

<https://epistrophy.citizenjazz.com/monk-adorno.html>



Joana Desplat - Roger

Monk Adorno

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



Date de mise en ligne : dimanche 10 novembre 2019

Copyright © Epistrophy - Tous droits réservés

La rencontre entre le musicien Thelonious Monk et le philosophe Theodor W. Adorno n'a jamais eu lieu, ce qui n'a rien de surprenant lorsqu'on connaît la détestation viscérale que ce dernier vouait au jazz. Il s'agit pourtant dans cet article d'opérer un chiasme entre ces deux figures majeures du XXe siècle : alors que les excentricités de Monk semblent parfaitement incarner l'attitude des jazzmen telle qu'elle a été lourdement critiquée par Adorno ; la musique de Monk, à l'inverse, pourrait être amenée à réaliser le devenir de la musique moderne qu'Adorno appelait de ses vœux. Malheureusement, Adorno n'a pas entendu Monk : il a sans doute manqué une occasion de véritablement se confronter au jazz. Ce constat vaut sans doute aussi pour la philosophie en général.

The meeting between musician Thelonious Monk and philosopher Theodor W. Adorno never took place, which is not surprising given the latter's visceral detestation of jazz. However, this article is about operating a chiasmus between these two major figures of the 20th century : whereas the eccentricities of Monk seem to perfectly embody the attitude of jazzmen as heavily criticized by Adorno ; Monk's music, on the other hand, could be induced to realize the future of modern music that Adorno was calling for. Unfortunately, Adorno didn't hear Monk : he probably missed an opportunity to really get to grips with jazz. This probably also applies to philosophy in general.

« Essayer d'expliquer la musique, c'est comme essayer de danser l'architecture. »
Thelonious Monk [\[1\]](#)

« Comprendre la musique n'est rien d'autre qu'accomplir ce double mouvement : musique et philosophie de la musique se rejoignent. »
Theodor W. Adorno [\[2\]](#)

Thelonious Monk, Theodor W. Adorno.

Ces deux figures majeures du XXe siècle n'ont pas grand-chose en commun.

Monk : si son génie musical n'est plus remis en cause aujourd'hui [\[3\]](#), le musicien intrigue tant par sa personnalité originale que par sa position marginale au sein de l'histoire du jazz. Solitaire [\[4\]](#), excentrique [\[5\]](#), voire même fou [\[6\]](#) selon certains : le musicien Monk n'a jamais cessé de susciter l'étonnement et la fascination des amateurs et des critiques de jazz. On sait, par ailleurs, que Monk n'aimait pas s'exprimer sur la musique, car vouloir l'expliquer par des mots relèverait selon lui d'un défi des plus acrobatiques (« danser l'architecture [\[7\]](#) »).

Pianiste et philosophe, Adorno apparaît au contraire comme l'un des plus grands théoriciens de la musique du XXe siècle. En conséquence du fort retentissement de son ouvrage *Philosophie de la nouvelle musique* [\[8\]](#), Adorno a souvent été présenté comme le penseur de la nouvelle musique, ou plus précisément comme le défenseur de la musique de Schönberg. Parallèlement, la réception des travaux d'Adorno sur la musique a été fortement marquée

par la virulence de sa critique du jazz et de la musique populaire, qui s'exprime tout au long de son œuvre [9]. La radicalité des textes adorniens consacrés au jazz ayant suscité, à juste titre, étonnement et indignation, nombreuses sont les études ayant tenté de cerner les motifs de cette condamnation esthétique des musiques populaires [10]. Néanmoins, tout comme Anne Boissière [11], nous pensons que cette focalisation des commentateurs sur ses travaux concernant la nouvelle musique d'une part, et sur ses textes les plus dérangeants (et sans doute aussi les plus fascinants) d'autre part, a contribué à occulter d'autres textes adorniens sur la musique, notamment ses écrits tardifs sur Berg [12] et Mahler [13]. C'est pourquoi, nous pensons que revenir aujourd'hui sur la critique adornienne du jazz requiert une exigence particulière : ne pas se contenter d'exhumer les essais dans lesquels Adorno condamne injustement le jazz, mais interroger les raisons de cette critique à partir de ces textes souvent délaissés par la postérité.

