Jazz : l'Autre exotique

Bruce Ellis Benson

Volume 16, Number 1, Fall 2005

Raisonner la musique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/801307ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/801307ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (print)

1920-2954 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Benson, B. E. (2005). Jazz : l'Autre exotique. *Horizons philosophiques*, 16(1), 86–100. <https://doi.org/10.7202/801307ar>

Jazz : L'Autre exotique

«Dans le discours qu'aujourd'hui je dois tenir, et dans ceux qu'il me faudra tenir ici, pendant des années peut-être, j'aurais voulu pouvoir me glisser subrepticement». Michel Foucault débute ainsi une leçon intitulée *L'ordre du discours* qu'il prononça au Collège de France en 1970¹. Cette leçon examine les manières dont les discours s'organisent par exclusion, interdiction, division, rejet, textes, rituel et sociétés de discours. À partir des complexités et des relations de pouvoir exprimées clairement par Foucault, je peux facilement imaginer un improvisateur de jazz possédant le même type de désir : «Je désire uniquement improviser; je ne veux pas me creuser les méninges pour savoir ce qui rend possible une improvisation, quels genres de contraintes existent, et quelles sont les implications politiques de ce que je fais». Par ailleurs, le jazz a souvent été explicitement un terrain politique de subversion des contraintes tant musicales que sociétales.

Quoi qu'il arrive, on ne peut jamais échapper aux contraintes d'un discours car elles sont toujours là, déterminant ce que l'on peut faire et ne pas faire, ou dire, ou penser ou jouer. À l'instar de tout discours, l'improvisation a lieu dans une *polis*, en l'espèce la *polis* des improvisateurs de jazz. Cependant ce qui complique le discours de l'improvisation jazz (et, partant, son ontologie et son éthique), c'est que la *polis* jazz est inscrite dans la *polis* plus large de la musique en général, sans compter la *polis* élargie de la vie quotidienne. Cet essai se concentre ainsi sur la manière dont le jazz se rapporte à ce qui, encore de nos jours, est considéré comme la forme dominante de la musique — la musique artistique occidentale ou la musique classique avec un «c minuscule». Certes, cette hégémonie est ironique au moins à deux égards. Premièrement, d'après moi beaucoup de philosophes de la musique et des musicologues conviendraient que l'improvisation est l'expérience musicale *primordiale*². Nous improvisons dans la vie quotidienne et nous improvisons en musique³. C'est-à-dire que «création d'une oeuvre» et «performance» sont des caractéristiques — ou catégories — *dérivées* de la vie musicale. Deuxièmement, actuellement, c'est la musique classique qui est maintenant marginale — même en Occident. Ces ironies auraient été simplement savoureuses n'eut été la violence à l'égard des autres musiques qui a été perpétrée au nom de ce que nous nommons la «musique classique».

Dans ce qui suit, je concentre mon attention (avec les catégories de Foucault toujours comme toile de fond) sur la manière dont l'improvisation est un genre «d'autre exotique» défiant les catégories musicologiques et ontologiques traditionnelles. Je désire examiner ici deux aspects essentiels de «l'altérité» de l'improvisation jazz. Premièrement, étant donné la manière dont nous définissons l'opposition binaire de la composition et de la performance — et étant donné que cette opposition binaire domine *toujours* à la fois la pensée et la pratique musicale — l'improvisation occupe un espace ontologique d'un type inusité. L'improvisation est un genre de *tertium quid* qui existe à l'intersection de la musique, de la théorie musicale, et de la philosophie de la musique. De fait, l'improvisation est un genre d'altérité qui ne cadre ni avec la «composition» ni avec la «performance». Une kyrielle d'implications découle de cette altérité⁴. Deuxièmement, l'improvisation jazz est perçue à la fois comme inférieure à la musique artistique occidentale et aussi comme séduisante et mystérieuse — en bref, exotique⁵. Bien que j'examine à tour de rôle les aspects de «l'altérité» et de la qualité «exotique» du jazz, il ressortira que ces deux aspects sont intimement liés.

Le jazz comme tertium quid

Examinons la définition de l'improvisation présentée dans la seconde édition du *New Grove Dictionary of Music and Musicians* :

Improvisation : La création d'une oeuvre musicale, ou la forme finale d'une oeuvre musicale, au moment où elle est exécutée. Cela peut impliquer la composition instantanée de l'oeuvre par ses exécutants, ou l'élaboration ou l'ajustement à une structure déjà existante, ou n'importe quoi entre⁶.

