

Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles



CRIJMA

Centre de Recherche International sur
le Jazz et les Musiques Audiocitiles

IReMus | SORBONNE UNIVERSITÉ

Article : Adorno et le jazz, une révision métacritique

Auteur(s) : Vincenzo Caporaletti

Source : RJMA – *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiocitiles*, Cahier en français, n° 4, février 2025

Publié par : Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiocitiles (CRIJMA), Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), Sorbonne Université

La *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiocitiles* (RJMA) est une revue en ligne, de parution annuelle. Ce numéro de la RJMA se présente sous la forme de quatre cahiers, contenant chacun tous les articles dans une langue, respectivement français, italien, portugais, anglais. Chaque cahier est identifié par l'acronyme RJMA suivi du nom de la Revue dans la langue correspondante.

La revue est disponible en ligne sur : <https://www.iremuscncrs.fr/fr/collections-revues/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiocitiles>

Comment citer cet article:

CAPORALETTI, Vincenzo, « Adorno et le jazz, une révision métacritique », *RJMA – Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiocitiles*, Cahier en français, n° 4, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Mars 2025, p. 1-20.

Adorno et le jazz, une révision métacritique

Vincenzo Caporaletti

Pour paraphraser Theodor Adorno, on pourrait dire que la question de son déni esthétique du jazz¹, dans les années 2020, est entrée dans une constellation entièrement neuve. Après des années de diatribes et de mépris radical mutuel entre les soutiens du jazz et les positions d'Adorno, de nouvelles perspectives apparaissent désormais pour revivifier constructivement un contraste qui a longtemps semblé irréconciliable. Cet essai vise à mettre en lumière certaines couches conceptuelles de la réflexion d'Adorno sur le jazz auxquelles il n'a pas été prêté attention dans la littérature méta-critique, dans le but de détecter des convergences avec de récentes perspectives de la recherche musicologique, telles que le Théorie des musiques audiotactiles (TMA). Plus encore, on proposera certaines réinterprétations pertinentes de liens spéculatifs spécifiques – étayables par l'appareil théorique d'Adorno lui-même – en mesure de produire une image neuve du jazz fondée sur sa propre approche philosophique.

Critique immanente et sociologique

Comme on le sait, Adorno, au sein de la communauté des philosophes de la musique, apparaît comme refusant au jazz de la façon la plus intransigeante toute possibilité d'accéder au domaine de l'art (sans même parler d'authenticité esthétique)². Toutefois, cette censure sévère entre en collision avec l'image et le rôle artistique que le jazz a acquis dans la culture contemporaine, en tant qu'arène prééminente pour l'expression créative spontanée, dont la forme symbolique est la liberté improvisationnelle elle-même. Depuis les années 1950, un débat s'est développé visant à polémiquer avec, ou à tout le moins contextualiser, voire minorer, les jugements d'Adorno³. Dans de nombreux cas, la

¹ Dans cet article, j'utiliserai la notion de "jazz" opérationnellement sans thématiser ses questions catégorielles intrinsèques, vu la phénoménologie complexe et hétérogène à laquelle ce concept réfère. Voir par exemple les observations de Laurent Cugny, "Recension : Jean-Michel Court et Ludovic Florin, *Rencontres du jazz et de la musique contemporaine*", *Revue de Musicologie*, vol. 102, no. 1, 2016, p. 221-229.

² Adorno a consacré explicitement sept essais au jazz : "Abschied von Jazz", *Europäische Revue*, 9, 1933, p. 313-316. (reproduit dans *Gesammelte Schriften* (R. Tiedemann, hrsg.), XVIII, CD-ROM. Berlin, Directmedia Publishing, p. 795-799) ; "Über Jazz", *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5, 2, 1937, p. 235-259. (reproduit dans *Gesammelte Schriften*, *op. cit.*, p. 74-108) ; "Oxfordener Nachträge" [1937] *Gesammelte Schriften*, *op. cit.*, XVII, p. 100-108 ; "Reviews of *American Jazz Music* by Wilder Hobson [1939] and *Jazz: Hot and Hybrid* by Winthrop Sargeant [1938]", *Studies in Philosophy and Social Science*, 9, 1941, p. 167-178. (reproduit dans *Gesammelte Schriften*, *op. cit.*, p. 382-399 ; "Jazz" in *Encyclopedia of the Arts*, ed. D. D. Runes and H. G. Schrickel, New York, Philosophical Library, New York, 1946, p. 511-513. (reproduit dans *Gesammelte Schriften*, *op. cit.*, p. 70-73. ; "Zeitlose Mode. Zum Jazz", *Merkur*, VII/7, 1953, p. 537-548. (reproduit dans *Gesammelte Schriften*, *op. cit.*, p. 123-137. ; "Replik zu einer Kritik der 'Zeitlosen Mode'", *Merkur*, VII/9, 1953, p. 890-893. (reproduit dans *Gesammelte Schriften*, *op. cit.*, p. 805-809).

³ La bibliographie méta-critique sur la critique du jazz par Adorno est très abondante. Voir, pour une liste non exhaustive Joachim E. Berendt, "Für und Wider den Jazz", *Merkur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 7, 9, 1953, p. 887-893 ; Max Paddison, "The Critique Criticised: Adorno and Popular Music", *Popular Music*, vol. 2, 1982, p. 201-218 ; Hans-Jürgen Schaal, "Theodor Adorno und der Jazz", *Jazz Podium*, November, 1983, p. 17-19 ; Peter Townsend, "Adorno on Jazz: Vienna versus the Vernacular", *Prose Studies*, vol. 11, no. 1, 1988, p. 69-88 ; William P. Nye "Theodor Adorno on Jazz: A Critique of Critical Theory", *Popular Music and Society*, vol. 12, no. 4, 1988, p. 69-73 ; Adrian Rifkin, "Down on the Upbeat. Adorno, Benjamin and the Jazz Question", *Block*, 15, 1989, p. 43-47 ; Ulrich Schönherr, *Die Entdeckung Der Kulturindustrie oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte*, Wien, Verlag für Gesellschaftskritik, 1992 ; Lee B. Brown, "Adorno's Critique of Popular Culture: The Case of Jazz Music", *Journal of Aesthetic Education*, vol. 26, no. 1, 1992, p. 17-31 ; Theodore A. Gracyk, "Adorno, Jazz, and the Aesthetics of Popular Music", *The Musical Quarterly*, vol. 76, no. 4, 1992, p. 526-542 ; James Bradford Robinson, "The Jazz Essays of Theodor Adorno: Some Thoughts on Jazz Reception in Weimar Germany", *Popular Music*, vol. 13, no. 1, 1994, p. 1-25 ; James M. Harding, "Adorno, Ellison, and the Critique of Jazz", *Cultural Critique*, no. 31, 1995, p. 129-158 ; Richard Quinn, "Playing with Adorno. Improvisation and the Jazz Ensemble", *Yearbook of Comparative and General Literature*, 44, 1996, p. 57-67 ; Evelyn Wilcock, "Adorno, Jazz and Racism: 'Über Jazz' and the 1934-7 British Jazz Debate", *Telos*, 107,

critique du jazz par Adorno a souffert d'une liquidation hâtive et *a priori*, avec des pics d'excommunication, y compris de la part d'historiens et de critiques de jazz renommés. C'est pourquoi une vue plus équilibrée de cette querelle semble nécessaire, pour comprendre plutôt que polémiquer, et pour identifier les nœuds conceptuels, le plexus noétique intrinsèque à la philosophie d'Adorno qui l'a amené à une position aussi radicalement négative.

S'il est possible de démêler les arguments et thèmes enchevêtrés qui tissent la critique du jazz par Adorno, trois lignes ou couches principales émergeraient probablement : une technique-musical, concernant le niveau immanent ; une sociologique, inhérente à la critique de la culture de masse, reliée à la production et à la distribution du jazz comme marchandise ; et une troisième, située profondément dans le cœur spéculatif de la philosophie d'Adorno⁴.

Pour résumer, nous pouvons dire que le corpus d'éléments vers lequel sa critique est adressée au niveau immanent est constitué *grosso modo* de :

- la "battue apparente" (*Scheintakt*)⁵
- la sensation illusoire de variété rythmique (alors que la pulsation est en réalité fixe)⁶
- la pseudo vocalisation instrumentale⁷
- l'illusion d'une harmonisation imprévisible seulement en apparence⁸
- la simulation du contrepoint⁹
- la fausse inventivité de l'improvisation¹⁰
- le caractère militaire de l'orchestre de jazz¹¹

Il va de soi que cette liste sommaire ne retient ni l'étendue ni la subtilité des arguments critiques adressés par Adorno au niveau immanent du jazz. Pour ne donner qu'un exemple technique-musical d'un sujet marquant emblématiquement la distance infranchissable entre la vision d'Adorno et l'esthétique du jazz, on peut mentionner un passage central dans sa discussion avec Winthrop Sargeant¹², à propos de la conception de la temporalité dans le jazz. Discutant l'élément formel constitué par le *break* dans le jazz,

1996, p. 63-80 ; Harry Cooper, "On *Über Jazz*: Replaying Adorno with the Grain", *October*, vol. 75, 1996, p. 99-133 ; Nick Nesbitt "Sounding Autonomy: Adorno, Coltrane and Jazz", *Telos*, 116, 1999, p. 81-98 ; Robert W. Witkin, "Why did Adorno 'Hate' Jazz?", *Sociological Theory*, vol. 18, no. 1, 2000, p. 145-170 ; Christian Béthune, *Adorno et le jazz. Analyse d'un déni esthétique*, Paris, Klincksieck, 2003 ; Heinz Steiner, *Die Entdeckung der Kulturindustrie oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte*, Münster, Westfälisches Dampfboot, 2003 ; Diedrich Diederichsen, "Zeichenangemessenheit: Adorno gegen Jazz und Pop. Der farbige Duke Ellington, ein ausgebildeter Musiker", in Nicolaus Schafhausen, Vanessa Müller, Michael Hirsch (Hrsg.), *Adorno. Die Möglichkeit des Unmöglichen*, New York, Lukas & Sternberg, 2003, p. 33-46 ; Michael Turnheim, "Zerfetzen der Zeit. Adorno und Derrida über Jazz", in Wanick, Eva L., Vogt, Erik. M. (Hrsg.), *Derrida und Adorno. Zur Aktualität und Frankfurter Schule*, Wien, Turia + Kant, 2008, p. 232-252 ; Michael J. Thompson, "Th. W. Adorno Defended against His Critics, and Admirers: A Defense of the Critique of Jazz", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 41, no. 1, 2010, p. 37-49 ; Georg W. Bertram, "Jazz als paradigmatische Kunstform – Eine Metakritik von Adornos Kritik des Jazz", *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 59, 1, 2014, p. 15-28 ; Franz-Josef Kemper, *Mit den Obren denken. Adorno über Jazz Verriss oder berechtigte Kritik?*, München, GRIN Verlag, 2016 ; Jonathan O. Wipplinger, "Jazz's Silence: Adorno, Opera, and the Decomposition of Weimar Jazz Culture", in Id., *The Jazz Republic: Music, Race, and American Culture in Weimar Germany*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2017, p. 197-225 ; Fumi Okiji, "Storytelling in Jazz Work as Retrospective Collaboration", *Journal of the Society for American Music*, vol. 11, no. 1, 2017, p. 70-92 ; Fumi Okiji, *Jazz as Critique. Adorno and Black Expression Revisited*, Stanford, Stanford University Press, 2018.

⁴ Dans cet article, nous ne nous intéresserons pas aux deux premiers niveaux, largement disséqués par la méta-critique, pour nous concentrer sur le troisième.

⁵ Theodor W. Adorno, "Über Jazz" (Eng. tr. "On Jazz", in R. Leppert [ed.], *Essays on Music*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2002, p. 470-498 [p. 470]. Dans le jargon du jazz, le *Scheintakt* correspond au *secondary rag* ; en termes musicaux théoriques, une dissonance métrique de Type A (voir Harald Krebs "Some Extensions of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance", *Journal of Music Theory*, n. 31, 1987, p. 103-104 ; Id., *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1999).

⁶ Th. W. Adorno, "On Jazz", *op. cit.*, p. 471.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 483-484.

⁹ *Ibid.*, p. 477.

¹⁰ *Ibid.*, p. 473.

¹¹ *Ibid.*, p. 485.