Monk-Adorno. L'assemblage que nous présentons ici prend l'allure d'un oxymoron, et porte avec lui un risque : celui d'instaurer un dialogue douteux entre deux personnages antithétiques et hétérogènes. Pour autant, nous faisons le pari que cette rencontre à première vue arbitraire et qui n'a historiquement jamais eu lieu [14] peut opérer un chiasme intéressant : si le personnage de Monk semble parfaitement *incarner* la figure du jazzman telle qu'elle a été critiquée par Adorno avec fougue et virulence, la musique de Monk pourrait à l'inverse *réaliser* le devenir moderne de la musique qu'Adorno appelle de ses vœux.

Le personnage de Monk : l'incarnation de « l'excentrique-clown » d'Adorno

Monk était un personnage atypique, que la critique n'a cessé de décrire comme clownesque et excentrique. Cette excentricité se retrouve à même sa musique, elle se loge au cœur de son jeu pianistique : ainsi en témoigne Bill Evans, lorsqu'il déclare que « [Monk] a un sens inouï du gag, et tous ses disques regorgent d'humour [15] ». Celle-ci se retrouve également dans son attitude scénique, dans cette manière qu'il avait de danser lors des choros de ses *sidemen* :

« Puis, si la rythmique tourne rond, que le soliste est normalement en forme, Monk se lève. On observe alors un gros ours transpirant, empoté, victime de pseudo-chutes syncopées et de trébuchements organisés correspondant à un moment du choris où le swing est présent. C'est la fameuse *bear dance* [16]. »

La fameuse « *bear dance* » de Monk, comme certains aiment l'appeler, est parfaitement identifiable dans le documentaire *Straight, No Chaser* de Charlotte Zwerin (1988). On y voit cette danse très particulière, qui relève moins d'un pas de danse que d'une étrange manière pour Monk de tourner sur lui-même, afin de mieux s'imprégner de la musique. Cette façon excentrique de se mouvoir a fasciné le public et la critique, de diverses manières. Comme le souligne Denis Laborde : « géniale pour Cortázar, énigmatique pour Noames, excentrique pour Berliner, un état de grâce pour Weston..., chacun a sa danse de Monk [17] ».

Si Adorno avait lui aussi cherché à la qualifier, nul doute qu'il aurait considéré cette danse comme profondément ridicule. En effet, toutes les petites excentricités qui la composent se trouvent au cœur de la critique adornienne du jazz, et caractérisent selon le philosophe de Frankfurt l'attitude des jazzmen lorsqu'ils se produisent sur scène. Ainsi par exemple son article « Über jazz », qui témoigne explicitement de l'attitude excentrique des musiciens de jazz :

« Rien que par son aspect extérieur, la pratique des meilleurs ensembles de jazz conserve toujours quelques éléments de cette excentricité : jonglerie des percussionnistes, changement de l'instrument en un éclair, improvisations qui sonnent lamentablement fausses pendant les premières mesures, mais dont la dernière prouve la justesse, trébuchements calculés, tours sur soi-même absurdes et sensés » tout cela est commun au jazz virtuose et aux *excentrics* [18]. »

Il est frappant de constater à quel point le vocabulaire utilisé par Adorno ici correspond [19] à la façon dont on a dépeint les excentricités de Monk : (« trébuchements calculés », « tours sur soi-même absurdes et sensés »). Mais pourquoi Adorno condamne aussi sévèrement l'usage de ces petites excentricités scéniques, celles-là même qui apparaissent « géniales [20] » à Cortázar *et* comme à d'autres ? En premier lieu parce qu'elles témoignent selon Adorno d'une absence de pudeur comparable à celle des actrices dénudées dans les films américains à succès, dont la nudité répond à un impératif créé de toutes pièces par la société marchande : la production du « *fun* universel ». C'est au nom de l'amusement des masses, entièrement commandité par la marchandisation de la société administrée, que les actrices acceptent docilement de jouer nues :

« Rejoignant maintenant les classiques jazzifiés, les actrices qui jouent la grande passion à l'écran, ces actrices qu'on déshabille ou qu'on présente dans des situations compromettantes. Elles ne témoignent plus de la passion, elles sont avilies avec elles : les risques habituels de la passion doivent suivre le *fun* universel [21]. »

