout constituant l'oeuvre d'art unie. La théorie de Benjamin met en évidence comment cela s'est produit, dans une perspective historico-philosophique ; le concept d'oeuvre d'art unie, le fondement esthétique [18]. »

Si les oeuvres musicales ne peuvent prétendre à l'aura des arts autographiques, elles partagent bien une même nature transcendante qui les distinguent de la pure chosalité, même si ce pouvoir de fascination ne peut se décliner de façon identique entre arts auto- et allographiques. Toute oeuvre d'art aspire à la transcendance, toute oeuvre cherche à dépasser son statut de simple artefact. Comment y parvient-elle lorsqu'il s'agit de musique ? En présentant une *logique de totalité*, une cohérence dans la composition qui confère au détail son importance par rapport à l'ensemble de l'oeuvre. « La place de la transcendance dans les oeuvres d'art est la cohérence de leurs moments [19] » écrit Adorno dans la *Théorie esthétique*. C'est par son caractère de totalité achevée, de « belle apparence », que l'oeuvre 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'oeuvre d'art atteint l'apparence de la réalité auratique. Chez Benjamin, même s'il ne mesure pas l'importance ontologique de la partition pour penser l'aura de la musique, plusieurs éléments abondent dans le sens de l'interprétation adornienne, notamment la notion que la contemplation esthétique qui sied à l'oeuvre d'art auratique n'est possible que face à un objet fixe [20]. On pourrait également convoquer cette autre citation issue de son étude sur le drame baroque allemand : « La réalité suprême de l'art, c'est l'oeuvre isolée, fermée [21]. » Adorno partage cette conception, dans laquelle l'oeuvre musicale n'est pleinement elle-même que lorsqu'elle est perçue comme objet structurel totalisé, c'est-à-dire une partition [22].

Première et seconde techniques

Benjamin insiste, on l'a vu, sur le fait que l'aura que les hommes projettent sur l'oeuvre d'art dérive de l'origine magique et cultuelle de l'art. Et la tradition artistique européenne, malgré sa tendance à la sécularisation, reste l'héritière de cette origine mythique :

« Ce fond rituel, si reculé soit-il, transparait encore dans les formes les plus profanes du culte de la beauté. Ce culte, qui se développe au cours de la Renaissance, reste en honneur pendant trois siècles. Lorsqu'à l'avènement du premier mode de reproduction vraiment révolutionnaire, la photographie, l'art éprouve l'approche de la crise, devenue évidente un siècle plus tard, il réagit par la doctrine de l'art pour l'art qui n'est qu'une théologie de l'art. C'est d'elle qu'est ultérieurement issue une théologie négative sous forme de l'idée d'art pur, qui refuse non seulement toute fonction sociale, mais encore toute détermination par rapport à un sujet concret. (En poésie, Mallarmé fut le premier à atteindre cette position [23].) »

Cette perspective historico-philosophique, Adorno l'épouse là aussi sans réserve. Témoin son enthousiasme dans la lettre du 18 mars 1936 sur cette référence à Mallarmé. Pourtant, l'un des arguments clés de l'essai, du moins dans ses premières versions, est que la reproductibilité technique, en détruisant l'aura, atteint aussi son pouvoir magique. Elle déconstruit le mécanisme de fascination de l'art magico-rituel, et partant de l'oeuvre d'art autonome qui en est l'héritière. Dans une note fragmentaire de *L'oeuvre d'art...*, Benjamin explore plus avant cette logique en introduisant deux nouveaux concepts, la « première et la seconde techniques » :

« 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. [â€] 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. [â€] [Ces concepts] conduisent par là même à une intelligence pratique. Autrement dit : dans les oeuvres d'art, ce qui est entraîné par le flétrissement de l'apparence, par le déclin de l'aura, est un gain formidable pour l'espace du jeu [24]. »

C'est ici que se séparent les conceptions adornienne et benjaminienne. 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'oeuvre 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, de s'attaquer à la tradition tout en restant dans le périmètre de la « théorie spéculative de l'art moderne ». C'est là toute la problématique adornienne de l'art comme « oxymore ». L'art moderne est aporétique car il tente de se défaire de son apparence, bien que celle-ci lui soit encore essentielle, même au XXe 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. [Il] 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 éliminé [25]. »