Quiconque connaît bien la musicologie sait que l'histoire de la discipline fourmille de définitions de ce type. Cependant, étant donné l'ensemble des développements en musicologie au cours de cette décennie ou des deux dernières, pareille définition paraît étonnante en 2001. Il n'est pas nécessaire d'entrer ici dans les détails sur la création relativement récente de la notion «d'oeuvre musicale» ou sur la manière hégémonique dont cette notion a été utilisée comme un prisme pour percevoir l'ensemble de la musique⁷. Mais je me demande dans quelle mesure la musicologie et la philosophie de la musique ont dépassé la description présentée par Jan Broeckx en 1979 : «Pendant plusieurs siècles, les théoriciens occidentaux de la musique ont associé le concept de "musique" à la totalité des oeuvres

musicales réelles et imaginables — et rien que cela⁸». Il est vrai que les musicologues et les philosophes sont finalement parvenus à reconnaître l'existence de discours musicaux dans lesquels la composition et la performance d'œuvres musicales sont ou bien non essentielles ou bien simplement absentes, mais ces manières désuètes de penser la musique semblent encore extrêmement bien enracinées. En d'autres mots, elles structurent encore le discours sur la musique en général — et, partant, marginalisent inévitablement le jazz et les autres types de discours improvisés. Par conséquent, le *New Grove* doit recourir au modèle traditionnel de la pratique musicale pour arriver à comprendre ce que font les improvisateurs, précisément parce qu'il n'y a pas de modèles de rechange (encore) assez forts pour le renverser. En toute honnêteté, l'entrée sur l'improvisation comporte maintenant une section sur le jazz⁹. Cependant on ne reconnaît pas dans la section sur le jazz que la définition générique de l'improvisation exprimée clairement au début de l'article ne cadre pas avec l'improvisation jazz en particulier. D'ailleurs, cette définition ne cadre pas davantage avec l'improvisation dans la musique baroque, puisque le concept d'œuvre ne dominait pas ce discours musical non plus¹⁰. On est tenté de demander si cela cadre avec n'importe quelle notion d'improvisation: les improvisateurs de *n'importe quel* genre se perçoivent-ils comme «créant» ou «achevant» une *oeuvre perd se*? Si on utilisait les autres termes qu'on fait fréquemment alterner avec le terme «œuvre» — comme «pièce» — la définition pourrait sembler plus plausible. Tandis que le terme «œuvre» (*Werk*), tel que nous l'utilisons aujourd'hui, est habituellement défini comme autonome, entièrement formé, et noté, des termes comme «*piece*» ou *ein musikalisches Stuck* ou *une pièce* ou *un morceau détaché* n'ont pas tendance à évoquer ces connotations¹¹. Il faut noter que ces autres termes suggèrent l'hétéronomie, l'incomplétude, et le changement continu — et ce sont des caractéristiques avec lesquelles tant les musicologues que les philosophes se sentent encore mal à l'aise.

Naturellement, ayant utilisé le langage du «ça ne cadre pas avec», je réalise que cela pourrait donner l'impression que je pense qu'il existe véritablement des choses telles que des œuvres musicales autonomes en musique classique, or je ne défends nullement cette position. Je suppose plutôt qu'une notion essentielle du discours de la musique classique est qu'il existe des choses nommées «œuvres» et qu'elles ont une sorte d'existence indépendante de leurs

performances, de leurs expressions dans la partition écrite, et simplement de la vie quotidienne. Je suis certain que cette conception a largement influencé la pratique musicale. En effet, l'histoire de la musique classique peut être perçue du point de vue des compositeurs *essayant* de réaliser une pareille autonomie tant pour eux-mêmes que pour leurs œuvres. En outre, j'interprète l'idéal de l'œuvre autonome comme une extension de l'idéal d'un moi autonome. Par conséquent, il n'est pas fortuit que le moment même où les compositeurs commençaient à se percevoir comme créant des œuvres était le moment où ils aspiraient à l'autonomie artistique et que les philosophes affirmaient l'autonomie du moi. Mais je ne crois pas que l'autonomie n'ait jamais été réalisée même si on reconnaît que les «œuvres musicales» de la tradition artistique occidentale sont devenues progressivement *plus* autonomes depuis approximativement le début du XVIII^e siècle. Considérant que Kant pense que les œuvres d'art devraient être perçues «*indépendamment de tout intérêt*» (une position que nous nommons «formalisme» de nos jours)¹², je considère que cela n'est ni possible ni désirable. Tandis que Kant imagine le génie comme le pendant artistique de l'agent autonome dont la maxime fondamentale est «penser par soi-même»¹³, je perçois l'artiste comme fondamentalement *hétéronome* (à la suite de Levinas) – c'est-à-dire, dépendant des *autres* artistes et des productions artistiques¹⁴. Par conséquent, je considère que le concept d'œuvre est problématique non seulement quant au discours étranger du jazz mais également quant au discours même dans lequel il a fonctionné à l'origine¹⁵.

À quel point *il y a* véritablement des œuvres autonomes est, cependant, moins important que la question de savoir comment la notion d'œuvre autonome a fonctionné dans le discours de la musique classique, car, de fait, cela prescrit ce que le compositeur est supposé faire et ce que l'interprète n'est pas autorisé à faire — à savoir, improviser. Conformément à la terminologie de Foucault, nous pouvons dire que jusqu'à présent nous avons examiné l'aspect de «l'exclusion», mais maintenant se présente un exemple de «prohibition». H.C. Colles résume correctement la situation lorsqu'il dit : «L'histoire complète de la musique composée de John Dunstable à Beethoven peut être décrite comme le processus visant à renforcer les défenses du compositeur contre les incursions de l'improvisateur¹⁶». La métaphore d'un combat fait bien comprendre qui se mesure à qui. En outre, Colles insinue que la création musicale