Accepter d'apparaître nu sur un écran pour subjuguer les foules constitue pour Adorno une exhibition nécessairement servile, et il en va de même selon lui lorsque les jazzmen s'amuse à faire les pitres dans le but de galvaniser un public. Disant cela, Adorno a parfaitement conscience que l'usage de ces excentricités et pitreries sont une manière pour les jazzmen de déjouer et de contester les normes culturelles et musicales de la société blanche occidentale. C'est pourquoi il admet que certaines de ces clowneries permettent parfois, « par intermittence », de tourner en ridicule la « vie bourgeoise réifiée [22] ». Mais, selon lui, les jazzmen n'ont pas conscience qu'en agissant de la sorte, c'est surtout eux-mêmes qu'ils ridiculisent, en prêtant le flanc à la moquerie du public. Ainsi, ce qu'il dénonce ici est le fait que les jazzmen aient *délibérément* choisi la voie de l'excentricité. C'est d'ailleurs ce qui distingue l'attitude des jazzmen de la figure du clown, largement valorisée par Adorno : alors que le clown exprime la souffrance de l'individu mutilé par la société administrée ; l'excentrique, lui, en jouant *consciemment* au clown, ridiculise ce qui aurait dû constituer le dernier refuge pour l'individu meurtri [23]. Dès lors, en provoquant le rire du public, les musiciens de jazz collaborent au principe du monde marchand, dont le but est d'anesthésier les foules (par le rire, par le nu) pour les transformer en consommateurs dociles [24].

Revenons à Monk. Comme le souligne le psychiatre et psychanalyste Thierry Delcourt [25], le rire qui accueille ses excentricités témoigne sans doute d'un sentiment de malaise de l'assistance, qui ne sait pas très bien quoi faire de l'attitude scénique pour le moins étrange du pianiste. Pour autant, l'analyse adornienne des excentricités jazzistiques semblent fragilisée par une réflexion sérieuse sur les motifs de l'excentricité de Monk. En effet, la signification profonde de son attitude scénique nous est dévoilée par Charlie Rouse, qui livre un témoignage d'autant plus intéressant que ce dernier a longtemps partagé la scène du *bear*-Monk. Selon lui, le fait même de considérer l'attitude de Monk comme étant « excentrique » est en réalité une construction du public et de la critique, qui a minimisé l'intention musicale à laquelle elle répond :

« C'est le public qui a vu là des excentricités, c'est lui qui les a inventées. Quand Monk ne jouait pas, il nous observait, il dirigeait la musique. C'était un défi. Il ne revenait pas sur scène avec nous, tant que nous n'étions pas dans le climat qu'il désirait. Il ne se préoccupait pas du public, il ne pensait qu'à la musique. Ce qu'il faisait sur scène avait toujours une raison. Il ne se souciait absolument pas des critiques. Il faisait exactement ce qu'il avait envie de faire, quand il avait envie de le faire. [...] Il était excentrique *et* et paya le prix pour ne pas être comme tout le monde *et* mais il ne recula jamais [26]. »

Ce témoignage permet d'adopter un changement de perspective sur lesdites excentricités de Monk : celles-ci étaient pour lui un moyen de diriger son quartette en mettant ses musiciens au défi. Autrement dit, par sa danse,

l'ours-Monk n'était pas en représentation de lui-même, il ne cherchait pas à se mettre en scène, et il cherchait encore moins à amuser son public. Même si, de fait, le public s'en amusait. Et alors qu'Adorno supposait que les excentricités jazzistiques étaient des effets de style parfaitement maîtrisés, dont le but était toujours de produire un effet recherché sur le public (le plaisir, le rire, l'étonnement, la fascination...), le cas de Monk contredit radicalement cette supposition : les extravagances monkiennes n'étaient pas destinées au public, mais à lui-même (elles lui permettaient de « mieux écouter la musique ») et aux autres musiciens (en les mettant à l'épreuve). Ainsi l'attitude de Monk ne s'adressait guère au public, et si on peut penser qu'elle était servile, elle était surtout soumise à la musique elle-même.