¹² Th. W. Adorno, "Reviews of *American Jazz Music*", *op. cit.*, p. 398.

dans lequel s'interrompt la continuité de la pulsation par les instruments accompagnateurs pendant que le soliste improvise une cadence, le critique américain affirme :

Dans ce processus le rythme fondamental n'est pas réellement détruit. L'auditeur attentif retient dans son esprit une continuation de la pulsation régulière alors même que l'orchestre a cessé de la marquer. Et quand l'orchestre reprend sa fonction rythmique, il poursuit la série des temps mentalement suspendus, son entrée coïncidant précisément avec leur fin. La situation durant les temps silencieux est telle qu'elle met l'auditeur au défi de tenir ses positions. S'il dispose d'un minimum de sens rythmique il ne se perdra pas¹³. S'il ne sent pas le défi ou s'il se perd, alors il est de ceux qui ne comprendront jamais l'appel du jazz¹⁴ [je souligne].

La réplique tranchante d'Adorno est sans équivoque :

Comprendre cet appel du jazz n'est rien d'autre qu'accepter l'imitation de la liberté dans l'illiberté. La performance de l'auditeur expert se limite à ne pas se laisser abuser par quelque attitude subjective dans la parade (militaire)¹⁵.

Un problème ontologique se trouve à la racine de cette divergence. Adorno identifie la stricte "continuité de la pulsation" du jazz à une "norme" autoritaire à suivre, un impératif qui trouve sa fondation idéologique dans la règle métrique rigide que l'on trouve dans la théorie musicale. De cette façon, il ne prend pas en compte la dimension phénoménologique, résultat d'une disposition rythmique corporelle-vitaliste, comme horizon ou arrière-plan sur lequel instancier des attitudes psychomotrices et articuler, depuis une perspective existentielle, des figurations rythmiques-mélodiques-harmoniques. Surtout, il ne voit pas ces processus comme articulation d'une complexe *cognitio sensitiva* qui s'acquiert seulement après de nombreuses années d'étude. Il n'y a ainsi qu'un petit pas depuis cette prémisse pour interpréter le contrôle fin, habile, du musicien sur la temporalité comme inclination masochiste à se soumettre à une norme autoritaire et coercitive, comme dans la marche militaire.

Le problème est que dans l'ontologie de la musique "visive" et allographique¹⁶ où se maintient Adorno, il n'y a pas de place pour la concrétude d'un *Dasein*, d'un Sujet existant qui, à travers le *principe audiotactile*¹⁷, autographiquement et dans une approche *leiblich*, s'impose comme partie prenante du processus esthétique, reformulant le paradigme de la représentation et la dialectique du matériau musical. Adorno, interprétant la dimension esthétique du jazz à travers une ontologie allogénique¹⁸, distord objectivement la perspective axiologique et le sens réel de ses outils analytiques. De cette prémisse

¹³ Malheureusement, la traduction italienne de ce passage crucial dans Theodor W. Adorno, *Variazioni sul jazz. Critica della musica come merce* (Giovanni Matteucci, ed., avec Stefano Marino), Milano-Udine, Mimesis, p. 89, est sérieusement entachée par une mauvaise traduction qui atteste le contraire de ce que dit Sargeant (« If he has any sort of rhythmic sense he will not be content to lose himself » is translated as: « Se egli ha un qualsiasi senso ritmico si accontenterà di smarrirsi »). Sargeant essaie évidemment de décrire l'effet psychomoteur actif dans la perception du musicien et de l'auditeur de jazz, lesquels n'accepteront pas d'être perdus dans un flux musical dénué de références métriques explicites, en relation avec une dimension temporelle. Cette dimension micro-temporelle se qualifie entièrement comme matériau formatif, dont les nuances perceptuelles kaleidoscopiques doivent être formellement investies et évaluées dans le phénomène du groove (comme dans les sports du XX^e siècle, les sports mécaniques, le ski et l'athlétisme, dans lesquels les centièmes et millièmes de seconde sont pertinents).

¹⁴ Winthrop Sargeant, *Jazz: Hot and Hybrid*, New York, Dutton, 1946², p. 239.

¹⁵ Th. W. Adorno, "Reviews of *American Jazz Music*", *op. cit.* p. 398. (To understand this appeal of jazz is nothing else than to be ready for the mimic of freedom in unfreedom. The performance of the expert listener is limited to not being misled by any subjective attitude in the [military] parade).

¹⁶ Pour les concepts d'"autographique" et d'"allographie", voir Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis-New York, Bobbs-Merrill Company, 1968. Pour les musiques audiotactiles comme art autographique, voir Vincenzo Caporaletti, *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili. Un paradigma per il mondo contemporaneo*, Roma, Aracne, 2019, p. 59 et sq.

¹⁷ Pour la notion de *formativité audiotactile* et en généralé la Théorie des musiques audiotactiles (TMA), voir notamment Vincenzo Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica*, Lucca, LIM, 2005 ; Id., *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014 ; Id., "An Audiotactile Musicology", *Journal of Jazz and Audiotactile Music Studies*, 1, p. 1-17 ; Id., *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili*, *op. cit.*

¹⁸ Pour une discussion l'"ontologie locale" du jazz, voir Vincenzo Caporaletti, "Multiples Parkeriens. Typologies d'écoute et ontologies de la musique", in P. Fargeton and Béatrice Ramaut-Chevassus (dir.), *Écoute multiple. Écoute des multiples*, Paris, Hermann, 2019, p. 91-106.

théorique découle ainsi toutes les critiques contingentes adressées au jazz par Adorno aux niveaux technique, formel, mélodique, harmonique, formulaire et finalement esthétique¹⁹.

Il devient alors futile de chercher à contrer cette perspective interprétative de l'intérieur de ses propres hypothèses²⁰ : les arguments adorniens au niveau technique-musical, sous cet éclairage, ne semblent pas appeler une contre-argumentation en profondeur sur la substance et une réponse spécifique *ad hoc*. Ce qu'il est préférable de rechercher est le sens de cette position fondamentale : la recherche des motivations, du noyau spéculatif qui empêche Adorno d'attribuer une légitimité à l'implémentation de la dialectique esthétique de cette dimension vitaliste "naturelle" incorporée (que nous définissons comme *principe audiotactile*).

Par ailleurs, Adorno applique l'approche sociologique "classique" au jazz et à la musique populaire²¹, liée à la stigmatisation de l'industrie culturelle, et dont les conclusions, outre l'expérience fautive et réifiée dérivant de la totalité sociale du phénomène, consistent en les célèbres sujets de la standardisation et de la pseudo-individualisation²². On a beaucoup écrit sur ces sujets, et je n'ajouterai rien ici, dans la mesure où la position d'Adorno sur ces points, qui, au vu de ses prémisses, n'autorise aucune rédemption du phénomène, est désormais bien connue. Le jazz dans son ensemble est affecté *ab ovo* par l'inauthenticité de la production industrielle, laquelle, de par ses buts économiques et son soutien à l'antagonisme social, invalide inexorablement toute prétention à une émancipation esthétique. De cette façon, les facteurs intra-musicaux ne sont que des épiphénomènes accessoires au regard de cette aberration originelle et, même s'ils pouvaient revendiquer des caractéristiques de surface variées et différenciées, restent aliénées à ce seul *proton pseudos* inauthentique, cette faute originelle. Plus encore, on ne peut passer sous silence cette perspective psychanalytique, caractéristique de son style spéculatif, avec les concepts de masochisme des masses, fétichisation, castration symbolique, mutilation instinctuelle et bien d'autres encore (utilisés dans des passages critiques considérés comme particulièrement odieux dans le monde du jazz)²³.

Finalement, l'impression ressort qu'à travers ces différentes approches et avec la critique immanente en particulier, Adorno met à l'épreuve un paradigme plus profond, inhérent à sa vision philosophique, qui pour lui affecte l'ensemble de l'histoire du jazz. En ce sens, les méta-critiques qui lui sont adressées, d'avoir un savoir limité du jazz²⁴, ou de prendre la musique populaire de Weimar, ou même la musique populaire tout court, pour du jazz légitime²⁵, perdent de leur valeur. De fait, comme nous le verrons, la pire des musiques populaires (qu'elle soit de Weimar ou américaine) ou le plus "authentique" jazz partagent la "phénoménologie audiotactile", dans les termes de la TMA, dont je crois qu'elle constitue *le véritable objet de la critique d'Adorno*. Adorno lui-même nous suggère cette lecture, dans

¹⁹ Ce fait devrait être considéré dans les discussions sur le niveau esthétique. La littérature a par ailleurs trouvé un ardent soutien de la totalité des thèses sur le jazz d'Adorno "défendues contre ses critiques" (M. J. Thompson, "Th. W. Adorno Defended against His Critics", *op. cit.*), arguant que les méta-critiques ne considèrent pas le critère de la *Théorie esthétique* d'Adorno et son formalisme critique. La question est maintenant qu'Adorno, en cohérence avec ces propres prémisses, utilise l'analyse micro-logique du matériau pour valider la valeur du contenu de vérité critique et, même avant cela, les requis pour l'accès à la dialectique esthétique. Comme on le sait, pour lui le matériau artistique de la matière historiquement "signifiée", résultat d'une interprétation culturelle du matériau brut : en conséquence pour le jazz, compte tenu du fait que son système opératoire formel est enraciné dans une poétique incorporée, le matériau n'est pas configuré à proprement parler, mais reste de la matière "préhistorique". La médiation et l'élaboration sur le long terme de l'œuvre compositionnelle (qui s'accomplit bien sûr à travers la notation ou toute autre forme de graphisme) n'entre pas en jeu sinon de façon collatérale et accessoire. Mais cette considération dérive de catégorisations qui dépendent du cadre ontologique de référence : de ce point de vue, Adorno ne "voit pas" littéralement, le *matériau audiotactile processuel* du jazz.

²⁰ C'est cette incompatibilité des dimensions ontologiques, identifiée par la TMA, qui donne souvent à la discussion entre Adorno et ses critiques l'aspect d'un imperméabilité communicative mutuelle.

²¹ Theodor W. Adorno, "On Popular Music", in S. Frith & A. Goodwin, *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, London-New York, Routledge, 1990, p. 301-314.

²² *Ibid.*, p. 305 et sq.

²³ Adorno "On Jazz", *op. cit.* p. 478. Voir le jugement caustique d'Eric Hobsbawm, qui considère les écrits d'Adorno comme "quelques-unes des pages les plus stupides écrites sur le jazz" (Eric Hobsbawm, *The Jazz Scene*, New York, Pantheon Books, 1993, p. 300).

²⁴ Voir Th. Gracyk, "Adorno, Jazz, and the Aesthetics of Popular Music", *op. cit.*

²⁵ J. Bradford Robinson, "The Jazz Essays of Theodor Adorno", *op. cit.*

une déclaration relative à la conception rythmique du jazz qui, à la lumière de la Théorie des musiques audiotactiles, prend tout son sens.

Le point controversé est plutôt la différence entre le jazz “authentique” et le jazz commercial, une différence dont Berendt considère qu’elle est “fondamentale pour quiconque concerné par le jazz”. Il est convaincu que je n’en étais pas conscient alors que je l’ai traitée dans mon essai, ce qui rend la critique de Berendt inacceptable. De fait, le principe, la procédure rythmique est identique dans le jazz le plus raffiné et dans la musique populaire la plus banale. [...] La différence dans les types de jazz [...] concerne la manière et non la structure du processus musical²⁶ [je souligne].

Adorno nous dit qu’il est parfaitement informé de la différence entre musique populaire et jazz, *en dépit de sa critique du jazz*. Nous devons interpréter cette prise de position comme le signe d’une intuition profonde des processus structurels partagés et des principes phénoménologiques qui sous-tendent ces différents langages musicaux, et comme une indication de la visée réelle de l’orientation critique-spéculative d’Adorno. La chose intéressante est que, lu de cette façon, Adorno voit le jazz dans une perspective d’enquête similaire à celle de la Théorie des musiques audiotactiles, et cette perspective heuristique coplanaire nous autorise, en retour, à établir une discussion fondée sur des concepts compatibles et des approches convergentes. En résumé, cela nous permet de parler un langage homologue, et ainsi d’identifier les mécompréhensions qui sont apparues précisément du fait de de cette “dyscrasie sémantique” entre la critique adornienne et les études sur le jazz.

Ontologie vivante *vs.* Phénoménologie audiotactile : tel est le problème d’Adorno dans les termes de la TMA, indépendamment des arguments incidents et contingents sur les styles et les formes, et en particulier des distinctions entre populaire, “jazz légitime”, “jazz sweet”, etc. Le vrai problème est de comprendre *pourquoi* Adorno ne connecte pas dialectiquement les deux pôles dans le cadre de la légitimité esthétique comme le fait la TMA. En résumé, je voudrais montrer que le cœur de la critique adornienne du jazz ne se concentre pas spécifiquement sur la musique populaire de Weimar, le *sweet jazz* américain, le bebop, les chansons de Tin Pan Alley ou même le free jazz, mais que l’objet de sa censure recouvre en réalité l’ensemble de ces manifestations comprises comme des fonctions du *principe audiotactile* dans les termes de la TMA. Mon second objectif est de montrer comment cette prise de conscience peut finalement susciter une réorientation spéculative vers un renversement dialectique de ce déni esthétique, en partant des éléments positifs offerts par la réflexion d’Adorno²⁷.