est en réalité le fait de dresser une personne contre une autre. Actuellement, cette façon de penser a naturellement induit des notions telles que le compositeur comme «véritable créateur» (avec l'exécutant qui devient simplement un «intermédiaire» qui «existe pour servir le compositeur»¹⁷) et l'idée qu'une oeuvre pourrait être «possédée» et dont le compositeur détiendrait les droits. Il n'est pas fortuit que le livre dans lequel Paul Hindemith décrit l'exécutant comme «le poste de transformation intermédiaire» est intitulé *A Composer's World*¹⁸. En effet, le discours de la musique classique est — du moins dans une large mesure — l'univers du compositeur¹⁹. C'est un discours avec une conception robuste de la paternité artistique, dans lequel l'auteur est l'agent autonome et dans lequel, au mieux, on accorde aux exécutants un sens plus faible d'autonomie (conçue pour ne pas menacer celle du compositeur).

Cependant, si l'improvisation ne peut être définie en fonction de la «création d'une oeuvre musicale», comment devrions-nous la définir alors? Le problème c'est que cela se situe — étant données les définitions avec lesquelles nous devons œuvrer — quelque part *entre* la composition et l'interprétation. Examinons de nouveau la définition du Grove : «*La création d'une oeuvre musicale, ou la forme finale d'une oeuvre musicale, au moment où elle est exécutée*» (les italiques sont de moi). En réalité, nous avons une fusion de la composition et de la performance. Sous le couple binaire composition/performance, l'improvisation ne serait pas véritablement considérée comme une «performance», car performer c'est répéter ou re-présenter ce qui existe déjà²⁰. On peut comprendre cette idée de performance en fonction de ce que Hegel nomme «l'artiste exécutant», qui (comme le formule Hegel) «non seulement (...) n'aura rien à y ajouter venant de lui, mais il risque même de nuire grandement à l'effet en le faisant». Hegel oppose cela à ce que je pourrais nommer «l'exécutant embellissant», où celui-ci se met à «composer» et «à combler des lacunes, à approfondir ce qui lui paraît trop superficiel, (...) bref à donner l'impression d'un effort indépendant et d'un travail créateur²¹». Il faut observer comment la définition hégélienne de ce que fait l'exécutant embellissant suit de près celle de ce que fait l'improvisateur selon Grove. Toutefois Hegel ne définit *pas* l'improvisation *per se* mais une *conception rivale de performance* (conception qu'il associe spécifiquement à Rossini). C'était une conception de la performance qui était encore en vigueur dans les années 1820, lorsque Hegel tenait ses leçons sur l'esthétique.

Cependant, étant donné la façon dont on définit le terme «performance» de nos jours, le seul endroit qui reste où l'on peut placer l'improvisation se trouve dans la catégorie de la composition, mais l'improvisation ne cadre pas davantage avec la catégorie de la composition. De nombreuses raisons expliquent cet écart, mais la plus évidente d'entre elles est peut-être que tandis que la composition a habituellement lieu sur une période de temps, l'improvisation du moins semble avoir lieu à l'instant. Toutefois, cette différence n'en est pas uniquement une de temporalité et de notation; c'est également une distinction qualitative.

Inférieur mais séduisant malgré tout

Nous sommes maintenant arrivés au second aspect de l'improvisation, soit la manière dont cela a été jugée à la fois inférieur et séduisant par son côté mystérieux. En ce qui concerne la première moitié de cette caractérisation, Igor Stravinsky décrit la composition comme «le fruit d'études, de raisonnements et de calculs qui impliquent tout le contraire de l'improvisation²²». Le point de Stravinsky n'est pas tellement difficile à percevoir: alors que la composition est quelque chose que l'on fait avec soin et une bonne dose de réflexion, l'improvisation est quelque chose qui est tout simplement «expédiée». Bien que les improvisateurs jazz reconnaîtront immédiatement que cela relève de la caricature, beaucoup de non improvisateurs perçoivent le jazz précisément de cette manière. Mais ici Stravinsky s'engage dans ce que Foucault nomme «division et rejet». De fait, il dit : c'est ce que *nous* faisons dans mon discours. Cette autre chose — l'improvisation — est quelque chose fait dans un autre (lire : «inférieur») discours.

Cependant, il y a une autre manière dont l'improvisation et la composition sont différentes. Contrairement à de nombreuses improvisations, la composition est *écrite*²³. Si nous supposons — tel que le fait Johann Nikolaus Forkel — que la perfection de la musique occidentale est atteinte uniquement au moyen de l'écriture, alors il est aisé de voir où se situe l'improvisation. Forkel affirme que plus la notation est parfaite, plus le discours ou la musique est parfaite. Par conséquent, le niveau de développement tant du discours que de la musique repose entièrement sur l'écriture. Comme le dit Forkel : «Le langage et l'écriture évoluent toujours au même rythme dans leur développement; par conséquent on peut présumer que la musique et la notation en ont fait de même²⁴». Évidemment, Forkel est persuadé

que la notation utilisée dans la musique artistique occidentale est supérieure à celle des autres sortes de notation (en raison du niveau d'abstraction du précédent). Que l'improvisation telle qu'exercée dans le jazz dépende soit d'une notation minimale soit peut-être d'aucune notation est significatif ici. Manifestement, pareille musique ne peut être tenue pour «parfaite» pour Forkel.