Le danger de l'oeuvre 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 [26]. La révolte contre l'apparence n'inaugure donc pas de nouveau esthétique. Tout au plus conduit-elle 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 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 [tonale] se révèle comme révolte contre l'apparence [â€] 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 [27]. »

La musique et ses médiations

À ce stade, le débat sur l'aura des oeuvres d'art s'est, à mon sens, considérablement clarifié. Les concepts de jeu et d'apparence jettent une lumière assez crue sur le développement historique de la musique occidentale depuis le XVIIIe siècle. Les travaux de Lydia Goehr ont bien montré comment le concept d'oeuvre musicale (ce concept qui informe la traduction qu'opère Adorno de l'idée d'aura dans le domaine musical) qui paraît si banal aujourd'hui est en réalité le produit d'une construction historique récente et ramassée dans le temps (une cinquantaine d'année entre la fin du XVIIIe siècle et la mort de Beethoven en 1830). Ce concept s'appuie sur des dispositifs concrets pour assurer sa pérennité : éditeurs, catalogues, revues savantes, financement de la création, division du travail musical, mythe du génie créateur, institutions nouvelles pour l'enseignement de la musique (les conservatoires), lois sur la propriété intellectuelle, architecture des salles de concert, gouvernement des sens (au sens de Michel Foucault), etc. Au terme de ce processus, la musique comme pratique s'est transformée en une collection de choses figées pour l'éternité dans un « musée imaginaire des oeuvres musicales [28] ».

Si l'on suit la pensée de Lydia Goehr, qui historicise pour ainsi dire l'ontologie de la musique, on réalise donc que la

musique n'est devenue « auratique » qu'à partir de la fin du XVIII^e siècle. Ou bien que l'aura de la musique s'est déplacée de la performance vers la partition à ce moment-là [29]. Mais c'est bien la perspective empruntée par Benjamin, qu'il avait notamment consignée dans l'un des brouillons des premières versions de l'essai sur *L'Œuvre d'art...* :

« 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. Le caractère idéologique, c'est-à-dire trompeur, de cette représentation magique abstraite de l'art, est démontrée de deux façons : premièrement par sa confrontation avec l'art contemporain, dont le cinéma apparaît comme le représentant ; deuxièmement par sa confrontation avec l'art de nature réellement magique de la préhistoire [30]. »

En effet, si le concept d'oeuvre d'art unie est auratique, c'est que sous l'action historique d'une rationalisation de l'activité artistique au début du XIX^e siècle en direction de son autonomie, la musique a souhaité devenir intemporelle et insensible à ses déclinaisons historiques. Toute la chaîne de production de la musique s'est ainsi retrouvée au service de l'intangibilité de l'oeuvre telle que l'a imaginée le compositeur, tout au sommet de la pyramide sociale de la musique. La musique a été pensée sur le modèle de la sculpture, comme un produit que ne pouvaient désormais plus altérer ni son insertion mondaine, ni les évolutions futures des pratiques. En un mot, sous l'action de son devenir auratique, la musique savante, fixée dans le marbre de sa partition et rituellement entretenue dans les conservatoires et les salles de concert, est peu à peu devenue insensible à ses médiations. Or, comme l'a remarqué Georgina Born, la musique est précisément l'un des arts les plus « médiatisés ». Elle est même impensable autrement, car elle ne peut advenir qu'au travers d'une succession de filtres qui la font littéralement exister :

« La musique représente de façon paradigmatique cette entité fluide, multi-médiatique, matérielle et immatérielle, dans laquelle des sujets et des objets se rencontrent et se mélangent. Elle favorise des associations ou des assemblages incessants entre des musiciens et des instruments, des compositeurs et des partitions, des auditeurs et des systèmes d'amplification » c'est-à-dire entre des sujets et des objets [31]. »

Autrement dit, l'oeuvre d'art auratique de la tradition savante occidentale n'est peut-être que celle qui a temporairement dissimulé la nature intrinsèquement multi-médiatique de la musique, entendue comme activité humaine qui navigue fluidement entre l'état de chose que l'on contemple et de flux que l'on pratique, qui nous traverse. La musique savante occidentale n'est de ce point de vue, comme l'a noté Nicholas Cook, qu'une « magnifique exception [32] ». Or, en reprenant l'idée benjaminienne selon laquelle la reproductibilité technique, qui n'est qu'une des médiations possibles de la musique dans l'histoire humaine, a la particularité de faire voler en éclat le compromis historique entre la première et la seconde technique (dans lequel la première dissimule la seconde sous l'apparence auratique), nous pouvons peut-être comprendre plus finement le rôle de l'enregistrement dans l'esthétique du jazz. Nous serions alors face à la thèse paradoxale selon laquelle l'enregistrement n'est pas ce qui fixe à nouveau la musique en un produit intemporel (à l'instar de la partition) mais ce qui libère en elle l'espace de jeu.

