

Trois livres dont le titre ci-dessus ne vous dit rien, sinon peut-être les noms de leurs auteurs, auxquels on pourrait accoler ceux de Théodore Adorno pour Béthune, d'Andy Kirk (et ses Clouds of Joy) pour Burrows, et "Le Vers français" pour Réda qui considère son objet comme une personne physique. Trois livres lus dans la foulée... selon une chronologie qui aurait presque du sens.

Christian Béthune, *L'Apothéose des vaincus (Philosophie et champ jazzistique)*  
Presses Universitaires du Midi (collection Jazz-U), 214 pages



*L'Apothéose des vaincus* : le titre est assez beau et Christian Béthune a le sens de la formule. Dans celle-ci, il faut comprendre un retournement entre l'aristocratie intellectuelle et artistique du monde occidental et ceux grâce au labeur desquels ces élites eurent tout loisir d'inventer et de produire "l'Œuvre d'art" indépendamment de toute valeur usuelle, laissant le soin aux "vaincus" de produire l'usuel et la richesse économique. L'avènement du jazz au sein de populations africaines déportées en esclavage, victimes exemplaires de l'Oppression, constituant ce retournement, avec une musique qui échapperait à la définition d'"œuvre d'art". Et une bonne partie du livre consistera à revenir sur cette distinction entre le jazz et l'"Œuvre d'art". Les notions d'œuvre, d'art et d'auteur étant ainsi considérées, et comme cadencées, du point de vue strictement occidental qui, il est vrai, en a forgé les concepts depuis la Grèce antique.

*Philosophie et champ jazzistique*, le sous-titre, moins élégant, en dit long. On ne dit pas "jazz", mais comme le ferait le docteur Diafoirus du *Malade imaginaire* de Molière transposé sur le terrain de la critique musicale, on dit "champ jazzistique" pour désigner ce vaste champ de réalités musicales que, du service marketing des multinationales phonographiques à la foule qui se presse à l'entrée de Jazz à Vienne ou Jazz à La Villette, on appelle "jazz" et qui n'en est plus vraiment. Alourdir l'occurrence du mot "jazz" d'un "champ" et d'un "jazzistique" nous avance-t-il à comprendre l'"ontologie" actuelle du jazz ? Voici en tout cas ce dernier affublé d'une toge et d'un grand chapeau pointu dont il n'a guère besoin en ces temps de grand désintérêt.

Certes, tout comme l'homme de loi, le chirurgien, l'informaticien, le physicien ou le mathématicien en leurs domaines, le philosophe se doit de disposer d'un vocabulaire précis, spécifique à sa discipline, balayant ici, de la Grèce antique aux néologismes des différentes écoles de la pensée contemporaine, tout un lexique qui échappe au commun des mortels, au risque de se placer sur le plan des "vainqueurs" pour en démonter les logiques. On s'est toutefois plongé entre patience et passion dans ces ingénieuses et admirables mécanismes à penser, actionnés d'une plume élégante, quoiqu'il nous soit arrivé parfois de perdre l'une et l'autre (la patience et la

passion) lorsqu'il nous fallait relire six fois un même paragraphe sans parvenir à nous souvenir d'où nous étions partis, ou à simplement comprendre ce que nous venions de lire, portant alors l'œil sur la montre et la pile de livres dont la lecture, pendant ce temps, nous attendait en trépignant (car il arrive aux piles de livres en attente de trépigner jusqu'à s'effondrer en signe de protestation).

Quelle idée aussi de lire de la philosophie lorsque l'on n'a pas la tête formée à ça ! Toutefois, certaines idées (notamment cette réflexion sur la négritude qu'inspire à l'auteur la bévue de Roquentin prenant Sophie Tucker pour une chanteuse "nègre" dans *La Nausée* de Sartre), certains passages, voire chapitres entiers (*Communauté mimétique et écoute pathique*, l'un des moments forts de notre lecture) ont pu nous captiver mais, a posteriori, refeuilletant l'ouvrage abondamment annoté au crayon de bois, nous ne saurions plus dire lesquels, ou plus précisément ne saurions reconstituer l'enchaînement et les conclusions que nous pourrions en tirer, nous souvenant simplement que, bien souvent, parvenus au bout d'un long développement, qu'il nous soit paru obscur ou lumineux, nous en partageons le point de vue (pour ne pas dire les évidences), en nous disant : « Tout ça pour ça ?! »

C'est aussi que notre philosophe a tendance à parler "hors sol", se référant plus souvent à la lecture de Theodor Adorno (pour nous dire qu'il avait tort, tout du moins sur le sujet du jazz, ce que l'on savait déjà peu ou prou) ou Walter Benjamin, plutôt qu'à Louis Armstrong ou John Coltrane. D'une part le destin du jazz est envisagé dans une apparente méconnaissance des autres traditions musicales populaires et / ou extra-européennes, comme si le jazz était le seul champ musical échappant au domaine savant-européen, et doté de qualités exclusives pourtant partagées avec bien d'autres dont il mériterait pourtant d'être distingué par une connaissance plus transversale. C'est ainsi même que Béthune voit dans les conditions du travail forcé l'origine de l'omniprésence de la danse dans le "champ jazzistique", idée séduisante si elle ne concernait l'une des caractéristiques africaines qui a le mieux résisté à la déportation.