En réponse à ces arguments de Stravinsky et de Forkel (que je juge indissociables, car l'un et l'autre concernent véritablement la «perfection» ou l'endroit même où quelque chose se situe sur la «grande chaîne de l'être musical»), je peux concevoir quelqu'un protestant que l'improvisation instantanée gagnerait à être pensée comme le résultat d'années voire d'une vie entière de travail et, partant, digne du même type — ou peut-être même d'un type *plus élevé* — de louange que celui qui est décerné à la composition. Je suis disposé à en convenir. On pourrait vraisemblablement soutenir que les improvisations sont souvent le résultat d'années de pratique d'un instrument voire d'années passées à perfectionner des manières d'improviser sur *un air particulier*. Mais «trouver une manière de jouer un air» n'équivaut pas à *écrire* une pièce de musique particulière. On peut dire que la situation change dès qu'est fait un enregistrement de cette improvisation, car l'enregistrement confère à l'improvisation une sorte de permanence. Au fond, la notation est (pratiquement) une forme de préservation. Mais cela serait mal interpréter l'argument de Forkel qui ne concerne pas la préservation mais la *perfection*.

On pourrait facilement rejeter l'argument de Forkel comme étant simplement une autre manifestation de la musicologie eurocentrique, mais je crois qu'il est important de demander pourquoi la «perfection» se rapporte nécessairement à l'écriture pour Forkel? Ce dernier nous présente certes une version musicale du logocentrisme, dans laquelle les cultures connaissant l'écriture sont considérées supérieures aux cultures orales²⁵. Mais, d'une manière plus importante, la notation rend possible la *complexité*, ce qui est égal à la perfection pour Forkel. Étant donné le célèbre panégyrique sur Bach de Forkel, nul doute ne subsiste sur le genre de complexité auquel il pensait²⁶. Mais l'équation «complexité = perfection» peut assurément être contestée. Il semble plausible, par exemple, d'affirmer que la «simplicité» peut elle-même être tenue pour un genre de perfection. De plus, il n'est guère évident qu'une plus grande complexité se traduise par une plus grande perfection. Cependant, malgré les arguments possibles que l'on peut formuler contre l'hypothèse que l'écriture rend possible la complexité musicale et que la complexité musicale est favorablement

exprimée par la musique classique occidentale, il est révélateur que Duke Ellington — après avoir déjà écrit un grand nombre de bonnes pièces — ressentait toujours le besoin (comme le dit Mark Tucker) «d'être considéré comme un artiste sérieux» et que sa «demande de légitimité» s'est faite au moyen de *Black, Brown and Beige* (1943)²⁷. Il n'est pas fortuit que *Black, Brown and Beige* sonne moins comme du jazz et davantage comme de la musique classique que ses compositions antérieures (et, à l'époque, cette critique fut précisément lancée contre Ellington par plusieurs). Mais, lorsque Gunther Schuller (plus tard) se porte à la défense d'Ellington en disant que la réaction des critiques «nous en dit plus sur leurs limitations que celles attribuées à Ellington» ou lorsque Leonard Feather affirme que cette œuvre contribue «à l'élévation du jazz à un art symphonique», les deux appliquent les critères du discours de la musique classique au discours du jazz²⁸. En fait, Schuller dit que les critiques n'avaient nullement réalisé que le jazz était capable de se hisser au niveau de la musique classique; Feather dit simplement cela d'une façon explicite.

Dans les années 1940 et 1950, pour rivaliser avec ce que les stations de radio américaines nommaient euphémiquement de la «bonne musique», Ellington a dû se conformer à différents critères de «perfection». On pourrait certes soutenir que ces critères ont poussé Ellington à faire des choses remarquables et que nous aurions été perdants si ces critères n'avaient pas existé. Peut-être ont-ils eu un tel effet, bien que je sois peu enthousiaste à présenter une défense qui a l'air d'une version musicale de la théodicée. On pourrait également soutenir que le prestige du jazz a changé ces dernières décennies, bien que je me méfie également d'un tel argument. L'existence du *Lincoln Center Jazz Orchestra* et le nouvel espace de performance dans l'édifice Time-Warner, conçu spécifiquement pour le jazz, peuvent nous porter à croire que le jazz est actuellement «respectable». Sans doute il y a eu un changement dans le destin politique du jazz, mais il y a au moins deux remarques importantes qui doivent être faites quant à ce changement. Premièrement, la musique que le *Lincoln Center Jazz Orchestra* (ou le *Chicago Jazz Ensemble*, d'ailleurs) exécute est en général ce qui sonne le plus comme de la musique symphonique et comporte très peu d'improvisation. Je soupçonne que cet aspect est une des principales raisons pourquoi cela a été estimé «louable». Deuxièmement, si quelqu'un devait répondre en disant qu'il existe aussi des musiciens «improvisateurs» à qui on autorise maintenant l'accès aux salles de concert en

Amérique du Nord et en Europe, j'aurais envie de répondre que je me demande dans quelle mesure ces performances indiquent que le jazz est maintenant «respectable» par opposition à la mesure selon laquelle ces engagements sont d'astucieuses décisions de marketing de la part de conseils d'administrations ulcérés qui voient leurs auditoires littéralement fondre et vieillir. La réponse se situe probablement quelque part entre les deux.