Une dialectique entre produit et processus

Pour comprendre les relations entre le jazz et la médiation qu'est la reproductibilité technique, un détour par la praxis musicale à l'oeuvre dans la musique techno nous permettra d'y voir plus clair. Pourquoi la techno ? Simplement dit : parce que ce genre musical radicalise le geste inaugural du jazz qui s'appuie sur l'enregistrement pour mettre l'improvisation au centre de la pratique artistique.

Dans un ouvrage récent [33], le musicologue américain Mark Butler développe une large réflexion sur les relations entre l'enregistrement et la performance dans les musiques électroniques de danse (EDM). En effet, dans ce genre musical, pas d'instruments acoustiques qui permettent de produire des sons en temps réel, mais différentes interfaces qui « jouent » des segments musicaux préenregistrés. Dans le DJ set, le musicien intervient sur des supports vinyles pour en prélever certaines parties, modifier leur spectre acoustique de façon rudimentaire mais efficace en jouant sur les EQ (basse, médium, aigu), et les mélanger à d'autres supports vinyles sur sa deuxième platine au travers d'une petite table de mixage. À partir des années 2000, l'ordinateur portable est utilisé par les musiciens électroniques aux côtés de nombreuses autres interfaces (samplers, boîtes à rythme, synthétiseurs, contrôleurs MIDI, etc.) pour maximiser les possibilités de jeu. Toutefois, dans le DJ set comme dans le live électronique ou « laptop set », le principe musical reste le même : la transformation en temps réel de séquences préalablement enregistrées.

L'enregistrement, et plus globalement l'irruption massive des médiations technologiques dans la musique, populaire ou savante, a donc introduit des objets à€" artifices technologiques, programmes informatiques, sons préenregistrés à€" au coeur de la performance. La musique est devenue un assemblage de sons enregistrés en temps réel. Comme l'indique le nom de la pratique elle-même (le « live » électronique), la finalité de ces objets reste le processus improvisé pendant la performance. Dans l'EDM, l'enregistrement se retrouve dès lors *en amont du processus créatif et non plus à son terme*. C'est alors au jazz bien plus qu'au rock qu'il faut comparer la performance de musiques électroniques. Dans les deux genres musicaux en effet, il s'agit de composer en temps réel (improvisation) à partir de séquences mémorisées (jazz) ou enregistrées (EDM) en amont [34]. Les samples de l'EDM se retrouvent donc comparables aux idées musicales mémorisées (que les jazzmen appellent souvent des *licks*), mobilisées par l'improvisateur au fil de sa performance et que l'on retrouve souvent à l'identique ou légèrement transformées dans différentes versions enregistrées des mêmes morceaux [35]. De même, on pourra comparer les grilles harmoniques des standards de jazz au *beat* dans la techno, c'est-à-dire des éléments structurels de répétition qui stabilisent pour ainsi dire le flux musical et permettent alors à l'improvisation de jaillir [36].

C'est précisément là qu'intervient l'enregistrement dans le jazz. En diffusant médiatiquement ces instantanés improvisés et permettant leur diffusion à une échelle plus large au sein de la communauté des musiciens, il libère les techniques d'improvisation. Dans un article cherchant lui aussi à identifier les liens entre le jazz, Walter Benjamin et la reproductibilité technique, le musicologue Karl Coultard explicite cette relation entre improvisation et enregistrement :

« Dès le moment de sa rencontre avec le médium de la reproduction du son, le jazz a existé dans une sorte d'espace double, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du domaine enregistré. Cette situation a favorisé une circulation extrêmement fluide des idées musicales et des concepts entre la dimension enregistrée et *live* de la musique improvisée. L'enregistrement capture certains éléments de la performance, qui sont alors étudiés par d'autres musiciens, réintroduits dans d'autres contextes de performance, et enregistrés à nouveau. Toutefois, à mesure que ce processus se développe, les éléments du jazz qui sont spécifiques à la performance à€" les interactions entre musiciens et avec le public à€" ne sont pas réifiés mais continuent de fonctionner dans cet espace, enrichis par les idées des médias successifs [37]. »