Le discours dominant sur le jazz et la perspective de la Théorie des musiques audiotactiles (TMA)

Il semble ainsi y avoir, au cœur de la conception philosophique d’Adorno, un facteur hostile à toute revendication à l’autonomie artistique posée par quelque style ou courant du jazz que ce soit, indépendamment de ses déterminations techniques-formelles ou sociologiques. Pour identifier ce puissant obstacle noétique à une légitimation esthétique du jazz sans prendre en compte de ses investissements historicisés et stylistiques, nous devons d’abord autant que possible isoler le jazz comme notre objet d’étude. Pour cela, nous devons d’abord identifier quelques caractéristiques universellement possédées par le jazz, compris comme un assemblage culturel de traits de *Familienähnlichkeit*, au sens de

²⁶ Th. W. Adorno, “Replik zu einer Kritik”, *op. cit.*, pp. 805-806.

²⁷ Il doit être clairement dit que le rejet a priori de la critique du jazz par Adorno, considérée comme dénigrante, a souvent également compromis la réception des aspects réellement positifs de sa pensée. Il ne fait pas de doute que, plus encore aujourd’hui, sa critique de la massification et de la dégradation des produits de l’industrie culturelle et musicale a pris un caractère de prophétie. Et ce n’est pas vrai seulement de la plus pauvre des musiques pop mais aussi malheureusement pour beaucoup de jazz standardisé et vendu dans des manuels d’improvisation prête à l’emploi (et malheureusement souvent enseigné dans les conservatoires, où la standardisation de l’improvisation est devenue caricaturale dans de nombreux cas). Cette stigmatisation n’exempt pas de nombreuses stars du “système jazz”. Toutefois, cela ne signifie absolument pas que dans les musiques audiotactiles comme le rock ou le jazz il ne puisse pas y avoir ou qu’il n’y ait pas des phénomènes réellement artistiques et non grégaires. Pour ce qui concerne le contenu de vérité (*Wahrheitsgehalt*), ce problème reste à résoudre dans la critique de niveau supérieur de chaque œuvre individuelle une fois que le cadre esthétique général est légitimé.

Wittgenstein²⁸, inhérents à chacune de ses manifestations particulières. Ces caractéristiques constitueront le banc d'essai pour nos hypothèses. Nous sommes ainsi confrontés à une tâche ardue consistant à identifier les traits génomiques du jazz²⁹, dérivés de sa construction critique dominante. Pour cette raison, nous nous tournerons vers la littérature afro-américaine de référence.

Il existe une très nombreuse littérature afro-américaine sur le jazz, dont Amiri Baraka est peut-être l'un des interprètes les plus exigeants et George Lewis³⁰ le théoricien le plus raffiné. Pour se limiter ici au cas intéressant le plus récent, Fumi Okiji, pour préciser la perspective critique de son livre, en énonce ainsi ses principes axiomatiques :

Le fondement sur lequel le livre est écrit est que le jazz est une musique noire. Les discussions qui s'y trouvent aident à transformer cette supposition en une thèse bien étayée³¹. [...] Les principes de structuration du jazz se rapportent à la vie noire, même dans les productions pour lesquelles ce n'est pas le cas pour le "contenu"³². [...] Mon exploration du potentiel critique du jazz est menée à travers les yeux de qui vit une vie noire³³.

Considérons maintenant le titre du célèbre livre d'Amiri Baraka, *Black Music*³⁴ pour voir comment le critère de *blackness* est un facteur fondateur du jazz dans le discours dominant sur ce dernier. Ce n'est pas ici le lieu d'une discussion sur la justification d'une essentialisation de l'histoire du jazz dans son entier qui la connecterait exclusivement au canon de la *blackness*, avec tous les risques impliqués par l'exclusion d'autres minorités – dont les Italiens-américains, les Juifs et la migration euro-américaine en général, ou encore les Amérindiens³⁵ – lesquelles ont également contribué de manière significative à l'histoire et à la formation du langage de cette musique, aux côtés des cultures locales, le jazz s'étant désormais répandu autour du monde. Ce qui nous intéresse plutôt ici, c'est d'identifier la constellation idéologique dans laquelle cette position trouve sa justification esthétique.

Un élément nous est fourni par la mythographie du *storyteller* – réminiscente du *griot* de l'Afrique du centre-ouest – par laquelle Okiji décrit l'opérativité du jazz³⁶, en termes de *culture orale*³⁷. « La notion selon laquelle une histoire est débutée et achevée par un seul et même soliste échoue à rendre compte de la nature commune des traditions orales, dont le *storytelling* doit être considéré comme un exemple premier »³⁸. Cette dimension orale, en retour, est conjuguée au besoin d'une forme de *subjectivité*, dans l'expression du Moi. « Ce n'est pas tant l'oralité de l'histoire – qui se transmettrait "de bouche à oreille" – qui est importante mais également le fait que cela permet, et de fait exige, les qualités expressives des bouches en question »³⁹. La subjectivité, en retour, induit une série de valeurs reliées.

Le jazz est souvent présenté comme une musique de l'individu. Son caractère improvisationnel est donné pour une preuve de l'indépendance de ses musiciens. Il est également valorisé comme le porteur d'un esprit démocratique manifeste dans

²⁸ Cfr. Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (P.M.S. Hacker, J. Schulte, eds.), Hoboken, Wiley-Blackwell, 2009. Mark Gridley, Robert Maxham and Robert Hoff, in "Three Approaches to Defining Jazz", *The Musical Quarterly*, vol. 73, n. 4, p. 513-531, ont utilisé cette approche pour définir le jazz. Également Ludovic Florin, "Improvised Forms for 'Trio': La gestion de la liberté après le free", *Les Cahiers du jazz*, n° 4, 2007, p. 39-44 (43).

²⁹ La difficulté d'une telle tentative est d'identifier un trait universel dans le jazz est attesté par une longue série d'efforts critiques ; ils ne grattent cependant que superficiellement la surface du phénomène. Voir par exemple Lee. B. Brown, David Goldblatt, Theodore Gracyk, *Jazz and the Philosophy of Art*, New York, Routledge, 2018.

³⁰ George E. Lewis, "Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives", *Black Music Research Journal*, vol. 16, no. 1, 1996, p. 91-122.

³¹ Fumi Okiji, *Jazz as Critique. Adorno and Black Expression Revisited*, Stanford (CA), Stanford University Press, 2018, pos. Kindle 253-254.

³² *Ibid.*, pos. Kindle 259-260.

³³ *Ibid.*, pos. Kindle 261-262.

³⁴ LeRoi Jones (Amiri Baraka), *Black Music*, New York, Akashi Book, 2010.

³⁵ « We Were There When Jazz Was Invented », chante la poétesse Joy Harjo, de Muscogee/Creek Nation. <https://chancentre.com/news/listen-joy-harjo-jazz-invented/> [consulté le 9 octobre 2021].

³⁶ Fumi Okiji, "Storytelling in Jazz Work as Retrospective Collaboration", *Journal of the Society for American Music*, vol. 11, no. 1, p. 70-92.

³⁷ Le *topos* de l'improvisateur jazz comme raconteur d'histoire est ambigu dans la littérature : voir Paul Berliner, *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1994, p. 200 et sq.

³⁸ Fumi Okiji, *Jazz as Critique, op. cit.*, pos. 1563.

³⁹ *Ibid.*, pos. 1607.

*son inclusivité, son métissage musical et son rejet de la division du travail compositeur-performeur que l'on trouve dans la tradition européenne moderne. Plus encore, son esprit de spontanéité, et ce qui apparaît comme une expression non altérée de la vie, agit comme antidote à l'auto-aliénation vécue dans la plupart des autres secteurs de l'existence moderne.*⁴⁰

Cette constellation théorique, centrée autour des concepts de *blackness*, *subjectivité* et *oralité*, représente à mon sens le paradigme fondateur du discours dominant entourant le jazz, avec des conséquences idéologiques intéressantes du fait que ces critères s'interpénètrent et se renforcent mutuellement. La culture de tradition orale, par sa logique anthropologique intrinsèque, venant s'ajouter à ses éléments phénoménologiques et communicatifs particuliers, implique un facteur spécifique inhérent à la conception de l'identité. De fait, d'un point de vue anthropologique, la tradition orale est – a été, à bon droit – socialement et « communale » exclusiviste⁴¹. Ce paradigme essentialiste s'est transféré à l'interprétation du jazz comme musique noire, comme une musique afro-américaine de tradition orale exclusive. Mais cette position peut être dialectisée : sommes-nous si certains que le jazz est une musique de tradition orale ?

La Théorie des musiques audiotactiles a adopté à ce sujet une ferme position critique⁴². Depuis une perspective anthropologique, les musiques de tradition orale (les musiques traditionnelles, par exemple les traditions musicales de membranophones de l'Afrique de centre-ouest, telles que l'*agbekor* des Ewe, ou la musique des *launeddas* en Sardaigne, les *Child Ballads*, les *Slave Songs of the United States* collectées par William Francis Allen, Lucy McKim Garrison et Charles Pickard Ware en 1867, les chants mongols *barqa*, etc.), et le jazz, le rock et la *world music* (expressions mass-médiatisée que je définis comme *musiques audiotactiles*) sont certainement toutes sur les fonctions cognitives, formatives et réceptives (sur les pôles *poétique* et *esthétique*, pour reprendre les termes de Nattiez-Molino)⁴³ implémenté par le *principe audiotactile* (PAT), phénoménologiquement *leiblich*, incarné. Ce principe marque l'émergence du Sujet phénoménal dans le système de la théorie musicale⁴⁴, dont il avait été exclu et relégué à la marge conceptuelle de la non-identité⁴⁵ en vertu précisément du critère épistémologique sur lequel la *Ratio* occidentale est structurée⁴⁶.

Ces fonctions cognitives audiotactiles sont distinctes de la rationalisation cartésienne mécanique-causale, logico-déductive du plexus psychosomatique, "géométrisée" par l'encodage notationnel et théorique-musical de la tradition écrite de l'ère tonale et Moderne, et comme telle consignée dans l'histoire de la performance dans la musique savante occidentale⁴⁷ (d'une certaine façon, cet argument développe, dans une direction philosophico-anthropologique, l'idée contenue dans la catégorie de l'*eurologie* de George Lewis)⁴⁸.

Mais, selon la TMA, ce qui distingue les musiques audiotactiles (jazz, rock, etc.) des traditions orales, au niveau phénoménologique, ce ne sont pas de ce fait leurs processus cognitifs, formatifs et réceptifs – qui, répétons-le, sont les mêmes dans les deux dimensions culturelles, des musiques orales/traditionnelles et des musiques audiotactiles en tant qu'ils sont fondés sur le PAT – mais leurs dimensions textuelles respectives dans une perspective d'une *anthropologie du texte* (le *texte* compris comme

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Pour prendre un exemple paradoxal, il serait très complexe et difficile même pour un Occidental d'être reconnu comme un *insider* par la culture orale traditionnelle de la communauté *tupinambá* de la forêt amazonienne. Prétendre de plus représenter et être un acteur culturel authentique de la musique de cette culture, sans en être une partie constituante, générerait un paradoxe aux implications politiques significatives. La logique fondée sur l'identité du Nous/Eux est particulièrement pertinente dans les cultures orales.

⁴² Voir V. Caporaletti, *Introduzione alla teoria*, *op. cit.*, p. 66-74.

⁴³ Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie Générale et Sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987.

⁴⁴ V. Caporaletti, "An Audiotactile Musicology", *op. cit.*, p. 2 et sq.

⁴⁵ Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, New York, Continuum, 1983.

⁴⁶ Theodor W. Adorno & Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments*, Stanford, Stanford University Press, 2002.

⁴⁷ Voir V. Caporaletti, *Introduzione alla teoria*, *op. cit.*, p. 101 et sq.

⁴⁸ G. Lewis, "Improvised Music after 1950", *op. cit.*

l'artefact expressif résultant de l'action formative du performeur créatif, via le principe audiotactile : dans les termes de Nattiez-Molino, la trace)⁴⁹.