D'autre part, le jazz est envisagé d'assez loin et souvent, une fois revenu sur terre – avec une relative approximation en regard de la méticulosité avec laquelle l'auteur soigne son vocabulaire et décortique la pensée d'Adorno ou Benjamin –, colportant par ailleurs, avec une désinvolture soudaine, les légendes sans les relativiser (Freddie Keppard qui aurait refusé de se laisser enregistrer par peur d'être copié alors que l'on sait que la réalité fut plus prosaïque), parlant de "hat hut" (qu'il prend heureusement le soin de rappeler en note de bas de page qu'on l'appelle "aussi" hi-hat), caractérisant le fox trot par sa forme en douze mesures ou balayant d'un revers de main en dernière page, l'œuvre de Paul Whiteman qui mériterait pourtant au moins autant d'attention que celle d'Adorno rapportée au jazz.

Deux brefs chapitres plus terre-à-terre lui valent quelques jolis passages. Quelques lignes dans le bref chapitre *Billie Holiday est un oxymoron...* Quelques autres dans *Trio Blues ou le jeu désœuvré* qui voit l'auteur se pencher sur le *Trio Blues* de Count Basie du 14 juillet 1977 à Montreux ... Hélas, il semble affecté d'un regrettable malentendu lorsqu'il constate l'absence de la forme canonique du blues "AAB" (titrant même ce passage *La Forme introuvable*), alors que, à part une démarcation hésitante entre l'introduction et un premier chorus, le morceau repose sur un très classique et lisible cycle de douze mesures répété neuf fois. Il est vrai que rechercher la forme poétique AAB du blues dans un blues instrumental (confusion que colportent de livre en livre de nombreux auteurs) peut être trompeur. Mais dès lors que l'on s'est souvenu que la forme harmonique du blues est un ABC, à la rigueur un AA'B lorsque l'on s'en tient au thème, et plus précisément un AA BA'CA" (voire, si l'on veut tenir compte des réminiscences de la structure originelle dialoguée voix-guitare, AB CB' DB", dont on trouve ici d'infimes traces dans le dialogue entre piano et contrebasse), la reconnaissance de cette forme canonique paraît plus aisée à une oreille peu exercée comme la nôtre et, visiblement, celle de notre auteur.

Et si ce dernier avait relevé les figures de boogie et de stride, examiné comme elles surgissent, ou tout simplement prêté attention à la présence dialoguée, au côté de Basie, de Ray Brown qu'il signale en passant, sans le nommer, s'il avait cherché à imaginer la façon dont avait été choisi le terrain du blues (Concertation ? Accord tacite ? Décision unilatérale de Basie qui impose la couleur du blues avant même que d'en annoncer la forme ?), s'il avait remarqué les hésitations initiales du morceau, avant que les deux hommes ne se mettent d'accord sur ce que sera le premier temps de leur cycle de douze mesures, s'il avait décrit cet "entendu" (au sens de consensus) par lequel les deux hommes acheminent le dernier chorus vers son évidente conclusion, s'il s'était interrogé sur une possible déférence du cadet pour son aîné et sur la façon dont il s'autorise – ou est autorisé – ici et là à passer au premier plan, s'il s'était rappelé cette différence générationnelle en termes stylistiques (et peut-être y aurait-il eu encore à dire sur l'extrême discrétion du batteur Jimmie Smith), Béthune aurait pu sans doute en déduire une foule d'arguments pour ses réflexions sur le "mimétique", la "ritournelle" et l'impromptu, et ré-ancrer son ouvrage à la réalité. Encore que réduire l'observation du jazz in situ à ce seul blues impromptu dans un tel ouvrage dont la bibliographie comporte plus de deux-cent références d'Aristote à Stefan Zweig, nous paraît quelque peu désinvolte, comme s'il y avait là quelque revanche des Vainqueurs sur l'apothéose des Vaincus.

Enfin, si elle ne manque pas de questionnements opportuns, voire d'affirmations pertinentes sur le "champ musical noir-américain" (encore que, même dans ses généralités sur le "rap", l'auteur donne l'impression d'en avoir un aperçu assez exigü lorsqu'il s'aventure du côté de ses formes les plus "commerciales" ou plus simplement "populaires"), cette observation vue du ciel ne nous est pas de grand secours pour considérer et comprendre ce fameux "champ jazzistique" dans son développement chronologique jusqu'à nos jours, sa conquête du monde, son appropriation d'éléments purement européens ou extra-européens et extra-africains, et l'on ne saurait se contenter des quelques remarques, si pertinentes fussent-elles, sur l'universalisme du jazz, sur "l'allégeance ontologique" qui relie à lui de nombreuses expressions musicales contemporaines ou historiques (allégeance dont il faudrait considérer d'ailleurs les circulations à double sens). Quant à ces franges esthétiques de plus en plus nombreuses qui privilégient l'improvisation et l'inédit sur l'idiome préexistant, Béthune semble même vouloir les exclure du champ jazzistique d'un revers de main (laissant la parole à Jean Slamowicz, caporal en chef de la Brigade du Swing, dans la ligne de Wynton Marsalis dont on sait qu'il apporta son soutien à un spectateur qui fit intervenir la police pour interrompre un concert du Rova Saxophone Quartet au prétexte qu'il ne jouait pas du jazz). C'est alors que le "champ jazzistique" inventé comme pour désamorcer les excommunications d'Hugues Panassié et ses descendants, semble soudain se refermer et se cadenasser à son tour, sans que l'on soit bien sûr que l'auteur ait une conscience très informée de ce qui s'est joué sous le nom de "jazz" depuis un bon demi siècle.

Signalons au passage, dans la collection où paraît cet ouvrage, dirigée par Ludovic Florin et Jean-Miche Court, l'ouvrage signé par ceux-ci *Rencontres du jazz et de la musique contemporaine et Pixighinha ou la singularité d'une écoute* de Virginie de Almeida Bessa.