Bien que le jazz ne recoure pas à la manipulation directe de segments enregistrés comme le feront d'autres genres

électroacoustiques par la suite, il propose une exploitation pionnière de l'enregistrement *mis au service* d'un paradigme de l'improvisation musicale [38]. Il inaugure de la sorte une tradition souterraine qu'on pourra voir rejaillir dans la pratique jamaïcaine du *riddim* [39] et dans la culture du *remix* des musiques électroniques à partir du hip hop et surtout de la techno de Detroit. Nous ne pouvons sous-estimer la dimension culturelle de cette mise au pas de la technologie au service de la pratique improvisée de la musique, qui refait surface en différents endroits du continuum des musiques africaines-américaines [40].

Dans le jazz, jamais la performance 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. À cet égard, les nombreuses versions enregistrées du standard de Hammerstein « My Favorite Things » par le quartet de John Coltrane sont un cas d'école. De l'aveu de son batteur, jamais le groupe ne répétait ce morceau pour préparer une version finale mais se contentait de le jouer et de le rejouer sans aucune contrainte de durée ni de perfection [41]. Dans cette pièce, et d'une manière qui lui est si particulière, Coltrane expose l'essence même et première de la praxis musicale, de la « seconde technique », le libre jeu *ad libitum* avec les sons. Le jazz réussit 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 ». Un indice de cette approche différente de l'oeuvre est le concept d'« alternate takes » (que l'on pourrait comparer aux « versions » du dancehall jamaïcain et au « remix » dans la techno), ces « prises alternatives » si appréciées des amateurs de jazz : aucune version n'est en réalité hiérarchiquement supérieure à une autre. En jazz, il n'y a pas d'oeuvre de référence au sens occidental du terme, car l'oeuvre, si oeuvre il y a, ne peut être que provisoire [42].

Conclusion : philosophie de la musique et anthropologie

Au terme de ces réflexions, nous mesurons que si l'essai de Benjamin n'a pas porté tous ses fruits [43], il permet néanmoins de localiser un noeud important de la problématique de l'art moderne en mobilisant le couple conceptuel de la première et de la seconde technique, de l'apparence et du jeu, des notions qui s'avèrent utiles pour penser positivement la singularité du jazz et le modèle ontologique de « l'oeuvre provisoire ». L'enregistrement, qui s'apparente dans la Théorie Critique à une forme unilatérale de réification, ne s'oppose finalement pas au processus, mais, par une « ruse » inattendue de l'histoire, a probablement permis à une tradition musicale vernaculaire qui valorisait l'improvisation comme mode central de production de la musique de se développer et de gagner en influence à la mesure du marché mondialisé des musiques populaires occidentales. Voilà bien la nature dialectique de la médiation technologique. Dans certains cas, elle a développé des formes de standardisation et assis le modèle économique des industries culturelles. Dans d'autres, elle a contribué à accélérer l'émancipation de la musique vis-à-vis du carcan idéologique de l'oeuvre d'art occidentale. Si, comme l'a montré Christian Béthune [44], Adorno avait cerné en quoi le jazz menaçait l'édifice ontologique de la tradition savante occidentale et la théorie spéculative de l'art moderne, Benjamin nous aide à comprendre comment les médiations technologiques du XXe siècle ont mis le roi à nu en déconstruisant le charme auratique de l'oeuvre d'art unie [45].