Si l'on se tourne vers le modèle sémiotique de Hjelmslev⁵⁰, qui distingue Substance et Contenu, nous pouvons indiquer, d'une part une constitution textuelle évanescence et non objective, typique de l'oralité, et de l'autre, dans les musiques audiotactiles, une constitution phono-fixée (disque, fichier, ou même *seulement la conscience de la possibilité* de cette phono-fixation, dans une perspective symbolique-interactionniste). On identifie ainsi, en relation avec la nature du texte, une opposition entre durable et évanescence (pour ce qui concerne l'Expression) et cristallisé et flottant (pour le Contenu)⁵¹. En ce sens, les enregistrements phonographiques ont une constitution phénoménologique et des effets esthétiques semblables à ceux générés par l'écrit (durable et cristallisé) plutôt que ceux d'un phénomène oral. Dans les musiques audiotactiles, phono-fixées, cela crée des effets cognitifs/esthétiques que j'associe à l'encodage néo-auratique⁵², qui, dans ces musiques, convoie les valeurs esthétiques de la modernité occidentale (et ainsi le type "médiologique" de l'écrit) : auctorialité, originalité, artisticité, autonomie esthétique, contemplation "désintéressée" (toutes valeurs que nous ne trouvons pas dans les musiques traditionnelles, considérées dans leur développement historicisé, et cristallisées et patrimonialisées au moment de leur première documentation, au XX^e siècle).

Il est intéressant de noter ici que la position de ces valeurs esthétiques de la Modernité crée dans les musiques audiotactiles les conditions pour leur victoire en perspective postmoderne, avec la "mort de l'auteur" et les phénomènes associés de "culture remix" dans la dimension actuelle de l'Internet, imposant ces processus *néo-auratiques* comme une précondition spéculative pour toute analyse de ces phénomènes.

Comme il a été indiqué plus haut, ce que les musiques traditionnelles orales partagent avec les musiques audiotactiles à proprement parler est le modèle cognitif fondé sur la rationalité corporelle que j'appelle *cognition audiotactile*. J'ai décrit en détail ses fonctionnalités et caractéristiques en d'autres lieux⁵³, je ne les reprendrai donc pas ici. Ce que j'aimerais préciser en revanche, pour les besoins de cette discussion, c'est le pas méthodologique franchi par la TMA, laquelle identifie dans la catégorie anthropologique-descriptive de l'"oralité" un précipité noétique, une attribution épistémique qui agit comme système opératoire, une logique cognitive orale d'attestations orales, qui est aussi active dans la formativité des musiques audiotactiles proprement dites. En ce sens, le concept d'oralité, tenu pour "confus" par de nombreux commentateurs, notamment Molino⁵⁴, est approfondi et expliqué dans ses constituants audiotactiles cognitifs et formatifs. Un avantage épistémique est que la "cognition audiotactile" peut aussi être implémentée dans un environnement écrit – comme c'est le cas dans le jazz, où l'utilisation de partitions est très répandue, mais aussi dans la littérature pour un écrivain comme James Joyce – et pas seulement se voir abordé dans sa dimension orale.

Il est important de comprendre, sur un plan spéculatif, que le couple de concepts constitué par le *principe audiotactile* et l'encodage néo-auratique diffère des notions empiriques respectives de corps et de phonographie de la même façon que chez Adorno la notion de *matériau* artistique diffère de celle de *matière*. Ces catégories sont articulées en fonction de la ligne séparant les notions d'*expérience*, comme interprétation symbolique de la réalité fondée sur un critère artistique et cognitif, et de *empyria* de données objectives et non médiatisées.

Nous pouvons ainsi affirmer que dans les traditions orales, comprises dans leur développement historique et jusqu'au moment de la patrimonialisation culturelle introduite par les enquêtes ethnomusicologiques du XX^e siècle, il n'existait pas de processus esthétiques d'encodage néo-auratique, alors même qu'était implémentée une cognitivité *audiotactile*.

⁴⁹ J.-J. Nattiez, *Musicologie Générale et Sémiologie*, op. cit.

⁵⁰ Louis Hjelmslev, *Prologomènes à une théorie du langage* [*Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*, 1966], Paris, Éditions de Minuit, 1968-1971.

⁵¹ Voir V. Caporaletti *Introduzione alla teoria*, op. cit., p. 63.

⁵² *Ibid.*, p. 62 et sq.

⁵³ Voir V. Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica*, op. cit. ; Id., "An Audiotactile Musicology", op. cit. ; Id., *Introduzione alla teoria*, op. cit.

⁵⁴ « [...] l'oralité est une notion confuse », Jean Molino, "Cos'è l'oralità musicale", in J.-J. Nattiez et al. (eds.), *Enciclopedia della Musica*, vol. V, Einaudi, Torino, 2005, pp. 367-413 (p. 368).

En ce sens, la présence/absence de concepts-clé tels que *principe audiotactile* et encodage néo-auratique nous permet de distinguer exactement, à un niveau taxinomique et phénoménologique, les cultures de musiques traditionnelles de celles des musiques audiotactiles proprement dites (jazz, rock, world music contemporaine), et aussi de la culture de la “pratique commune” de la musique savante occidentale, tonale et moderniste. Cela nous permet de définir précisément la nature taxinomique des spirituals, écrit en notation, par rapport à la tradition orale des *field hollers* et du blues original, et leurs différences respectives par rapport au jazz, compris comme une musique audiotactile et non de tradition orale⁵⁵.

En conséquence, j'établirai, non seulement une légitimation esthétique du jazz au regard de la critique d'Adorno, mais j'identifierai également sa spécificité artistique propre, non fondée essentiellement sur une caractérisation anthropologique “populaire”⁵⁶.

La perspective philosophique d'Adorno

Retournons à Adorno pour voir s'il existe des points de contact avec la discussion que nous venons d'avoir, et quelle est sa position sur l'ethnicité comme déterminant esthétique aussi bien que sur la subjectivité et l'oralité. La question de l'inévitable représentativité existentielle, esthétique, politique et sociale de la culture afro-américaine dans le jazz, que nous associons au concept de *blackness*, serait pour Adorno un cas particulier d'un paradigme plus englobant. Cela concerne la défiance d'Adorno à l'égard d'une relation immédiate entre l'œuvre d'art et la société⁵⁷ et sa non-croyance en une adaptation immédiate de l'art à la conscience de classe. Cette défiance dérive, en retour, de la conception monadologique plus élémentaire du fait artistique⁵⁸ visant à préserver son caractère autonome⁵⁹ et ainsi déjouer un reflet mimétique plus mécaniste des situations sociales⁶⁰. La *blackness*, comme condition existentielle et anthropologique des Afro-Américains, est dans cette perspective une catégorie sociale et un produit de la société capitaliste, comme le prolétariat, avec toutes ses contradictions et mutilations⁶¹. Ces positions théoriques – que l'on trouve expressément également dans la controverse d'Adorno avec Benjamin⁶² contre un engagement politique explicite de l'art (censurant les conceptions esthétiques de Brecht) – rend très problématique la théorisation, fondée sur les catégories d'Adorno, de la légitimation esthétique *directement* induite ou déductible d'une identité sociale conflictuelle (qu'on la relie à la *blackness*

⁵⁵ Voir V. Caporaletti, *Introduzione alla teoria*, *op. cit.*, p. 74 et sq.

⁵⁶ La caractérisation anthropologique “populaire” a été utilisée (voir M. Paddison, “The Critique Criticised”, *op. cit.*, L. Brown, “Adorno's Critique of Popular Culture”, *op. cit.*) pour contrer la critique d'Adorno, en lui reprochant à juste titre d'utiliser du critère de l'art autonome pour évaluer une musique populaire tout en souscrivant dans le même temps à l'incompatibilité du jazz – comme pratique populaire – avec le domaine artistique. Comme nous allons le voir, le problème ne concerne pas le critère esthétique mais les ontologies musicales différentes (respectivement visive et audiotactile) de la musique savante et du jazz, sans préjuger toutefois de la pleine légitimité esthétique du jazz.

⁵⁷ « [La relation à la praxis] doit être atteinte non pas à travers l'auto-subordination de la musique à l'usage, ce qu'elle ne pourrait faire ici et maintenant qu'à travers sa propre définition comme commodité et lui garantirait seulement une illusion d'immédiateté, mais plutôt en développant au sein de la musique elle-même – en accord avec l'état de la théorie sociale – tous ces éléments dont l'objectif est de surmonter la domination de classe » (Theodor W. Adorno, “On Social Situation of Music”, in R. Leppert (ed.), *Essays on Music*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, p. 391-433 (p. 394).

⁵⁸ Voir Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, London-New York, Bloomsbury, 1997, et Id., “On Social Situation of Music”, *op. cit.*, p. 396.

⁵⁹ Ce caractère autonome est associé à la dynamique sociale, à travers le processus interne du matériau musical : « à travers ce matériau, la musique doit donner une forme claire aux problèmes assignés par ce matériau qui n'est en lui-même jamais purement matériau mais plutôt un produit social et historique. Les solutions offertes par la musique se tiennent à égalité avec les théories » (*Ibid.*, p. 393).

⁶⁰ « Si le développement immanent de la musique était établi comme un absolu – comme le pur reflet des processus sociaux – le seul résultat serait une sanction du caractère fétiche de la musique [...] » (*Ibid.*, p. 393).

⁶¹ « Il ne faut pas permettre à la politique de tirer des abstractions de cet état de conscience qui est nécessairement d'une importance centrale pour la dialectique sociale, pas plus que la cognition ne doit permettre la définition de ces frontières par une conscience produite par la domination de classe et au-delà comme la conscience de classe du prolétariat étend les blessures de la mutilation par voie de mécanisme de classe » (*Ibid.*, p. 394).

⁶² Cf. la lettre W. Benjamin (03.18.1936), in Theodor W. Adorno, *Über Walter Benjamin. Aufsätze, Artikel, Briefe*, Frankfurt a M., Suhrkamp, p. 143-150.

afro-américaine, au prolétariat ou au judaïsme : le contenu de vérité où la pertinence esthétique de la musique de Schönberg, de fait, ne dérive pas pour Adorno de ses origines juives).

Comme pour la critique de la subjectivité dans le jazz, cela revêt une double implication chez Adorno. D'un côté, c'est une conséquence bien connue de la fausse totalité de l'industrie culturelle capitaliste. De l'autre, dans une optique anti-romantique – et dans une perspective esthétique – cette critique était déjà présente dans une discussion plus large sur la musique avec Křenek dans une émission de radio du 16 novembre 1930⁶³. Pour Adorno, ce n'est pas le musicien qui s'exprime dans la musique réellement artistique, mais sa "volonté de forme" subordonnée à la tendance du matériau qui relève d'un « nomologique » autonome. Cette position semble entrer en conflit directement avec les pierres de touche du discours dominant sur le jazz.

Au regard de ce que la littérature musicologique courante entend par "oralité"⁶⁴, il est nécessaire de spécifier que, dans les écrits d'Adorno sur le jazz (mais pas seulement) on ne trouve aucune occurrence de l'adjectif "oral". Adorno n'utilise pas la catégorie de l'oralité, et encore moins la structure explicative fondée sur l'opposition entre oralité et écriture. Il y a des raisons historiques pour cela : la recherche sur ces outils conceptuels et leur application au jazz était encore en chantier. Tout le débat sur l'interprétation des pratiques du jazz en termes d'oralité⁶⁵ s'est de fait développé au cours du dernier tiers du XX^e siècle. Nous devons ainsi identifier les catégories qui, pour le philosophe, représentaient ce qui est entendu par oralité dans le débat courant.

Adorno se réfère au "préhistorique"⁶⁶ et à la dimension mythique, identifiant également un facteur noétique caractérisant, qui peut se référer – même s'il ne coïncide pas totalement avec lui – au système opératif, à la logique cognitive interne de la dimension anthropologique qui, durant la seconde moitié du XX^e siècle, a été définie comme mentalité et tradition orales⁶⁷. Nous verrons aussi comment ce facteur noétique trouve son origine chez Walter Benjamin, l'ami et le mentor qui, dans ce cas au moins, définit le périmètre spéculatif à l'intérieur duquel la réflexion d'Adorno se déploie.

Le concept que je considère comme central dans la conception négative du jazz d'Adorno, et crucial pour notre discussion entière, est l'*impulsion mimétique*. Cette faculté est un héritage ancestral et préhistorique, probablement pré-linguistique, que les humains partagent avec d'autres espèces animales (et aussi les légumes avec le phénomène du trophisme). Par exemple, si un chien veut nous inviter à jouer ou nous encourage à le suivre, il *imite* avec un méta-signal l'action d'"aller quelque part", illustrant ainsi un cas de communication intentionnelle pré-verbale primordiale. Le mimétisme n'apparaît pas seulement dans les recherches de Roger Caillois, qu'Adorno et Horkheimer mentionnent dans *Dialektik der*

⁶³ Cette discussion fut ultérieurement publiée in Ernst Křenek & Theodor Wiesengrund Adorno, "Arbeitsprobleme des Komponisten. Gespräch über Musik und soziale Situation", in *Frankfurt Zeitung*, Dezember 10, 1930 (LXXIV, n. 918), p. 1-2.