Mais allons un peu plus loin, en nous concentrant cette fois sur ce qui apparaît comme le nœud central de la critique adornienne : la question du « *fun* universel », qu'Adorno rattache immédiatement aux excentricités du jazz. Celle-ci ne peut se comprendre qu'à la lumière de deux éléments de contexte. D'une part, rappelons que la critique adornienne du jazz est largement influencée par la spécificité de l'histoire de la réception du jazz dans les années 1920 de la République de Weimar, période durant laquelle le jazz était joué par des grands orchestres blancs et prenait l'allure d'une musique de *dancing*, qui était appréciée par les Allemands justement parce qu'elle était fondée sur la joie, l'humour et le lâcher-prise qui leur permettait de ne pas sombrer dans la désespérance ambiante [27]. À ce titre, il est plus que probable qu'Adorno ait conçu une grande partie de sa critique du « *jazz for fun* » à partir de sa première perception du jazz datant de cette période [28]. D'autre part, la critique adornienne de la société marchande productrice de « *fun* » et de divertissement se radicalise clairement à la sortie de la Seconde Guerre mondiale, qui constitue pour Adorno un véritable tournant à partir duquel l'art moderne est tenu de rendre compte de l'avènement de la catastrophe [29] représentée par Auschwitz. À partir de là, la musique est appelée à rendre compte de ce qu'Adorno appelle « l'éclectisme du brisé [30] », et par conséquent la musique moderne ne pourra se contenter d'être plaisante. D'où sa critique virulente de la musique procurant un ravissement. Or, peut-on penser la musique de Monk comme une musique faite pour « plaire » ? Ne doit-on pas au contraire prendre acte des difficultés de l'œuvre de Monk à trouver une reconnaissance, justement parce qu'elle n'a rien d'une musique *plaisante* ? André Hodeir témoigne et explique cette difficulté interne à la musique de Monk : porté par une insatisfaction fondamentale et permanente de son propre jeu, le pianiste cherchait constamment à défaire chaque moment d'équilibre, quitte à déstabiliser une bonne partie de son auditoire et en particulier les défenseurs de la « *music for fun* » :

« C'est une insatisfaction fondamentale, permanente, invincible, qui pousse [Monk] à détruire l'équilibre obtenu par les créateurs venus avant lui (et quelques fois, lorsqu'il est très grand, par lui-même). [...] On peut s'attendre, ici, à voir s'insurger les tenants irréductibles de "la musique qui fait plaisir". [...] Si le jazz est réellement cette *happy music, just for fun* qu'ils aiment et qui suffit à leur appétit, les insatisfaits ont tort. Monk a tort [31]. »

Une fois encore, le cas de Monk semble capable de repousser la critique adornienne du jazz dans ses derniers retranchements. Sans chercher à remettre en cause la pertinence des analyses adorniennes sur la modernité musicale et sur les liens aveugles de la musique de divertissement avec la société marchande, il semble en revanche que cette même réflexion l'ait empêché d'écouter Monk. Adorno aurait pu écouter Monk [32]. Il aurait pu le faire, et s'il l'avait fait, il y aurait sans aucun doute trouvé de quoi enrichir sa pensée de la musique moderne, en repérant chez Monk les signes de ce qu'il appelle une musique *brisée*.

Les lignes brisées de la musique de Monk

Comme nous l'avons déjà annoncé dans notre introduction, la nouvelle musique a souvent été décrite comme coïncidant parfaitement avec la conception adornienne de la modernité musicale. Cette affinité profonde apparaît en

effet comme confirmée dans l'ouvrage *Philosophie de la nouvelle musique*, dans lequel Adorno affirme qu'une « philosophie de la musique aujourd'hui ne peut être qu'une philosophie de la musique nouvelle [33] ». Néanmoins, en se focalisant sur cet aspect de la réflexion adornienne sur la musique, les commentateurs d'Adorno semblent avoir quelque peu minoré la critique adressée par Adorno au *devenir* de la nouvelle musique, qui a commencé à s'imposer de manière autoritaire et « totalitaire » dès lors que la méthode dodécaphonique s'est érigée en système [34]. Si cette critique concerne en premier lieu le mouvement de rationalisation intégrale de la musique porté par la jeune génération de l'École de Darmstadt, et non directement la musique de Schönberg (car, comme il le précise, Schönberg lui-même s'était opposé à la réification de la technique dodécaphonique dont il était l'inventeur [35]), Adorno considère néanmoins ce destin de la nouvelle musique comme inhérent à la nouvelle musique elle-même, et décrit son devenir post-moderne comme le « reflux en elle de son impulsion [36] ». La rationalisation de la musique d'avant-garde apparaît donc bien pour Adorno comme une conséquence inévitable de l'abandon sans réserve des musiciens dans la recherche de la nouveauté, une recherche qui les a conduits à rompre définitivement avec toute forme de tradition musicale. Alors que la musique de Schönberg a toujours continué à comporter des éléments traditionnels (ainsi par exemple *Moïse et Aaron*, qui suit « fidèlement le type stylistique traditionnel du drame musical, malgré toutes les innovations purement musicales [37] »), le radicalisme musical du sérialisme intégral semble avoir délibérément rompu tout rapport à l'histoire. Cette rupture est ce qui explique que les musiciens de musique sérielle ressemblent, toujours selon Adorno, « de manière funeste à ceux qui [...] se glissent dans les ruines de la tradition passée [38] » : on voit ici que le destin de la nouvelle musique a fini par rejoindre celui de la musique populaire commerciale, et plus précisément encore, celui de la musique électronique [39]. La réflexion adornienne considère donc que nouveauté et régression se rejoignent jusqu'à se confondre dans le devenir post-moderne de la musique, puisque toute musique qui se veut absolument novatrice se révèle fondamentalement régressive. Dès lors la musique, pour être résolument moderne, ne doit ni se complaire dans un passé qui ne reviendra jamais, ni porter l'espoir utopique d'un monde meilleur en prétendant faire disparaître les cicatrices du passé : autrement dit, son rapport à la tradition doit être *dialectique*. Or, c'est justement ce rapport dialectisé à la tradition que parviennent à accomplir les musiques de Berg et de Mahler, qui, en usant d'éléments qu'Adorno qualifie d'anachroniques, ne tournent jamais le dos à la tradition musicale, mais travaillent au contraire à la transformer :