Toutefois, du fait de leur abstraction, les catégories de montage, de collage, d'appareillage mobilisées par Benjamin ne s'appliquent pas de façon homogène aux pratiques musicales créatives contemporaines. Si les traditions du jazz, du rock, de la musique concrète, puis des musiques électroacoustiques et mixtes, et enfin des musiques électroniques comme la techno et plus généralement l'EDM, se sont développées dans un même espace-temps (occidental) d'une soixantaine d'années, si elles ont toutes été affectées par la reproductibilité mécanisée du son et finalement dépassé le concept d'art légué par la tradition romantique européenne, elles n'entretiennent pas le même rapport à la technologie. Une attention précise, musicologique, aux usages pluriels qu'elles en ont fait montre qu'il est vain de discuter de l'impact de la reproductibilité technique sur les musiques du XXe siècle à partir des seuls échanges écrits entre Adorno et Benjamin à la fin des années 1930 [46]. Pour comprendre les rapports que ces musiques plurielles entretiennent avec la reproductibilité technique, il faut mobiliser une perspective ethnomusicologique qui prenne en compte les spécificités techniques et culturelles de chaque corpus. Cette

approche est alors susceptible de venir enrichir les catégories de l'esthétique, dépendantes pour leur part de l'histoire de l'art européen et de ses propres présupposés anthropologiques.

Adorno et Benjamin étaient pourtant bien conscients de la nécessité d'une immersion dans le matériau de l'art pour faire avancer la réflexion esthétique. Les meilleurs écrits d'Adorno sur les musiques savantes sont tous imprégnés de considérations musicologiques et historiques particulièrement bien informées. Il y parle énormément de technique musicale : en un mot, de la médiation du matériau. Il en va de même pour Walter Benjamin quand il s'agit de littérature allemande ou française. La méthode « matérialiste » qu'ils ont développée dans l'entre-deux guerres a précisément cette ambition et porte même un nom : « la critique immanente ». Toutefois, malgré leur intérêt pour les cultures médiatiques de leur époque, il est toujours resté une distance, sociale et peut-être même raciale, entre les philosophes allemands et les cultures populaires. Malgré leur curiosité, une expérience ethnographique approfondie du jazz leur a toujours fait défaut.

En 1927 pourtant, errant à Marseille dans le quartier de la Fosse sous les effets d'une forte dose de haschich, Walter Benjamin a fait une expérience directe du jazz qui ne fut pas dénuée d'enseignements :

« Tout ce qui se passait autour de ce dancing bar me frappait par sa beauté. [...] J'appelais la musique qui chaque fois s'enflait de nouveau pour diminuer ensuite, les baguettes de paille du jazz. J'ai oublié sous quel prétexte je me permettais de marquer la mesure avec le pied. Cela va contre mon éducation et ne se faisait pas sans une discussion intérieure [47]. »

Ce passage, par sa rareté même dans l'oeuvre benjaminienne et en dépit de sa brièveté, est philosophiquement et anthropologiquement admirable. Bien que peu au fait des subtilités de la musique africaine-américaine, Benjamin nomme le fond du problème en pointant la dimension audiotactile essentielle du jazz [48]. C'est cette dimension qui rattache le jazz au désert, à l'*Entkunstung* adornienne [49] : l'art doit dorénavant tout autant être jugé par les corps qui se meuvent que par les esprits qui contemplent. Mais Benjamin désigne également de manière lucide le fossé culturel qui le sépare de l'expression vernaculaire, lui l'intellectuel bourgeois pétri de culture européenne, puissamment pénétré du paradigme esthétique faisant précisément écran entre lui et le jazz, bref, son « surmoi lettré » l'empêchant de jouir pleinement de l'oralité du jazz... À la même période pourtant, plusieurs ressortissants africains-américains hantaient les boîtes de nuits du vieux port de Marseille. S'il avait osé pousser la porte de ce dancing, peut-être aurait-il ainsi fait la rencontre de Claude McKay, un intellectuel noir de la Renaissance de Harlem qui séjournait à Marseille à la même époque dans le quartier de la Fosse. Découvrant, de l'intérieur du dancing ces corps noirs dansant qui contribuaient à forger une autre esthétique de la modernité, peut-être aurait-il appris, alors... « *how to shake that thing* [50] ».

Post-scriptum :

Emmanuel Parent est maître de conférences en musiques actuelles et ethnomusicologie à l'université Rennes 2. Ses recherches portent sur les musiques populaires et l'anthropologie des musiques africaines-américaines. Il a publié des articles sur Ralph Ellison, John Coltrane, Zora Neale Hurston, Vybz Kartel, Claude McKay ou encore Paul Gilroy. Auteur de *Jazz power. Anthropologie de la condition noire chez Ralph Ellison* (CNRS Editions, 2015), il a dirigé le catalogue de l'exposition, présentée à la Cité de la musique à Paris, *Great Black Music. Les musiques noires dans le monde* (Actes Sud, 2014). Il est également directeur de la publication de *Volume ! La revue des musiques populaires*.