Cependant, même s'il était vrai que le jazz a finalement réussi — si bien que cela pourrait être maintenant classé comme une forme de musique artistique occidentale — ma crainte est que nous pourrions uniquement soutenir cet argument en réitérant la logique du féminisme de la première heure, dans lequel l'argument serait que le jazz (comme les femmes) est «tout juste aussi bon que» la musique — artistique occidentale (ou que les hommes). Tel est l'argument d'«égalité». Naturellement, on voudrait bien penser que l'on pourrait se soustraire entièrement à cette sorte de logique simplement en l'omettant. Par conséquent, au lieu d'essayer de soutenir que le jazz satisfait les critères de la musique artistique occidentale, nous pourrions soutenir que les deux possèdent des critères de différentes sortes, dont aucun d'entre eux ne peut être considéré comme supérieur. Cela serait l'argument de la «différence» exprimé par des féministes comme Luce Irigaray²⁹. Tout en étant en faveur de cette seconde orientation, je perçois au moins deux problèmes ici. D'une part, percevoir le jazz en fonction d'une «différence» est — je pense — un projet qui doit encore être accompli, plutôt que simplement une perspective que l'on peut immédiatement adopter. Nous sommes déjà nombreux, gagnés par l'idée de penser le jazz d'une manière qui évite la logique de «l'altérité» hégémonique (une logique dans laquelle le jazz, comme une «autre» forme de musique, est inévitablement comparé à la musique artistique occidentale). Mais je soupçonne que même un grand nombre d'entre nous qui sont beaucoup plus «ouverts d'esprit» sont toujours, d'une certaine mesure, prisonniers de cette logique de l'égalité. D'autre part, l'appel de Kofi Agawu de prêter attention à la «similitude» doit également être entendu. Dans une citation désormais célèbre, il demande: «Quand pour la dernière fois un ethnomusicologue s'est-il mis en quête de la similitude plutôt que de la différence?³⁰». Plus récemment, il a suggéré que nous devons «combattre la différence» en prêtant attention à la similitude, car en prêtant attention *uniquement* à l'altérité, soutient-il, non seulement la tendance de sombrer dans une logique dans laquelle l'autre est perçu comme «inférieur» (simplement parce qu'il est «autre») existe, mais il

existe également la tendance de ne faire aucun cas des ressemblances entre différents genres de musiques. De surcroît, Agawu (à juste titre) perçoit beaucoup de prétendues «différences» comme des constructions musicologiques. Comme il le dit (à juste titre) : «Les différences, par conséquent, ne sont pas simplement là pour le sujet percevant³¹». Ainsi on doit être prudent en parlant uniquement de différence, car les différences sont toujours au moins partiellement construites. Citant le livre de Charles Taylor sur le multiculturalisme dans lequel Taylor tente d'utiliser une «fusion des horizons» gadamérienne pour aider à comprendre «l'autre», Agawu soutient que pareilles tentatives de la part des Occidentaux seront toujours «occidentales»³². Sur ce point, on peut difficilement être en désaccord. Toutefois, je ne suis pas d'accord avec Agawu sur le fait que la «solution» à ce problème est de «s'opposer à la différence» et remplacer cela par «une similitude soigneusement définie»³³. Au contraire, je crois que nous devons être attentifs tant à la similitude qu'à l'altérité, de même qu'aux manières dont la similitude est pénétrée par l'altérité et l'altérité est pénétrée par la similitude. Agawu réalise qu'insister sur «la similitude entraîne la menace d'une homogénéisation hégémonique analogue aux effets culturels du mouvement du capital global³⁴», et j'ajouterais que cela comporte aussi le danger d'une distorsion ontologique du phénomène sur lequel nous tentons de réfléchir.

Jusqu'ici, tout compte fait, nous avons uniquement abordé un aspect de la logique de l'exotisme tel qu'appliqué au jazz — à savoir que le jazz est un «autre» «inférieur» précisément parce que cela ne cadre pas avec les catégories musicologiques normales. Pour élargir cette analyse, nous pourrions examiner la façon dont la notion du «bon sauvage» a été appliquée aux musiciens de jazz. Ted Gioia, qui a démontré comment le mythe du «sauvage» a influencé une bonne partie de la critique et de l'histoire du jazz, cite Robert Goffin parlant de Louis Armstrong : «Je ne connais aucun musicien Blanc qui est capable de s'oublier, de créer sa propre atmosphère, et de se transporter de lui-même dans un état de frénésie absolu³⁵». Gioia poursuit en décrivant cette conception du musicien de jazz comme le «mythe du sauvage» dans lequel la musique est «en grande partie dénuée de contenu intellectuel» et le musicien est «en pratique inculte et simple d'un art qu'il comprend lui-même à peine³⁶». Cependant Gioia semble ignorer complètement qu'une telle conception est beaucoup plus vieille que le jazz ou même que la notion du bon sauvage. Une version pratiquement identique se trouve dans le *Ion* de