⁶⁴ Ch. Béthune, (*Adorno et le jazz*, op. cit., p. 97-116), traite du problème du *déni esthétique* du jazz par Adorno, identifiant la dimension esthétique de l'"oralité" comme un facteur problématique pour le philosophe allemand. Cette critique de Béthune, tout en révélant des points de vraie pertinence, doit être recalibrée par deux aspects. D'un côté le problème de son interprétation est qu'elle consiste dans la grille explicative écriture/oralité qu'Adorno n'utilise pas : il n'utilise jamais la catégorie de l'oralité (dont Béthune affirme les postulats épistémologiques p. 97 en les connectant au jazz). D'un autre côté, Adorno – en ligne avec les affirmations de la Théorie des musiques audiotactiles – n'applique pas la catégorie de l'oralité à la phonographie (pour lui, la reproduction sonore est un type d'écriture : voir ci-dessous).

⁶⁵ La ligne de recherche au sein des études sur le jazz qui se réfère expressément à la nature formulaire de la tradition orale a d'illustres représentants : Thomas Owens, *Charlie Parker: Techniques of Improvisation*, Ph. D. Diss., 2 voll., University of California, Los Angeles, 1974 ; Barry Kernfeld, *Adderley, Coltrane and Davis at the Twilight of Bebop: The Search for Melodic Coherence (1958-59)*, Ph. D. Diss., Cornell University, 1981 ; Gregory Smith, *Homer, Gregory and Bill Evans? The Theory of Formulaic Composition in the Context of Jazz Piano Improvisation*, Ph. D. Diss., Harvard University, 1983, pour n'en citer que quelques-uns.

⁶⁶ "Préhistorique" – en tant que catégorie marxienne – comme culture orale archaïque et égalitaire : l'Histoire, de fait, commence par l'écriture et l'affirmation de la domination.

⁶⁷ Cf. Walter Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Methuen, Routledge, 1982 ; Albert Bates Lord, *The Singer of Tales*, II ed., Cambridge, Harvard University Press, 2003 ; Adam Parry (ed.), *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford, Clarendon Press, 1971 ; Paul Zumthor, *Oral Poetry: An Introduction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.

*Aufklärung*⁶⁸, mais était aussi le sujet spécifique de deux essais de Walter Benjamin en 1933⁶⁹ dans lesquels il transposait cette faculté mimétique à la sphère cognitive, en introduisant la notion de *similarité non discrète*⁷⁰ qui devait se révéler centrale dans la philosophie d'Adorno. Un aspect de toute cette question, tout à fait pertinent pour notre discussion, est que cette impulsion mimétique – après qu'elle eût accédé à la sphère rationnelle humaine et en se transformant de la sorte – s'est perpétuée dans le langage en se connectant avec le signe motivé ou "analogue" (voir les études de 1916 de Walter Benjamin sur les noms)⁷¹.

Aujourd'hui, nous pouvons interpréter ce sujet comme étant cognitivement connecté à la dimension anthropologique des cultures archaïques mythiques telle que définie dans la littérature comme "oralité" (cf. *infra*). Dans une culture orale, quand il n'y a pas de possibilité d'un encodage écrit de l'information, la pertinence va à la communication interactive fondée sur le langage corporel, dans l'imitation d'un contenu exprimé *in exemplo* dans le langage corporel et, par un processus intrapsychique, dans l'imitation par le corps d'une image mentale. Même chez Démocrite on trouve une référence à ce procès imitatif. Quand dans les cultures archaïques un nom imite la nature, il devient analogue à une énergie vitale, anthropologiquement connecté à l'animisme et ainsi, la mimesis de l'esprit durant une possession adorocristique ou l'imitation de la proie par le chaman déguisé en animal.

Ce qui nous intéresse ici est de remarquer qu'Adorno, qui définit le mimétisme dans la *Théorie esthétique* comme une "affinité non-conceptuelle du subjectivement produit avec son autre non-postulé"⁷², trouve une logique cognitive interne dans ce qu'il désigne comme dimension mythique et préhistorique, comme mode ancestral d'interaction avec le monde avant la définition du Moi, dans la culture chamanique et ce que l'anthropologie cognitive identifierait comme "pensée concrète"⁷³. Nous avons vu le même processus herméneutique, d'un autre point de vue, dans la Théorie des musiques audiotactiles, quand elle détecte, dans la notion d'oralité, une articulation cognitive interne, la nommant *cognition audiotactile* et *formativité*.

Un avantage pour notre discussion de cette préoccupation noétique est que nous avons maintenant deux concepts – le *mimétisme* et la *cognition audiotactile* – pour comparer au même niveau heuristique, ce qui représente le même phénomène vu sous deux angles spéculatifs différents. Où Adorno trouve-t-il cette articulation cognitive du mimétisme dans la musique apprise de la tradition occidentale écrite ? De façon tout à fait conforme dans le cadre de cette tradition, il se réfère au mimétisme pour ces aspects de subsomption corporelle impliqués dans le niveau *neumisch* (neumatique) performatif, sous-tendu par le véhicule de l'infrastructure notationnelle et sémiotique "significative" (niveau qu'il appelle *mensural*)⁷⁴. De façon intéressante, on trouve de nombreux passages dans la *Théorie de la reproduction musicale* dans lesquels il le compare aux rayons X : imiter ce qui est caché (le concept de Benjamin de *similarité non discrète*). Ce qui revient à dire que le facteur gestuel transitoire dans l'inspiration compositionnelle première, qui s'est dissout dans la composition écrite, est ressuscité par le critère performatif/neumatique. À ce point on peut affirmer que dans le jazz, ce qui est caché est exprimé à la surface, en escamotant un niveau : il y a une fusion du niveau *neumisch* dans l'élément *mensural*/significatif donné par la notation.

⁶⁸ Th. W. Adorno et M. Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, *op. cit.*

⁶⁹ Voir Walter Benjamin, "The Doctrine of the Similar", in P. Demetz (ed.), *Walter Benjamin, Reflections*, trans. Edmund Jephcott, New York, Schocken Books, 1978, p. 333-336 ; Id., "On the Mimetic Faculty", in M. W. Jennings, H. Eiland, G. Smith (eds.), *Selected Writings, Volume 2, Part 2, 1931-1934*, Cambridge, Harvard University Press, 2005, p. 720-722.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 721.

⁷¹ Voir Walter Benjamin, "On Language as Such and on the Language of Man", in P. Demetz (ed.), *Walter Benjamin, Reflections*, *op. cit.*, p. 314-332.

⁷² Th. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, *op. cit.*, p. 54.

⁷³ Sur la pensée "concrète", voir les travaux fondateurs de Piaget ainsi que de Lev Vygotsky, *Thought and Language*, Cambridge, MIT Press, 2012. Pour la pensée non-occidentale, cf. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962 ; pour une application des principes de Piaget dans une approche transculturelle voir Christopher Robert Hallpike, *The Foundations of Primitive Thought*, Bungay, Chaucher Press, 1979, et pour une perspective alternative en anthropologie cognitive, Richard Allan Shweder, *Thinking Through Cultures*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.

⁷⁴ Theodor, W. Adorno, *Towards a Theory of Musical Reproduction. Notes, a Draft and Two Schemes* (H. Lonitz, ed.), Malden-Cambridge, Polity Press, 2006.

Le problème qui apparaît – et subsiste – avec cette convergence entre Adorno et la TMA est toutefois le critère axiologique, diamétralement opposé. Adorno ne légitime pas essentiellement le mimétisme esthétiquement, lequel mimétisme n'est pas dialectisé, comme le fait la TMA. Cela génère une “dystonie axiologique” entre la conception du jazz par Adorno et par la TMA. Dans cette perspective, nous commençons à entrevoir un trait général au niveau profond de la critique esthétique du jazz par Adorno qui n'a rien à voir avec les formes dans lesquelles il s'est historiquement implémenté mais qui se présente lui-même comme un *vulnus ab origine* omniprésent. Adorno conteste précisément l'autonomie esthétique du mimétisme audiotactile, qu'il soit implémenté dans la musique archaïque ou dans le jazz moderne, d'avant-garde ou le rock ou la pop, et le contesterait probablement même si le jazz, au niveau sociologique, n'était pas sous le joug de l'industrie culturelle ou, à un niveau formel, était *Durchkomponiert* (comme le sont les improvisations libres). Adorno dénie la légitimité esthétique de cette structure profonde fondée sur l'impulsion mimétique, et non de tel ou tel courant stylistique. De toute évidence, à la lumière de cet argument, toute méta-critique visant Adorno, avec pour intention de discuter ses remarques techniques-musicales inhérente au niveau immanent, n'est pas pertinente.

À ce stade, nous devons franchir un nouveau pas, qui nous amène au cœur du problème : quel est alors le noyau central de la pensée d'Adorno qui génère l'impossibilité esthétique d'une rédemption du mimétisme ? Si on le mettait en évidence, la fondation spéculative du rejet du jazz et du principe audiotactile par Adorno nous serait révélée et peut-être que la “dystonie axiologique” se résoudrait. Comme nous l'avons noté, dans la philosophie d'Adorno, le mimétisme représente une polarité archaïque positive par rapport à l'affirmation historique de la rationalisation, avec l'opposition *Ratio* vs *Mimesis*. Toute la *Dialektik der Aufklärung* est centrée sur cette clé de voûte, comme l'est sa *Théorie esthétique*. La rationalité promeut l'auto-identification et le contrôle sur la nature. Cette position, selon laquelle dans le mimétisme l'identification du Moi manquerait, doit toutefois, à la lumière des acquisitions successives de l'anthropologie cognitive, de la philosophie phénoménologique et des sciences cognitives, avec le concept d'incarnation référé à une conception “étendue” de l'esprit⁷⁵, être dialectisée.

Au-delà de la distinction entre écriture et mimétisme, c'est la distinction adornienne non exhaustive entre la pensée concrète, entendue en termes anthropologiques, et un mode de cognition mécanique-causal, logique-abstrait, tel que la noèse de la descente platonicienne-cartésienne et systématique (cette dernière forme de rationalité est une pensée abstraite : c'est là que TMA pose la matrice cognitive visuelle) qui est en jeu.⁷⁶ (il s'agit de la pensée abstraite : c'est à cette forme de rationalité que la TMA connecte la *matrice cognitive visuelle*)⁷⁷. Si “le mythe devient Raison [Aufklärung] et la nature pure objectivité”⁷⁸, si le mythe est déjà raison et ainsi plus seulement l'altérité irrationnelle, c'est encore plus vrai du type de rationalité incorporée (*leiblich* dans les termes d'Husserl) que la TMA nomme *audiotactile* et nous ramène à la forme archaïque de la rationalité grecque orientée vers le contexte, nommée *mêtis* (cf. *infra*).

Quoi qu'il en soit, pour Adorno ce contrôle de la nature ne peut exister sans l'infrastructure centrale fournie par l'écriture. Le mimétisme, comme Benjamin nous le rappelle, s'est perdu dans le langage avec le schisme entre le signifiant et le sens⁷⁹. De cette façon, nous pouvons admettre qu'avec l'affirmation du système opératoire cognitif de l'écriture alphabétique, le mimétisme est resté à un niveau cognitif seulement comme héritage des aspects archaïques, motivés, pré-dualistes et non arbitraires du signe linguistique (à un niveau linguistique, cet héritage est représenté par les onomatopées). C'est une forme de rationalité pré-écriture/alphabétique. Avec cette opération nous rapprochons la position d'Adorno plus près encore de l'appareillage herméneutique de la TMA.

⁷⁵ Voir Francisco J. Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch, *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge, MIT Press, 1993 ; Daniel D. Hutto & Erik Myin, *Radicalizing Enactivism. Basic Minds without Content*, Cambridge, MIT Press, 2013.

⁷⁶ Cette difficulté heuristique se reflète dans l'ambiguïté du concept adornien de “rationalité mimétique”, qui, dans la *Théorie esthétique* et la pratique artistique, contrairement à *Dialektik der Aufklärung*, revêt une importance centrale.

⁷⁷ Jürgen Habermas soulève semblable objection quand il oppose la théorisation du *Ratio* chez Adorno et Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, *op. cit.* Avec ses “*manifestations les plus récentes*” (Jürgen Habermas, *Critical Debates*, Cambridge, MIT Press, 1982, p. 17) (italiques dans l'original), par exemple la science, la moralité et l'art contemporain.

⁷⁸ Th. W. Adorno and M. Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, *op. cit.*, p. 6.