[1] Je souhaite remercier les relecteurs de cet article et la rédaction d'*Epistrophy* pour les discussions serrées qui ont mené à la version finale de cet article. Ses imperfections sont de la seule responsabilité de l'auteur.

- [2] Benjamin, 2003a, p. 185. Sauf mention contraire, les références à l'essai de Benjamin seront issues de cette version « française » de 1936 dont la traduction, effectuée par Pierre Klossowski, a été supervisée par Benjamin lui-même. Sur le processus éditorial complexe entourant la rédaction de l'essai et ses quatre versions successives, voir Tackels, 2000.
- [3] Adorno, 2002, p. 188.
- [4] Adorno, 2003, p. 67-95. Pour une synthèse en français des critiques adorniennes à l'encontre du jazz (standardisation, réification, fausse modernité, etc.), voir Béthune, 2002, et plus récemment Desplat-Roger, 2018.
- [5] Benjamin, « Lettre du 30 juin 1936 », in Adorno, 2002, p. 204.
- [6] Voir Schönherr, 1991, p. 85-94.
- [7] Béthune, 2002, p. 49-50.
- [8] Parent, 2003a, p. 35-42 et Parent, 2003b.
- [9] Julien, 1999, p. 35-52. Voir également Thibault, 2016, p. 129-143.
- [10] C'est ce qu'indique le sociologue et figure fondatrice des *Popular music studies* Simon Frith dans son ouvrage *Performing rites* : « *There is a sense in which the record in popular music takes on the role of the score in art musics* » as a kind of register of what the music is ideally. [...] *Recording perfection ceased to refer to a specific performance (a faithful sound) and came to refer, as we've seen, to a constructed performance (an ideal sound). The 'original,' in short, ceased to be an event and became an idea* », (Frith, 1998, p. 233-234). Voir également Gracyk, 1996 et Pouivet, 2010.
- [11] Sèdes, 2013.
- [12] Bohlman, 1999, p. 33-34.
- [13] On objectera ici à raison que dans la pensée de Benjamin, l'aura n'est pas un pouvoir *sui generis* de l'oeuvre d'art, mais la transposition sur un artefact de valeurs sociales. L'aura est donc une projection, une croyance, d'aucuns diraient une illusion. En un sens, toute la tradition esthétique occidentale repose sur cette croyance que l'art ouvre un accès à une dimension spirituelle, ce que Jean-Marie Schaeffer a appelé la « Théorie spéculative de l'art », qui survit selon lui au processus de sécularisation (Schaeffer, 1992).
- [14] Ou, si l'on préfère, de la croyance en sa nature transcendante. C'est en tous cas bien ce qu'est l'aura dans les traditions religieuses, notamment chrétienne et islamique : une manifestation de la sainteté sous la forme d'un halo lumineux que l'on peut représenter graphiquement.
- [15] Goodman, 2011. Voir notamment le chapitre 3 sur la distinction autographique/allographique.
- [16] Benjamin, 2003a, p. 199.
- [17] Béthune, 2016, p. 153.
- [18] Adorno, 1979, note p. 134-135.
- [19] Adorno, 1995, p. 118.
- [20] Voir la fin du chapitre XVII de l'essai sur *L'Œuvre d'art...*, sur la comparaison de la contemplation d'une peinture et la distraction cinématographique (Benjamin, 2003a, p. 213-214).

[21] Benjamin, 1985, p. 54. Cette citation est à son tour mobilisée par Christopher Small dans l'introduction de son ouvrage *Musiquer* (Small, 2019) sur la toute-puissance de la partition dans la tradition occidentale classique : « La *choséité* présumée autonome des oeuvres musicales s'inscrit bien sûr de façon générale dans une conception moderne de l'art encore dominante. Ce qui est valorisé, ce n'est pas l'action de l'art ou l'acte créateur, et encore moins celui de percevoir ou de réagir, mais l'objet créé en tant que tel. Toute signification artistique est pensée comme résidant dans l'objet. Elle est simplement là, flottant à travers l'histoire, épargnée par le temps et le changement, attendant d'être extraite par l'auditeur idéal. » C'est donc cet « objet » et non la performance qui est dotée d'une aura dans la tradition savante occidentale.