Platon, dans lequel Socrate dit: «Ce n'est pas en effet par art, mais par inspiration et suggestion divine que tous les grands poètes épiques composent tous ces beaux poèmes; et les grands poètes lyriques de même³⁷». Bien que par cette idée Platon vise clairement à miner la validité épistémologique de ce que les artistes ont à dire, les artistes eux-mêmes ont souvent épousé ce genre d'idée. Nous arrivons maintenant à la seconde moitié de la logique de l'exotique — à savoir qu'il y a quelque chose de séduisant dans de pareilles idées sur «l'inspiration» (même si Platon et d'autres les ont jugées péjorativement). Autant les gens aiment la magie parce que c'est quelque chose de mystérieux qu'ils ne comprennent pas, autant beaucoup de personnes apprécient pareillement la qualité «mystérieuse» des improvisations jazz. Le livre de Paul Berliner *Thinking in Jazz* met en exergue une citation du bassiste Calvin Hill, qui dit : «Autrefois je me demandais, comment les musiciens de jazz peuvent-ils choisir des notes qui semblent sortir de nulle part? Je ne savais pas quelle connaissance cela prenait. Pour moi c'était comme de la magie³⁸». Bien que l'étude de Berliner démontre amplement que l'improvisation ne fonctionne pas de cette manière, il vaut la peine de remarquer que non seulement de nombreuses personnes se font une idée de l'improvisation jazz en pensant à de la magie, mais beaucoup de musiciens de jazz sont également heureux de savoir que les gens pensent ainsi. Après tout, qui ne veut pas être un magicien? Cet attrait est une raison importante expliquant pourquoi la conception romantique du génie que nous présente Kant a été si séduisante et si difficile à éliminer. En réalité, l'improvisateur est comme le génie artistique de Kant qui reçoit des idées d'une façon tellement «magique» qu'il ne sait même pas d'où elles proviennent ou ce qui l'a «inspiré». Puisque de nombreux artistes ont été très heureux de parler de cette manière, et puisque nous sommes nombreux qui souhaitons que la création artistique procède ainsi, il est un peu décevant de trouver que l'improvisation peut être véritablement enseignée et que des techniques sous-tendent ce que font les improvisateurs.

Conclusion

Après avoir analysé deux manières dont le jazz est perçu comme exotique, la question suivante peut finalement être posée : comment dépassons-nous cette caricature — et marginalisation — du jazz? Permettez-moi de suggérer à titre d'essai trois étapes qui seraient susceptibles de nous mettre dans une meilleure position pour

comprendre et respecter le jazz à la fois comme forme artistique apparentée (à la musique classique) mais devant cependant être jugée en vertu de ses qualités intrinsèques. Premièrement, bien que les concepts de composition et de performance soient vraiment utiles, il est important de réaliser que l'improvisation — que ce soit en jazz ou dans d'autres types de musique — n'est pas absente en musique classique, bien que cela ait été largement découragé. Cela veut dire que la distinction entre performance et improvisation — et également la distinction entre composition et improvisation — n'est pas aussi sévère qu'on pourrait le penser. Parfois l'improvisation est comme de la composition et parfois la performance implique de l'improvisation. Comme j'ai minutieusement analysé ces aspects ailleurs, je ne vais pas les répéter ici. Deuxièmement, bien qu'intimement lié, tandis que l'exotisation du performer de jazz a induit une sorte de mystique à laquelle les musiciens de jazz ne sont pas prêts à renoncer, c'est une mystique qui repose sur le «mythe du sauvage» et qui est problématique à deux égards. D'une part, les musiciens de jazz ne sont pas des «sauvages», mais des musiciens hautement qualifiés. Leur démontrer moins de respect qu'envers les musiciens «classiques» ne repose sur rien. Le fait que, par exemple, Ella Fitzgerald n'a jamais appris à lire la musique ne rend pas son chant «primitif» (car il est, en réalité, très sophistiqué) ni d'une manière ou d'une autre «exotique» (puisque que les conditions pour exécuter du jazz n'exigent absolument pas la capacité de lire la musique). D'autre part, le «mythe» du sauvage jazz est uniquement cela. Que les musiciens de jazz ont la capacité de «se perdre» pendant qu'ils performant n'est probablement pas plus vrai des musiciens de jazz que des autres musiciens. Un tel mythe peut être séduisant, mais cela ne repose sur rien en réalité. Finalement, que le jazz ait été traité comme «exotique» découle précisément de la logique qu'Edward Saïd a exposée quant à «l'orientalisme». En d'autres mots, en ayant posé la musique classique comme normative, les musicologues et les philosophes ont été en mesure de rendre le jazz exotique. Cependant cette «exotisation» est dans une large mesure une construction mentale. Bien que la conception exotique du jazz puisse être séduisante, la réalité du jazz est beaucoup moins mystérieuse. Naturellement, abandonner cette version «mystérieuse» peut se révéler aussi difficile qu'abandonner la conception romantique du compositeur.