⁷⁹ W. Benjamin, “On the Mimetic Faculty”, *op. cit.*

Dans cette perspective médiologique, nous pourrions réinterpréter l'apologue de Polyphème, dans la *Dialektik der Aufklärung*, sous un éclairage nouveau, qui mettrait en lumière le rôle du mimétisme en relation avec la cognition spécifique dérivant de la technologie de l'écriture. Cet épisode ne peut plus ainsi être vu seulement comme un apologue sur la pure affirmation du Moi, de la rationalisation de la domination comme comprise dans la *Dialektik der Aufklärung*, mais comme un conflit entre le mode de cognition induit par l'écriture alphabétique et le pré-dualisme mimétique indifférencié⁸⁰.

Dans ce contexte, l'épisode de Polyphème peut être compris comme l'antithèse entre la culture pastorale archaïque *orale*, caractérisée par la pensée concrète, et la "nouvelle rationalité occidentale qui s'affirmera historiquement avec la pensée abstraite médiatisée par l'écriture (par son système opératoire structurel consistant dans l'abstraction/séparation du sens et du signifiant dans l'écriture alphabétique). Le pivot de cette opposition, la Gestalt symbolique, repose dans l'usage du nom Personne (*Útis*) : la pensée toujours concrète des Cyclopes, les frères de Polyphème caractérisés par la perception tactile qui – avec un œil unique – n'ont pas le sens "complet" de la vue (c'est-à-dire la matrice vivante ou encore la *Ratio*), échoue à dévoiler le lien unissant un sens non motivé, *non mimétique* – dans le même processus symbolique régulant l'écriture, inconnue d'eux – à son signifiant⁸¹.

En tout état de cause, en termes médiologiques, cela se traduit dans la centralité de l'écriture. Adorno affirme : "[...] l'écriture musicale est l'organon du contrôle musical sur la nature, et c'est précisément là que la subjectivité musicale aboutit à la séparation du collectif inconscient. La réification⁸² et l'indépendance du texte musical sont la précondition pour la liberté esthétique"⁸³. Ainsi avons-nous l'affirmation de la notation comprise comme Texte, qui *identifie* l'"auteur" et promeut le *contrôle* de la matière musicale (naturelle) à travers une infrastructure rationnelle que Benjamin, en référence au langage, définit comme "support sémiotique"⁸⁴ (connecté à la "matrice vivante" dans mes termes ; "mensural" et "significatif" dans la *Théorie de la reproduction musicale* d'Adorno, ce qu'implique la dimension allographique musicale). Adorno affirme : "[...] la notation appartient à la catégorie géométrique-musicale : elle est anti-mimétique et anti-expressive déjà à son *origine*"⁸⁵ [italiques dans le texte]. À ce niveau, la dialectique entre matière et matériau, et entre le mimétique et le mensural, est implémentée dans la transposition notationnelle médiatisée de l'expérience compositionnelle.

Ainsi, en musique, l'impulsion mimétique concerne le critère cognitif de la catégorie anthropologique de l'"oralité" : comme fonction de ce que j'appelle son "système opératoire audiotactile". À ce stade, une profonde motivation apparaît, qui illustre le sens de la censure irrévocable du jazz par Adorno. Dans la musique occidentale classique, le mimétisme est précisément identifié au niveau performatif *neumisch*, comme tempéré précisément dans la dialectique du matériau par l'infrastructure du support sémiotique fournie par le niveau notationnel *mensural*. Ici le mimétique *vs.* la relation rationnelle et leur sphère d'expression sont clairement définies. Dans le jazz comme dans toute musique populaire, selon Adorno, les processus connectés au mimétisme sont au contraire autonomes. Comme mentionné plus haut, ils peuvent être dialectisés – et ainsi devenir un matériau esthétique – seulement par une infrastructure centrale cognitive et formelle fournissant un support sémiotique-linéaire (la matrice vivante

⁸⁰ Dans la perspective de notre discussion, le différentiel herméneutique, le changement dans le sens interprétatif repose dans le déplacement de la question depuis l'opposition élémentaire rationnel/irrationnel vers celle entre pensée concrète/abstraite, ouvrant la possibilité d'une rationalité *audiotactile* mimétique qui coexiste et interagit avec avec une autre, abstraite-formelle. Voir V. Caporaletti, *Introduzione alla teoria*, *op. cit.*, p. 145 et sq.

⁸¹ Il faut prendre aussi en compte la valeur symbolique du nombre des compagnons d'Ulysse qui sont entrés dans la cave de Polyphème : douze, et sa valeur dans l'identification d'une affirmation rationnelle du savoir dans la culture ancienne.

⁸² Pour une réinterprétation "positive" du concept central de réification, voir ci-dessous.

⁸³ Theodor, W. Adorno, *Towards a Theory of Musical Reproduction*, *op. cit.*, pos. 1661. Sur l'inévitabilité de la notation voir aussi Th. W. Adorno, "Reviews of *American Jazz Music*", *op. cit.*, p. 383: « Die Autorität der geschriebenen Musik bleibt hinter der Freiheit der gespielten in jedem Augenblick spürbar. » [L'autorité de la musique écrite reste palpable derrière la liberté de la performance à tout moment], et Th. W. Adorno, "Replik zu einer Kritik", *op. cit.*, p. 806, « Ohne eindeutige, genaue Notation wäre undenkbar gewesen, was keineswegs auf die verlästerte „Romantik“ sich beschränkt, sondern von Haydn und Mozart bis Schönberg und Webern reicht und den eigentlich polyphonen Teil des Bachschen oeuvres einschließt. » [Sans notation claire et précise cela aurait été impensable, ce qui n'est en aucun cas limité au "Romantisme" dénigré mais concerne de Haydn et Mozart à Schönberg et Webern et inclut la partie polyphonique authentique de l'œuvre de Bach].

⁸⁴ W. Benjamin, "On the Mimetic Faculty", *op. cit.*, p. 722.

⁸⁵ Th. W. Adorno, *Towards a Theory*, *op. cit.*, pos. 1662.

du processus compositionnel sur papier, avec la notation et les processus cognitifs impliqués), comme c'est le cas dans la musique classique.

L'ontologie visive à laquelle Adorno adhère, enracinée dans la confiance utopique en la *Ratio*, contre les expressions mythiques du mimétique, voit dans l'improvisation et l'extemporisation⁸⁶ simplement le niveau rythmique-diastrématique et harmonique qui sature seulement la dimension *mesurale*, la matrice visive. À l'inverse, ce niveau est un facteur accessoire dans l'ontologie audiotactile, dans laquelle les valeurs émanant de la formativité audiotactile – depuis la présence du *corps vivant* – sont primordiales. Comme nous l'avons vu, dans la musique le niveau *mesural*-notationnel adornien est le domaine du *support sémiotique* de Benjamin sur une grande échelle.

Dans cette critique immanente du jazz, au niveau technique-musical, Adorno ne prend pas en compte les facultés sensibles qui sont mises en pratique dans un devenir processuel, dans une dimension cognitive et existentielle différente du niveau *mesural* et "significatif" ("significatif" comme "tout ce qui est donné sans ambiguïté par les symboles")⁸⁷. En jazz, dans l'imagination objectivée de la construction *ex tempore* du phrasé mesuré, dans le "mesurage" du temps ontologique (compris comme la faculté complexe et articulée d'usage des sens pour peser d'une façon audiotactile le temps ontologique qu'ont les jazzmen, en opposant leurs propres contraintes)⁸⁸, la résistance du "matériau" est constitutivement donnée, dans la dialectique de laquelle le principe constructif est proprement instancié.

La question centrale reste celle de l'ontologie à laquelle on adhère. Il doit être reconnu qu'au sein du schème dyadique donné par la parie texte/performance, dans le processus esthétique articulé sur l'ontologie allographique, Adorno est parfaitement cohérent dans sa censure critique, et dans cette perspective son argument est d'une certaine manière tétragonal, irréfutable et inquestionnable⁸⁹. D'un autre côté toutefois, nous devons également affirmer que depuis cette position ontologique, Adorno ne peut voir la valeur intrinsèque de l'improvisation et de l'extemporisation, comme implémentation prééminente de la faculté mimétique. Il n'est pas possible de mettre en lumière le sens esthétique de l'implémentation de l'action dans le contexte, localisé *hic et nunc*, connoté existentiellement, non plus que les traits réactifs et dialogiques de la création improvisationnelle mis en évidence, à la fois en relation à la situation courante et avec l'action des autres co-acteurs.

Tout cela, essentiellement et d'un point de vue général philosophique et non seulement musical, prend forme à un niveau spéculatif parce qu'Adorno ne considère pas que le phénomène "mimétique" soit objectivable et rationalisable s'il n'est pas médiatisé par l'écriture. Il affirme : "le développement de la musique comme art autonome a de plus en plus marginalisé son aspect mimétique – et en conformité avec le propre principe de cet aspect, en opposition permanente à l'objectification"⁹⁰ (cette objectification peut toutefois aussi être atteinte par l'enregistrement, selon la TMA, et par l'encodage néo-auratique de processus cognitifs et symboliques : c'est un sujet sur lequel nous reviendrons rapidement).

En conséquence, en laissant de côté l'option autographique, les valeurs que je définis comme audiotactiles n'ont pas pour Adorno de pertinence axiologique (ni une signification ontologique et peut-être perceptive), pas plus que le "renversement esthétique" de la relation entre traits *mesuraux* et *neumatiques*, entre l'infrastructure du *support sémiotique* – le niveau "significatif" – et les éléments mimétiques. Au lieu de cela, dans les œuvres audiotactiles⁹¹, dans un chiasme esthétique en rapport avec l'ontologie visive, des fragments de la matrice visive s'accrochent à l'épiphanie du mimétique, comme *disjecta membra* (ce que sont par exemple les huit mesures schématiques sur lesquelles le phrasé jazz est fondé, critiquées par Adorno). En ce sens, dans une perspective allographique, ces éléments apparaissent comme arrangés non organiquement et, comme tels, ils deviennent inévitablement l'objet du mépris d'Adorno (précisément parce qu'ils ne sont pas perçus à la lumière du "renversement esthétique").

⁸⁶ Pour le concept systématique d'extemporisation, voir V. Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica*, op. cit., p. 104 et sq.

⁸⁷ Th. W. Adorno, *Towards a Theory*, op. cit., pos. 1984.

⁸⁸ Cette observation se réfère à l'affirmation de Sargeant : « S'il a un minimum de sens rythmique il ne sera pas content de se perdre lui-même », discutée plus haut. "If he has any sort of rhythmic sense he will not be content to lose himself", discussed above."

⁸⁹ Également dans la controverse avec Sargeant sur les limites attribuées à la transcription.

⁹⁰ Th. W. Adorno, *Towards a Theory*, op. cit., pos. 5371.

⁹¹ Cfr. Laurent Cugny, *Recentrer la musique, Audiotactilité et ontologie de l'œuvre musicale*, Paris, Symétrie, 2021.

Mais si sa critique immanente concernant les éléments techniques-musicaux inhérents au niveau formel (ou *niveau neutre* ou *trace*), souffre de cette relation non résolue comme conditionnement idéologique, son esthétique de niveau supérieur laisse intacts des thèmes et motifs qui ont une signification véridique indiscutable. C'est certainement applicable, en un sens positif, aux œuvres d'art audiotactiles et encore plus, dans un sens négatif, aux produits les plus pauvres et misérables de l'industrie musicale, ainsi qu'aux exemples de jazz déficients esthétiquement ("déficients" au sens bien sûr de standardisés et "homologués" dans leurs valeurs audiotactiles et non pas en vertu du critère du paradigme visif).

Mais est-il possible, en fonction de cette discussion, de retrouver un cadre de légitimité esthétique pour le jazz, indépendamment des déterminations sociologiques de standardisation et de pseudo-individualisation (qui, bien qu'elles aient une valeur en relation avec ses pires aspects, sont toutefois inhérentes à un autre niveau, celui de la critique esthétique des œuvres individuelles) ? Est-il possible de dépasser ces apories, en d'autres termes de légitimer esthétiquement le jazz conformément aux catégories mêmes de la pensée d'Adorno.

Un recouvrement esthétique

La position d'Adorno peut être dialectisée car son interprétation peut être comprise comme légitime seulement d'un "point de vue visif" (selon le critère de la TMA). Au lieu de cela, l'encodage néo-auratique, médiation cognitive et symbolique présidant à la conscience de la fixation du son à travers la phonographie dans les musiques audiotactiles nées au XX^e siècle – ce qui place ces musiques phénoménologiquement à part des pratiques des traditions orales – permet au mimétique d'émerger en autographie, sans le recours à une infrastructure de support sémiotique-linéaire.