[22] Je mesure ici que ce travail d'interprétation de l'aura en musique est susceptible de tirer le texte de Benjamin en direction de l'interprétation qu'en a fait Adorno et sa vision de l'aura comme « oeuvre d'art unie ». Il me faut assumer ce parti pris. Globalement, les éléments apportés ici permettent également de prendre conscience du caractère fondamentalement mouvant et dialectique du concept d'aura, ce qui explique en grande partie l'exégèse impressionnante suscitée par le texte benjaminien depuis une cinquantaine d'année.

[23] Benjamin, 2003a, p. 184-185.

[24] Benjamin, 2003a, p. 242-244.

[25] Adorno, 1995, p. 91.

[26] « Selon la thèse de Benjamin, ce n'est pas seulement le *hic et nunc* de l'oeuvre 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. » (*Ibid.*, p. 73-74).

[27] *Ibid.*, p. 147.

[28] Goehr, 2018.

[29] Cela pourrait être la thèse défendue par Christopher Small dans *Musiquer* (Small, 2019). Dans cette ethnographie du concert symphonique contemporain, il produit une critique de la forme qu'a prise le « musiquer » dans la tradition classique occidentale, en suggérant la possibilité d'autres rapports avec la musique, même de tradition savante, dans lesquels l'autorité du compositeur, consignée dans la partition et déléguée au chef d'orchestre, pourrait être partagée avec les autres médiateurs de la chaîne du « musiquer » (interprètes et auditeurs principalement).

[30] Benjamin, 2003a, p. 237.

[31] Born, 2005, p. 7.

[32] « Loin d'être un modèle raisonnable à partir duquel juger toutes les autres [musiques], la musique occidentale « artistique » de tradition classique est une exception magnifique à€" magnifique dans sa détermination à défier le temps et à créer ces objets impossibles, les oeuvres musicales. » (Cook, 2006, p. 89).

[33] Butler, 2014. Pour en comprendre les enjeux, on pourra consulter en français ma recension de cet ouvrage dans le numéro 14-1 de la revue *Volume !* (2018) et celle de Baptiste Bacot dans la revue *Transposition*, n° 6 (2016), ou plus récemment l'entretien de Mark Butler dans *Volume !* (2019).

[34] En comprenant la fécondité de ce parallèle entre jazz et techno, on ne s'étonnera pas de voir l'onction du musicologue africain-américain et membre de l'AACM George Lewis apportée au livre de Mark Butler, sous forme d'un *blurb* en 4e de couverture : « *Mark Butler's fecund hybrid of ethnographic fieldwork with music analysis, aesthetic and the new critical improvisation studies delves deeply into the creative processes of the musicians who make electronic dance music. The result is a fascinating, human-centered account of how the practice of creativity becomes central to the history of technology.* »

[35] Voir par exemple le travail de référence de Paul Berliner (Berliner, 1994). Pour une étude de cas précise sur trois passages improvisés présentant les mêmes *licks* chez Thelonious Monk dans le morceau « In Walked Bud » entre 1957 et 1959, voir Klemp et al., 2008.

[36] Dans le jazz, le langage tonal n'est pas tant exploité pour ses vertus d'organisation verticale du matériau sonore et sa propension à la résolution que comme support de l'expression individuelle. La grille d'accord du standard n'est pas utilisée pour ses propriétés architectoniques mais comme véhicule du discours. Lorsque ce support aura atteint une certaine limite par saturation de ses possibilités harmoniques au cours des années 1950, les jazzmen se tourneront vers d'autres modes d'organisation de la durée. En ce sens, les schèmes du jazz modal permettent aux musiciens d'inscrire de manière encore plus explicite leur quête d'expression non soumise à la construction d'un édifice "auratique" faisant sens en tant que tel. Sur ce point, voir Jalard, 1986, p. 167.

[37] Coulthard, 2007.