« La démarche de Berg dans sa vie de musicien n'a pas consisté à rejeter l'héritage ; cet héritage, au contraire, il l'a consommé comme les rentiers du XIXe siècle pouvaient consommer leur capital. Mais cela signifie aussi qu'il ne se crispait pas sur lui comme sur une possession. Par cette démarche, il l'a aussi aboli. Ce qui rend Berg incomparable, c'est cette dualité même. La meilleure façon de lire sa musique et d'en identifier le visage, c'est d'y étudier ce que la technique de la composition a fait de l'héritage en dissociant ses éléments pour les recombinaison en une construction nouvelle. [...] L'œuvre de Berg dans son ensemble tire une richesse qualitative inépuisable de ce qu'il refuse de s'interdire comme non moderne. Il a été pleinement conscient de cette tension [40]. »

Voilà ce qui caractérise, selon Adorno, la musique *brisée*, témoin de la modernité : une musique est dite brisée lorsqu'elle témoigne formellement d'une tension à l'égard du passé, et cette tension ne connaîtra ni réconciliation, ni résolution. Car ce rapport dialectique qu'entretient une musique à l'égard de la tradition musicale peut prendre en charge la fêlure de l'individu meurtri par la rationalisation, et de donner refuge à cet impensé philosophique qu'Adorno appelle, dans la *Dialectique négative*, le « non-identique ». Et à ce titre, on s'aperçoit que la possibilité pour une musique de témoigner de cette fêlure n'est pas un privilège strictement réservé à l'atonalité de la nouvelle musique, puisque la « musique tonale, profondément consonante de Mahler, a parfois le climat de la dissonance absolue, la *noirceur* de la nouvelle musique [41] ».

Mais alors, peut-on envisager de penser le jazz comme une musique « brisée » au sens adornien ? Cette musique n'entretient-elle pas, elle aussi, un rapport dialectique à la tradition musicale, en mêlant héritage et nouveauté ? Et enfin, cette tension n'apparaît-elle pas comme un refuge de la souffrance de la minorité africaine-américaine

opprimée par la société blanche ? Certainement pas pour Adorno, qui refuse d'accorder au jazz l'ensemble des caractéristiques qui permettraient de l'envisager : selon lui le jazz ne possède aucun rapport véritablement authentique avec la communauté africaine-américaine [42], ses liens avec une quelconque tradition musicale sont sujets à caution [43], et enfin, ses dissonances apparaissent comme des « miaulements [44] » et ses décalages rythmiques comme des procédés artificiels (des « trucs [45] ») qui ont comme seule et unique fonction d'amuser le public. Ainsi, même les syncopes qui prétendent être novatrices, agissent selon Adorno comme un simple trébuchement, un effet de style incapable de produire un véritable décalage rythmique. Autrement dit, on comprend que la syncope manque de radicalité en ce sens qu'elle ne *brise* pas l'équilibre temporel de la mesure. Mais elle fait aussi bien pire : elle fait oublier en la banalisant la dimension conflictuelle qu'elle prétend instaurer au sein de la rythmique [46].