Bruce Ellis Benson
Collège Wheaton
Département de philosophie

1. Il faut remarquer que Foucault ajoute : «Il y a chez beaucoup, je pense, un pareil désir de n'avoir pas à commencer, un pareil désir de se retrouver d'entrée de jeu de l'autre côté du discours, sans avoir eu à considérer de l'extérieur ce qu'il pouvait avoir de singulier, de redoutable, de maléfique peut-être.» *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 8.
2. Cette hypothèse est au centre de mon livre *The Improvisation of Musical Dialogue : A Phenomenology of Music*, (Cambridge, Cambridge University Press, 2003), dans lequel je tente de démontrer que l'improvisation est une caractéristique musicale omniprésente, même dans les discours musicaux qui semblent l'exclure.
3. Je suppose que Michael Snow soutient une idée similaire lorsqu'il dit : «Assurément, tout le monde «improvise». La conversation en est la forme la plus usuelle». Voir son essai «A Composition on Improvisation», in *The Other Side of Nowhere : Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue*, Daniel Fischlin et Ajay Heble (dir.), Middletown, Wesleyan University Press, 2004, p. 49.
4. Ma conception du jazz comme «altérité» est influencée par les analyses présentées par Georgina Born et David Hesmondhalgh, (dir.), *Western Music and Its Others : Difference, Representation, and Appropriation in Music* (Berkeley, University of California Press, 2000), plus particulièrement dans l'introduction, de même que par de longues heures de conversation avec Jeremy Chapman.
5. Je pense ici aux analyses de l'exotisme présentées par Edward W. Saïd, *L'Orientalisme* (Paris, Seuil, 1994). Le jazz a vraisemblablement été «exotisé» par, par exemple, le *Porgy and Bess* de George Gershwin et *La Création du Monde* de Darius Milhaud. Il ne s'agit pas toutefois du genre d'exotisme auquel je pense ici.
6. Stanley Sadie et John Tyrell (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London : Macmillan, 2001) Cf. «improvisation».
7. Pour en savoir davantage sur la définition d'une «œuvre» musicale, voir Carl Dahlhaus, *Aesthetics of Music*, trad. William Austin (Cambridge, Cambridge University Press, 1982), p. 9-15 et Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works : An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford, Clarendon Press, 1992). Pour en savoir davantage sur l'improvisation, voir Carl Dahlhaus, «Was heisst Improvisation? » in *Improvisation und neue Musik : Acht Kongreßregerate*, Reinhold Brinkmann (dir.) (Mainz, Schott, 1979), p. 9-23.
8. Voir Jan L. Broeckx, *Contemporary Views on Musical Style and Aesthetics* (Antwerp, Metropolis, 1979), p. 126. Sur le développement de la notion d'œuvre musicale, voir Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works* (Oxford, Clarendon Press, 1992).
9. Ce choix lui-même soulève toutefois une question : pourquoi y a-t-il une section *uniquement* sur l'improvisation en jazz (et non, par exemple, sur l'improvisation indienne ou arabe ou perse?) Dans l'effort (louable) de corriger le parti-pris pour la musique classique, le parti-pris pour la musique artistique *occidentale* persiste toujours.
10. Voir, par exemple, David Fuller, «The Performer as Composer», in *Performance Practice*, Vol. II, Howard Mayer Brown et Stanley Sadie (dir.) (Houndmills, UK, Macmillan, 1989), p. 177-46.
11. Naturellement, on pourrait soutenir que le terme «pièce» est effectivement synonyme «d'œuvre» ou moins dans les manières dont nous utilisons normalement ce terme. Bien que cela puisse être vrai du point de vue fonctionnel, son sens

littéral est certainement incompatible avec quelque chose d'autonome ou de complet en soi.

12. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, 1985, p. 139 (§5).
13. *Ibid.* p. 245 (§40).
14. Ma dépendance à l'égard de Levinas tourne autour d'une variété de textes, dont *Totalité et infini* n'est pas le moindre (La Haye, Martinus Nijhoff, 1961). Mais Levinas formule d'une manière particulièrement poignante le choix entre l'autonomie et l'hétéronomie dans «La philosophie et l'idée de l'infini», in *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 3, juillet-septembre, 1957, p. 241-253.
15. Cela étant dit, je réalise que mon propre énoncé quant à l'absence d'autonomie des œuvres d'art constitue une tentative de défendre une manière différente de concevoir un discours, non simplement la formulation de quelque chose comme «la vérité ontologique suprême» quant aux œuvres d'art. Examinons la citation de Charles Rosen par Nicholas Cook qu'il cite comme disant que «la croyance que les quatuors et les symphonies de Mozart et de Beethoven transcendent l'histoire ne peut jamais être complètement oblitérée» précisément parce que «l'autonomie étaient inscrite en elles». En réponse, Cook observe avec justesse que «le ton assuré de Rosen est en contradiction avec la fragilité de ce rapt de l'éternité, pour ainsi dire, des mâchoires de l'évanescence». Mais, au lieu d'interpréter l'énoncé de Rosen comme simplement un énoncé de fait (bien que fait de son point de vue), on pourrait également interpréter cet énoncé comme une tentative d'étayer la croyance en l'œuvre autonome. Le fait que cette citation soit tirée d'une série de trois conférences, dont la seconde est intitulée «How to Become Immortal», souligne seulement la relation intime entre l'autonomie de l'œuvre et l'autonomie du compositeur. On pourrait ajouter que les «œuvres» de Mozart possèdent moins d'autonomie «inscrite en elles» que celles de Beethoven. Voir Nicholas Cook, «Music as Performance», in *The Cultural Study of Music : A Critical Introduction*, Martin Clayton, Trevor Herbert, et Richard Middleton (dir.) (New York, Routledge, 2003), p. 208 et Charles Rosen, *The Frontiers of Meaning : Three Informal Lectures on Music* (New York, Hill and Wang, 1994), p. 89.
16. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Eric Bloom (dir.) (London, Macmillan & Co.) Cf. «extemporization».
17. Aaron Copland, *What to Listen for in Music* (New York, McGraw-Hill, 1957), p. 258.
18. Paul Hindemith, *A Composer's World. : Horizons and Limitations* (Garden City, N.J., Anchor, 1961), p. 153.
19. Un exécutant virtuose tel que Franz Liszt pourrait être ici cité comme contre-exemple, mais la nature extraordinaire de ses «performances» sert précisément à mettre uniquement en évidence les paramètres de la musique classique.
20. C'est pourquoi Philip Alperson (erronément, je crois) soutient que «l'interprétation», une caractéristique fondamentale d'une performance musicale conventionnelle, peut être dite avec certitude absente d'une improvisation: il est insensé de caractériser une improvisation comme une interprétation ou de la louer comme une bonne interprétation d'une œuvre existant auparavant car une pareille œuvre n'existe pas». Voir Philip Alperson, «On Musical Improvisation», *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63 (1984), p. 26.
21. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Aubier, 1944, tome III (Ire Partie), p. 363-364.

22. Igor Stravinsky, *Poétique musicale*, Paris, Le Bon Plaisir (1952), p. 91.
23. Il existe certes des transcriptions d'improvisateurs notoires de jazz dans des éditions publiées (et on peut toujours faire sa propre édition). Cependant ces improvisations sont conçues pour être jouées et non pas écrites. Je ne suis pas certain qu'une improvisation transcrite compterait vraiment pour une improvisation.
24. Johann Nikolaus Forkel, *A General History of Music (Allgemeine Geschichte der Musik)*, trad., Wye J. Allanbrook, in *Source Readings in Music History*, ed. rev, Oliver Strunk et Leo Treitler (dir.) (New York : Norton, 1998)
25. Pour Jacques Derrida, le «logocentrisme» est précisément l'idée que la raison (*logos*) est première et l'écriture secondaire. Cependant, dans la mesure où les signes peuvent être convertis de nouveau dans la raison, alors l'écriture peut être perçue comme prêtant son appui au logocentrisme. Voir Jacques Derrida, *De la grammatologie*, (Paris, Édition de Minuit, 1967) p. 30-44. Il faut souligner que Gary Tomlinson soutient que Forkel voit la perfection en fonction de «l'alphabétisation» et de l'abstraction. Voir Gary Tomlinson, «Musicology, Anthropology, History», in *The Cultural Study of Music*, p. 36-7.
26. Johann Nikolaus Forkel, *Sur la vie, l'art et l'œuvre de Johann Sebastian Bach*, Paris, Flammarion (1802), 1999. (Harmoniques. Les goûts réunis).
27. Mark Tucker, «Duke Ellington», in *The Oxford Companion to Jazz*, Bill Kirchner (dir.), (Oxford, Oxford University Press, 2000) p. 136-7.
28. Cité dans A.H. Lawrence, *Duke Ellington and His World* (New York, Routledge, 2001), p. 319.
29. Voir, par exemple, Luce Irigaray, *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.
30. Kofi Agawu, «The Invention of 'African Rhythm'», in *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions* (New York, Routledge, 2003), p. 64. Cet article est initialement apparu dans le *Journal of the American Musicological Society* 48 (1995), p. 380-95.
31. Kofi Agawu, «Contesting Difference : A Critique of Africanist Ethnomusicology», in *The Cultural Study of Music*, p. 232.
32. Charles Taylor et al., *Multiculturalism : Examining the Politics of Recognition* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994), p. 67. Hans-Georg Gadamer examine le concept de la «fusion des horizons» dans *Vérité et méthode*, Éd. intégrale rev. et compl. / par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, Seuil, 1996.
33. Kofi Agawu, «Contesting Difference», p. 232 et 234.
24. *Ibid.*, p. 236.
35. Robert Goffin, *Jazz : From the Congo to the Metropolitan* (New York, Doubleday, 1944) 124, cité dans Ted Gioia, *The Imperfect Art : Reflections on Jazz and Modern Culture* (New York, Oxford University Press, 1988), p. 30.
36. *Ibid.*
37. Ion 533e-534a, in Platon, *Hippias mineur, Premier Alcibiade, Euthryphon Laches, Charmide, Lysis, Hippias majeur, Ion*