Cette infrastructure est remplacée par la technologie audiovisuelle qui a libéré les médias artistiques traditionnels du fardeau de la médiation abstraitement formalisée, travaillant ainsi mimétiquement dans un processus culturel qui, dans les années 1960, a offert le paradigme de la sortie du cadre dans les arts visuels, donnant naissance au *body art* et à l'art environnemental. Et bien avant, le déclenchement pour le jazz des problèmes formels du swing et du groove, à travers la thématization d'une sorte de disposition comportementale⁹² devenant un critère esthétique. En ce sens, dans le jazz, l'élaboration du matériau a une pertinence opposée par rapport à la tradition occidentale apprise, se déplaçant du mimétique (central en jazz) vers les structures (externes) linéaires/formelles. Dans le jazz, qui s'est manifesté dans son développement historique entièrement par la médiation phonographique, c'est le mimétique qui, esthétiquement, porte et soutient, par la technologie électronique, l'élément sémiotique "significatif" – dans un sens notationnel – (ou le facteur objectivé de la *matrice visive*)⁹³.

Cette condition permet une nouvelle articulation entre matière et matériau, empirique et expérientiel, dans le processus créatif. Dans tous les cas, le schème de la conception adornienne du "matériau" reste valide dans le contexte audiotactile, même s'il change son contenu, en se substantiant par son passage à l'autographie. Passer d'une conception inerte et objective du matériau (inhérent à l'essence et la nature de la notation) à une conception dynamique-relationnelle organique du matériau musical, signifie d'inclure le comportement performatif du sujet⁹⁴. Il n'est plus question de résoudre un

⁹² André Hodeir définit ces "dispositions comportementales" – que nous avons conceptualisées comme implémentation formatives du *principe audiotactile* – comme *relaxation* et *élan vital*. Cf. André Hodeir, *Jazz: Its Evolution and Essence*, London, Forgotten Books, 2018.

⁹³ Ce processus de "renversement esthétique" par rapport à la norme de la Modernité occidentale – qui, dans les musiques audiotactiles, se produit en vertu d'une formativité incorporée *leiblich* et mimétique – dans la musique sérielle multi-paramétrique est atteint par l'implémentation de la *matrice visive* allographique. C'est comme si la matrice visive était « perversie » pour introduire le mimétisme. Il n'est pas étonnant que cela ait été détecté par la théorie sémiotique en termes de pertinence du code. « Une succession mélodique donnée est reconnaissable quel que soit l'instrument (et de ce fait quel que soit le timbre) sur lequel elle est jouée. Mais dans la musique contemporaine, les relations entre les paramètres peuvent s'inverser. Si l'on change le timbre à chaque note de la mélodie de façon remarquable, on n'entend plus la mélodie mais seulement une succession de timbres. Ainsi la note n'est plus un élément pertinent et devient une variable libre tandis que le timbre devient pertinent » (Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1976, p. 233).

⁹⁴ En ce sens, pour ce qui concerne les expériences de musique post-sérielle et aléatoire, le discours assume des aspects qu'on ne peut pas faire remonter à la culture tonale du *Textreue*.

“puzzle abstrait”, formel, qui est par sa nature même visif, mais d’identifier des formes nouvelles et esthétiquement prégantes de comportement créatif *in praesentia*, dans une *poiesis* extemporanée et contextuelle. Le Sujet est devenu partie prenante de la dialectique du matériau. Ce fut le message de la musique audiotactile, au moins depuis l’apparition du ragtime et du *choro* brésilien à la fin du XIX^e siècle. La médiation sociale peut être implémentée et allégorisée dans cette dimension orientée vers le processus et autographiquement individualisante, enchevêtrée avec les valeurs audiotactiles, maintenant la fonction gnoséologique de la musique et établissant dialectiquement les conditions d’une subversion de la pseudo-individualisation, comme en atteste le renforcement potentiel de la singularité – y compris critique et antagonistique – avec les nouveaux médias d’information.

Il est très intéressant de noter que les coordonnées spéculatives de ce processus de recouvrement esthétique du mimétisme nous sont données par Adorno lui-même dans un article de 1934, *The Form of Phonograph Record*⁹⁵. Il indique au moins deux points cruciaux :

- 1) une *réification positive* de la périssabilité temporelle se déployant dans l’enregistrement phonographique
- 2) l’enregistrement se textualise comme *écriture* (aujourd’hui nous dirions “inscription” dans un sens dérridéen).

Examinons ces concepts en détail. En ce qui concerne l’enregistrement phonographique, Adorno affirme :

*Il ne fait aucun doute que, en tant que la musique est retirée par le phonographe du cadre de la production en direct et de l’impératif de l’activité artistique et devient pétrifiée, il absorbe en lui-même, dans ce processus de pétrification, la vie réelle qui sans cela disparaîtrait. L’art mort vient sauver l’éphémère et le périssable comme le seul vivant.*⁹⁶

Cette *réification* de l’enregistrement phonographique⁹⁷, si l’on en croit Adorno, impliquée par l’enregistrement phonographique revêt, au contraire de la dynamique négative de la dissolution de l’aura dans la reproduction technologique, un caractère positif, précisément en soustrayant le *Lebenswelt* phonosphérique de l’évanescence et de la périssabilité (*Vergängnis*)⁹⁸. Adorno poursuit : “Le contenu de vérité de l’art n’apparaît que dans la mesure où l’apparence de la vie l’a abandonné, où les œuvres d’art deviennent seulement “vraies”, fragments de vrai langage, une fois que la vie les a désertées”⁹⁹. C’est une intuition fondamentale – qui vient noétiquement s’agréger à l’idée du recouvrement de la dimension auratique dans la théorisation de l’encodage néo-auratique dans la Théorie des musiques audiotactiles – et qui permet au processus créatif audiotactile constitutif d’être technologiquement récupéré et “sauvé”. L’articulation conceptuelle, non développée par Adorno dans sa critique du jazz, pourrait ouvrir dans notre perspective la possibilité de théoriser une formalisation du mimétique sur de nouvelles bases.

Cette *réification positive* est comprise par Adorno comme une *forme d’écriture*, en retirant la phonographie du domaine et de la périssabilité de l’oralité (cette dernière étant une notion, on doit le rappeler, non utilisée par Adorno). De fait, Adorno affirme :

[...] cette justification rétablit par les moyens mêmes de la réification une relation très ancienne, enfouie et pourtant garantie entre la musique et l’écriture [...]. Si toutefois les notes étaient toujours les signes réels pour la musique, alors,

⁹⁵ Theodor W. Adorno, “The Form of the Phonograph Record” (En. tr. by Th. Levin), *October*, vol. 55, 1990, p. 56-61.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁹⁷ Le disque est pour Adorno “le premier moyen de présentation musical qui peut être possédé comme une chose” (*Ibid.*, p. 58). Cette réification positive est un concept emprunté à Lukács, la “seconde nature (*zweite natur*) : György Lukács, *The Theory of the Novel. A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*, Cambridge, MIT Press, 1974, p. 62. Adorno s’y réfère dans *Die Idee der Naturgeschichte*, in *Gesammelte Schriften 1: Philosophische Frühschriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973, p. 355.

⁹⁸ *Vergängnis* (transience) appliqué à la seconde nature est un concept qu’Adorno emprunte au *Ursprung des Deutschen Trauerspiels* de Benjamin (voir la lettre d’Adorno’s à W. Benjamin, 12 décembre 1936 : cf. Th. W. Adorno, *Über Walter Benjamin*, *op. cit.*

⁹⁹ Th. W. Adorno, “The Form of the Phonograph Record”, *op. cit.*, p. 60.

à travers les courbes que suit l'aiguille du phonographe sur le disque, la musique s'approche de façon décisive de son véritable caractère d'écriture.¹⁰⁰

Ainsi, quand la “musique comme performance” – et spécifiquement les musiques audiotactiles – accède à l'ontologie objectuelle, elle acquiert un “caractère textuel”, préfigurant et pré-constituant les traits *fonctionnels* de l'encodage néo-auratique reliés au caractère esthétique de l'identité esthétique, l'auctorialité, l'autonomie esthétique, la contemplation désintéressée et finalement de l'œuvre. Cette prémisse peut aider à reformuler la relation entre les aspects mimétiques et la rationalisation qui est cruciale dans la philosophie d'Adorno et pré-constitue les traits de la rationalité mimétique, présente et active dans le jazz¹⁰¹. Ce cadre théorique coïncide avec les prémisses de la Théorie des musiques audiotactiles, en particulier le concept d'*encodage néo-auratique*. La possibilité de coder (un résidu de) mimétique, comme composant de la formativité audiotactile, peut alors être assurée non seulement par la matrice visive – par le support sémiotique, comme Adorno le croyait en suivant Benjamin, comme c'est le cas avec la notation musicale – mais, dans la totalité phénoménologique du mimétique lui-même par la médiation technologique qui endosse la fonction d'une forme *a priori*.

Ceci est la base pour reformuler la problématique entourant le jazz dans une perspective esthétique correcte, dans laquelle ces attributs formels, dérivant de l'approche mimétique et audiotactile, peuvent trouver un cadre de légitimité cohérent dans l'encodage néo-auratique, et ainsi se voir reconnaître et valoriser.

Conclusion

Pour tirer certaines conclusions de notre discussion, nous pouvons dire que la possibilité de fixer le son et le mouvement autorisée par la phonographie et la vidéographie a historiquement et anthropologiquement établi la possibilité d'une thématization épistémique de valeurs “verticales” audiotactiles suprasegmentales-existentielles, à travers leur objectification et leur reformulation dans un nouvel ordre ontologique, comme matériaux artistiques prééminents (avec les hiérarchies axiologiques reliées que la TMA reconnaît dans les résultats symboliques de l'encodage néo-auratique. Tout cela jette de mon point de vue une lumière nouvelle sur la fonction spécifique remplie, dans l'horizon spéculatif d'Adorno, par la conception de la dialectique entre matériau et matière. De fait, cette conception est liée à un critère de rationalisation notationnelle wébérien (artisanat pré-technologique/pré-électronique)¹⁰².

C'est à ce point précis que l'intuition de Benjamin est lumineuse : « [...] l'élément mimétique dans le langage peut – comme une flamme – se manifester seulement à travers une sorte de support. Ce support est l'élément sémiotique »¹⁰³, un concept qu'Adorno interprète dans sa *Théorie de la reproduction musicale* comme le niveau *mensural* et *significatif* fourni par la *rationalisation* de la notation musicale. Nous pouvons ajouter que le reliquat, ou les “résidus minimaux”¹⁰⁴ de la faculté mimétique (le niveau *neumisch* pour Adorno) ont été historiquement subsumés¹⁰⁵ dans un cadre cognitif que la TMA appelle la “matrice visive”, une fois que la primordialité oralistique a été rejetée. Cette matrice visive, l'infrastructure qui sert de support pour les aspects mimétiques, comme le *logos* versus la *mimesis*, a pris comme structure symbolique de nombreuses formes dans l'art occidental : l'intrigue narrative dans le roman, le figurativisme en peinture, et en musique les techniques compositionnelles, l'élaboration motivique-thématique, ou la conduite des voix dans le contrepoint, le développement de la variation, et en général l'articulation linéaire du niveau *mensural* (dans les termes de la *Théorie de la reproduction musicale* d'Adorno).

Cette fonction de *support sémiotique*, au contraire, n'est pas postulée ou nécessaire dans l'instantanéité médiologique des médias électroniques-informatiques, lesquels permettent substantiellement au niveau mimétique d'émerger ou de se matérialiser, sur la base du support phénoménologique de la technologie

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ C'est un point qui reformule dramatiquement quelques affirmations épistémologiques de l'ethnomusicologie, ancrées dans les conceptions oralistiques des processus de de transformation technologique et mass-médiatisée des musiques traditionnelles.

¹⁰² Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism, and Other Writings*, New York, Penguin Books, 2002.

¹⁰³ W. Benjamin, “On the Mimetic Faculty”, *op. cit.*, p. 722.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 721.

¹⁰⁵ Pour la notion de *subsumption médiologique* voir V. Caporaletti, *Introduzione alla teoria*, *op. cit.*, p. 31-34.

de reproduction audiovisuelle. Adorno l'établit clairement en disant à propos de l'"écriture" mimétique du disque : « [...] cette écriture peut être reconnue comme un vrai langage [...] inséparablement relié au son habitant le sillon acoustique et à rien d'autre »¹⁰⁶.