[38] Ralph Ellison nous renseigne sur la diffusion des segments improvisés au début de l'histoire du jazz avant la systématisation de l'enregistrement comme moyen de diffusion de ces techniques d'improvisation. Ce passage met bien en lumière la praxis africaine-américaine (le « lore » noir) que l'enregistrement n'a finalement fait qu'amplifier : « Quelques-uns des plus brillants jazzmen n'ont laissé aucun enregistrement ; leurs noms apparaissent tout au plus sur les affiches de quelque bal local ou d'une lointaine joute musicale contre un groupe tout aussi inconnu. S'étant consacrés à un art bâti sur l'improvisation, ces artistes qu'on n'a jamais enregistrés voient la plupart du temps leurs idées les plus originales entrer dans le domaine public presque au moment même où ils les conçoivent, pour être rapidement absorbées dans la pensée et la technique de leurs pairs. Ainsi les riffs qui firent swinguer les danseurs et l'orchestre durant quelque exceptionnelle soirée, et qui inspirèrent à d'autres des envolées rivalisant d'invention, s'incorporèrent toutes trop rapidement à un style général, laissant ceux qui en avaient la paternité aussi anonyme que les bâtisseurs de cathédrales. » (Ralph Ellison, 2003, p. 266 [ma traduction]).

[39] Manuel et Marshall, 2017, p. 25-59.

[40] Dans son article « Improvised Music After 1950 », le musicologue George Lewis fait droit à l'adjectif « afrologique » pour cerner les logiques musicales de ce continuum africain-américain, au-delà des particularités de genre. Dans cette logique, l'improvisation est centrale : « An Afrological notion of an improviser's 'sound' may be seen as analogous to the Eurological concept of compositional 'style'. » (Lewis, 1996, p. 241).

[41] « On se lançait à bride abattue. C'était bien mieux ainsi. Répéter! C'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 in Francis Marmande, 2003. En un certain sens, nous pourrions retourner l'affirmation en disant que le quartet ne faisait *que* répéter.

[42] Pour qualifier ce mode de fabrique musicale, Georgina Born mobilise la théorie anthropologique de l'art d'Alfred Gell et la notion « d'assemblage latéral » qui recoupe et prolonge les conceptions développées dans le présent article. Voir Born, 2005, p. 7-36.

[43] Voir ainsi la critique sévère qu'en proposent Antoine Hennion et Bruno Latour (Hennion et Latour, 1996, p. 235-241).

[44] Béthune, 2002.

[45] On peut néanmoins signaler qu'une ethnographie des clubs de jazz aujourd'hui montre aisément que le rituel de la contemplation esthétique qui sied à l'oeuvre d'art unie (l'écoute silencieuse et recueillie) a repris le dessus dans les pratiques de consommation esthétique du jazz. D'une certaine manière, en dépit de son ontologie comme « assemblage latéral », le jazz a rapidement été réintégré dans le giron de l'esthétique occidentale comme oeuvre d'art unie. C'est précisément ce qui pose problème à Ralph Ellison dans les développements modernes du jazz à partir des années 1940. Sur ce point, voir Parent, 2015, chapitre 5.

[46] Comme le souligne Fernand Hörner, la notion d'aura est historiquement flexible et nécessite, pour être appliquée à la musique, de « prendre les spécificités des techniques contemporaines en considération » (Hörner, 2015, p. 62).

[47] Benjamin, 2003b, p. 113.

[48] Un passage des variantes à l'essai sur *L'Œuvre d'art...* mérite ici d'être cité dans son entier. Benjamin y expose l'attitude opposée à la contemplation esthétique et trouve dans le jazz un lieu possible de débouché pour ses intuitions : « L'automobiliste dont les pensées sont "tout à

fait ailleurs", par exemple lorsqu'il s'affaire autour de son moteur en panne, s'habitue mieux à la forme moderne du garage que l'historien d'art qui s'efforce de l'extérieur d'en faire l'examen stylistique. La réception dans la distraction, qui devient de plus en plus nettement sensible dans presque tous les domaines de l'art, est le symptôme d'un changement de fonction décisif de l'appareil d'aperception humain, lequel se voit confronté à des tâches qui ne peuvent être résolues que de manière collective. En même temps, elle est le symptôme de l'importance croissante de l'aperception tactile qui, partant de l'architecture, son domaine originel, déborde sur les autres arts. Tel est le cas de manière frappante pour la musique, où un élément essentiel de son évolution la plus récente, à savoir le jazz, a trouvé son agent le plus efficace dans la musique de danse. » (in Benjamin, 2003a, p. 235-236).

[49] Voir Lacoue-Labarthe, 1994.

[50] Voir Parent, 2018.