Ce processus a de véritables implications dans l'affirmation de la formativité audiotactile et ses valeurs esthétiques. Dans l'esthétique audiotactile, les valeurs "verticales" sont prééminentes par rapport aux niveaux horizontaux-syntagmatiques linéaires donnés par le *support sémiotique* de Benjamin (dans la cognition audiotactile, le geste a une priorité axiologique sur le texte, compris comme une instanciation dans la matrice visive). Ici alors est le lieu spéculatif où une "esthétique du groove"¹⁰⁷ peut apparaître¹⁰⁸. À ce point, il est clair que le discours esthétique d'Adorno repose inévitablement et *exclusivement* sur l'élaboration artistique implémentée au niveau du "support sémiotique" de la matrice visive¹⁰⁹ dans les différents arts, dans un processus esthétique identifié par la "médiation du matériau". Cette motivation est également présente dans l'impossibilité d'un reflet mécaniste d'instances sociales et/ou existentielles qui n'auraient pas été médiatisées préalablement à travers les "dossiers internes" (ici aussi à travers le support sémiotique) des dynamiques du matériau.

Pourtant, ce discours nous amène à une dialectisation plus articulée de la notion précise de *Ratio*. Comme il est bien connu, Adorno (avec Horkheimer, dans *Dialektik der Aufklärung*) oppose l'identification rationnelle du Moi – avec tout ce que cela suppose en termes de médiation du *Ratio*, *in primis* l'écriture (et la notation) – avec "l'irrationalité" première, animiste et mimétique. Dans cette dimension spéculative, la véritable dialectique du matériau, dans le domaine esthétique – qui s'implémente en transcendant les facteurs empiriques bruts en expérience historique – est vue à l'intérieur du périmètre défini par les attributions épistémiques de cette *Ratio*¹¹⁰.

À côté de ce dualisme, le philosophe envisage toutefois la possibilité anthropologique d'une *Ratio* d'une autre sorte, la *rationalité mimétique*¹¹¹, qui diffère de la faculté logique-déductive, mécanique-causale, abstractive et systémique du type "canonique" métaphysique¹¹². Ce type alternatif de rationalité, qui est objectivement distingué, d'un côté de la "cécité" préhistorique totalement mimétique (dont je pense qu'elle est symbolisée par l'œil unique de Polyphème et des Cyclopes) et, de l'autre, de la clarté éblouissante de la lumière excessivement intense de la *Ratio* de la Raison – qui sacrifie la singularité, le "non-identique" au concept¹¹³ – peut être identifié précisément par la faculté archaïque du *mētis*¹¹⁴. Il s'agit d'un type d'intelligence pratique et contextuelle, orientée vers un but – dont j'ai montré ailleurs la relation

¹⁰⁶ Th. W. Adorno, "The Form of the Phonograph Record", *op. cit.*, p. 59.

¹⁰⁷ Voir V. Caporaletti, "An Audiotactile Musicology", *op. cit.* and Id., *Swing e Groove*, *op. cit.*,

¹⁰⁸ Noter la *similarité nonsensuelle* entre le "groove" comme représentation ethno-théorique de l'énergie sensorimotrice convoyée par la musique (enregistrée) et le sens littéral de "groove" (sillon) pour le disque.

¹⁰⁹ On remarquera que cette *matrice visive* ne peut être identifiée empiriquement, matériellement, avec l'écriture notationnelle comme telle, mais plutôt – en fonction d'un paradigme intrinsèque à la TMA – avec le "système opératif" de la notation musicale, avec sa logique interne : "son langage" dirait Benjamin.

¹¹⁰ Je me suis référé à cette forme de rationalité en termes de *matrice visive* platonique-cartésienne. Voir V. Caporaletti, *Introduzione alla teoria*, *op. cit.*, p. 112 et sq.

¹¹¹ Pierre-François Noppen, "Adorno on Mimetic Rationality: Three Puzzles", *Adorno Studies* vol. 1, no. 1, 2017, pp. 79-100. Le problème est qu'Adorno ne semble pas considérer les implications positives de cette catégorie pour le jazz.

¹¹² « Pour la Raison, seul ce qui peut être englobé par l'unité a le statut d'un existant ou d'un événement ; son idéal est le système dont tout découle », Th. W. Adorno & M. Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, *op. cit.*, p. 4.

¹¹³ Th. W. Adorno, *Negative Dialectics*, *op. cit.*

¹¹⁴ Marcel Detienne & Jean-Pierre Vernant, *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1991, p. 3-4 : « Il ne fait aucun doute que la *mētis* est un type d'intelligence et de pensée, une façon de connaître. Elle implique un corpus d'attitudes mentales complexe mais très cohérent et un comportement intellectuel qui combine flair, sagesse, anticipation, subtilité d'esprit, tromperie, débrouillardise, vigilance, opportunisme, diverses habiletés et de l'expérience accumulée au cours des années. Elles sont appliquées à des situations qui sont transitoires, changeantes, déconcertantes et ambiguës, des situations qui ne se prêtent pas à un mesurage précis, un calcul exact ou une logique rigoureuse ».

avec ce que j'appelle la rationalité audiotactile¹¹⁵ et avec les prérogatives mimétiques attachées¹¹⁶. Ce type d'intelligence orientée vers le contexte présuppose une individuation rationnelle implémentée dans le contact avec la réalité, promouvant l'affirmation d'un "faire" – au sens du *verum factum ipsum* de G.B. Vico¹¹⁷ – et non à un niveau conceptuel-métaphysique ou logico-déductif. La *Ratio* platonicienne s'efforcera de nier cette forme archaïque de rationalité¹¹⁸ précisément parce qu'elle s'attache aux situations particulières, libre des fonctions abstraites-catégorisantes, précisément ces spécificités que plus que quiconque Adorno et Horkheimer attribuent à la rationalité occidentale qui ne reconnaît "que ce qui peut être englobé par l'unité [...] son idéal étant le système"¹¹⁹.

À côté de cette discussion de la rationalité, une autre contribution significative que peut apporter la Théorie de musiques audiotactiles à la réflexion d'Adorno est la distinction taxinomique, aux niveaux esthétique et phénoménologique, entre les musiques traditionnelles, relevant de cultures traditionnelles – historiquement et anthropologiquement configurées comme "traditions" au sein d'une culture orale fondée seulement sur le principe audiotactile – et les productions contemporaines (les musiques audiotactiles à proprement parler – pour lesquelles le *principe audiotactile* est corrélé avec l'encodage néo-auratique – dont fait partie le jazz), totalement médiatisées dans leur processus historique par la technologie de l'enregistrement phonographique¹²⁰. Adorno ne fait pas une telle distinction et son schéma interprétatif reste dualiste, opposant la culture de la rationalisation notationnelle à celle du mimétisme (oralistique) à laquelle l'expérience du jazz pour lui est indissolublement liée, d'où son caractère esthétiquement irrécupérable. De façon intéressante, au sein de ce cadre spéculatif, il nie l'individualisation artistique – dans des termes similaires à la TMA¹²¹ – à la musique entièrement médiatisée par le mimétisme "oral" (sans encodage néo-auratique l'objectification du *texte*).

[...] *l'écriture musicale est l'organon du contrôle musical sur la nature et c'est précisément là que la subjectivité musicale s'est instituée comme séparation de l'inconscient collectif. La réification et l'indépendance du texte musical sont les préconstitutions de la liberté esthétique.*¹²²

Cette observation d'Adorno, pour ce qui concerne la *réification positive*, est en phase avec les valeurs esthétiques d'auctorialité, d'identité artistique, d'autonomie esthétique, de contemplation désintéressée de l'œuvre¹²³ connectées dans la TMA à la cristallisation objective de la phonographie et les effets idéologiques de l'encodage néo-auratique, qui sont niés dans l'évanescence textuelle des musiques de tradition orale. L'introduction d'un troisième pôle, celui des musiques audiotactiles, distinct à la fois de l'oralisme "préhistorique" et de la culture de l'écriture mais amarré à l'ontologie objectuelle de la formalisation et de la réification technologique du son, définit l'espace spéculatif dans lequel repenser la fonction du mimétisme.

Maintenant, sur un plan esthétique, c'est précisément dans cette dimension particulière noétique/pragmatique que, pour les musiques audiotactiles, les façons nouvelles et diversifiées d'élaborer

¹¹⁵ Voir V. Caporaletti, *Introduzione alla teoria*, op. cit., p. 104: « dans ce cadre, nous pouvons trouver de remarquables correspondances [entre la *mêtis* et] les attributions du *principe audiotactile*, comprises à travers une pertinence opérationnelle, comme une implémentation d'une rationalité corporelle spécifique dans l'interaction environnementale, dans son inhérence à la dimension pragmatique, visant à l'affirmation de quelqu'un, au succès sur le terrain de l'action, à l'atteinte d'un but particulier déterminé dans un *mano a mano* avec le contexte. Pensons à la faculté improvisationnelle, en musique et ailleurs, comme sa manifestation élective ».

¹¹⁶ L'impulsion mimétique est intrinsèque à de nombreux aspects de la cognition, la perception et l'opérativité audiotactiles (cf. *Ibid.*, p. 138 et sq.). Sur un plan purement cognitif, cela s'apparente à la "pensée en constellations" de Benjamin, pour les phénomènes. Sur le plan affectif, à l'empathie ; perceptivement, à la perception atmosphérique ; en termes sensorimoteurs, à la sensibilité groovémique présente dans le jazz ; dans la pédagogie à l'apprentissage en contexte et au "discovery learning" ou "skillful coping", etc. Cf. Caporaletti, à paraître.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 157 et sq.

¹¹⁸ En ce sens, le déni platonicien de la *mêtis* est homologue à la méfiance d'Adorno pour la primauté du *principe audiotactile* et au mimétisme dans le jazz. Voir *Ibid.*, p. 106 et sq.

¹¹⁹ Th. W. Adorno and M. Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, op. cit., p. 4.

¹²⁰ V. Caporaletti, *Introduzione alla teoria*, op. cit., p. 75.

¹²¹ *Ibid.*, p. 77.

¹²² Th. W. Adorno, *Towards a Theory*, op. cit., pos. 1672.

¹²³ Et avec la possibilité de les dépasser dans une perspective esthétique postmoderne.

le matériau peuvent être instanciées¹²⁴. Cela ne concerne plus la sphère exclusive d'une formalisation fondée sur le besoin d'un *support sémiotique* (en particulier le support notationnel), une autre, épiphaniquement mimétique, en termes d'une "facticité" existentielle et autographique dont émanent les valeurs esthétiques et audiotactiles du jazz, du rock et de la world music. Mais aussi celles des expériences aléatoires et indéterminées de la *Neue Musik* du XX^e siècle. Ces valeurs trouvent dans la résilience "matérielle" de la temporalité ontologique, l'interaction interpersonnelle et la cohérence atmosphérique, la perspective dialectique dans laquelle les problèmes et "énigmes" formels auxquels le performeur créatif est amené à répondre et à résoudre dans le modèle de la créativité en temps réel, sont polarisés. Dans ce processus, le performeur est épistémiquement maintenu dans sa propre formativité audiotactile par le support technologique de l'encodage néo-auratique (qui ainsi remplace et "excède", comme nous l'avons vu, le rôle joué dans la modernité historique par le "support sémiotique" dans la dimension esthétique).

En ce sens, je le redis, il est totalement vain et sans objet de produire un discours sur le jazz fondé sur les valeurs de la *matrice visive* et du *support sémiotique* : en d'autres termes, en se tournant vers les facteurs de la critique immanente tels qu'établis par Adorno – et tels qu'utilisés encore plus faussement par la méta-critique complémentaire – simplement parce qu'ils ne sont pas pertinents pour, ou au minimum non priorités par l'ontologie audiotactile du jazz. Ils sont comme des particules sous-atomiques qui se déplacent aussitôt que saisies par les rayons du microscope électronique : elles ne sont pas appréhendables par l'ontologie visive parce que la substance réelle est ailleurs, dans les valeurs mimétiques, finalement rachetées.

En retour, cette approche spéculative pose une distinction nette entre des phénoménologies musicales alternatives fondées respectivement sur la *matrice visive* ou l'*expérience audiotactile*, irréductibles l'une à l'autre dans leurs principes constitutifs, leurs ontologies musicales et leurs cadres axiologiques, tout en étant dialectiquement interconnectées à différents degrés et de différentes façons, au sein des pragmatiques formatives de l'expérience musicale vivante. C'est dans cette perspective reformulée que je crois que nous pouvons retrouver le magistère d'Adorno et utiliser l'héritage tétragonal de sa pensée dans le contexte d'une reconnaissance esthétique du jazz, et comme référence pour l'analyse critique de ses diverses implémentations stylistiques et historiques.

Vincenzo Caporaletti
Università di Macerata

¹²⁴ « D'un point de vue esthétique toutefois, il convient de mentionner, pour l'improvisation contemporaine, le fardeau de la recherche de solutions originales à des problèmes formels : historiquement, une particularité élective réservée à la composition écrite », V. Caporaletti, *Introduzione alla teoria*, *op. cit.*, p. 188.