À la décharge d'Adorno, il faut admettre que le rôle des syncopes dans le jazz des années 1920 en Allemagne était de faire « balancer » un public enivré, et non d'exprimer la fêlure de l'individu produite par l'histoire. Néanmoins, il en va tout autrement si l'on réfléchit à la question à partir de la musique de Monk. Or, voyons ce qu'écrit Adorno en 1968, soit à une période où il aurait pu avoir écouté Monk, qui en était déjà au crépuscule de son œuvre :

« Le jazz est apparence en tant que fantasmagorie de la modernité : il donne l'illusion de la liberté. Musicalement, cette apparence réside dans le rythme : dans la loi des mesures fictives. Toute musique de jazz obéit à cette loi en un sens très précis. On pourrait définir l'idée technique de cette musique de la façon suivante : traiter un mètre de base invariable de telle manière qu'il se forme à partir de mètres apparemment différents de lui, sans que son autorité s'en trouve le moins du monde remise en question [47]. »

Ce texte date de 1968, et la critique adornienne relève toujours de la même obstination, puisque le jazz y est décrit comme une musique dont la métrique est soumise à une autorité érigée en principe absolu. Le jazz est invariable, et surtout il est considéré comme sans brisure.

1968 : l'œuvre de Monk, quant à elle, est enfin parvenue à accéder à la reconnaissance. Son ascension fut longue : presque vingt années sont passées depuis son premier enregistrement pour Blue Note en 1947. Or, si le chemin vers la reconnaissance fut difficile, c'est en nous l'avons déjà dit parce que la musique de Monk l'a rendu difficile. L'œuvre de Monk n'a jamais cessé de perturber tant son auditoire que les musiciens l'accompagnant, en juxtaposant les lignes de rupture. Ainsi en témoignent Jacques Ponzio et François Postif, qui décrivent le jeu pianistique de Monk comme habité par des phrases musicales *déchiquetées* :

« Avant lui, les pianistes délivraient derrière le soliste des phrases entières d'une seule coulée, fournissant un accompagnement mélodique irréprochable, *joli*, ou des séquences d'accords harmoniquement parfaites, sans rupture. Monk fait table rase de cette manière qu'il connaît parfaitement, et se met en devoir de déchiqueter les phrases qu'il pense pour n'en laisser subsister que des lambeaux, souvent des ponctuations inattendues, rageuses parfois, déroutant canevas qui, s'il réduit l'accompagnement à sa plus simple expression, crée un contre-chant qui pousse le soliste dans ses ultimes retranchements. [...] Il est clair que cette détermination à ne livrer de sa pensée que des lambeaux abscons aère grandement son discours, mais le rend difficile d'accès. Ne jouant pas tout, il laisse à l'auditeur et au soliste la tâche d'imaginer le reste [48]. »

Monk, dont la musique est faite de « lambeaux », intègre des pieds-de-nez incessants à l'histoire du jazz et sa tradition, en déstabilisant la forme d'accompagnement classique du quartette. En effet, rappelons que Miles Davis

refusa que Monk l'accompagne durant ses propres solos lors de l'enregistrement de la session *Miles Davis and the Modern Jazz Giants* en 1954, un refus qu'il motive explicitement par une gêne à l'égard d'un accompagnement si peu orthodoxe [49]. Cette quasi-impossibilité pour Davis de comprendre le jeu du pianiste se révèle de manière particulièrement saillante lors du fameux enregistrement de « The man I love », durant lequel Monk introduit un long silence subitement interrompu par la trompette de Davis, qui l'interpelle de manière quasi-militaire, après avoir â€" semble-t-il â€" supposé que le pianiste s'était tout bêtement perdu dans la grille :

« The Man I love (take 2) », Miles Davis And The Modern Jazz Giants, enregistrement du 24 décembre 1954. (Voir l'intervention de Miles Davis au cœur du solo de Monk à 5'39")

Ce jeu avec le silence, caractéristique de la musique de Monk, ressemble bel et bien à une « brisure » au sens adornien en tant qu'il déstabilise en profondeur le fonctionnement traditionnel du quartette de jazz. Ce qui n'a pas échappé à la critique de jazz, qui en a proposé différentes interprétations : alors que Jacques Ponzio et François Postif entendent des phrases musicales en lambeaux, Michel-Claude Jalard met en avant une « mise en pièces du thème [50] », quand André Hodeir y voit, lui, une « pulvérisation du discours musical [51] ». Tant et si bien que nombreux sont ceux qui ont reconnu dans l'œuvre de Monk une certaine proximité avec le principe de l'atonalité. Ainsi, alors que Michel-Claude Jalard y reconnaissent un « affaiblissement progressif du système musical tonal [52] », Jacques Ponzio et François Postif identifient eux un franchissement vers l'atonalité, remarquable dans son morceau « Epistrophy » :

« De même que la structure des accords inventés par Monk conduit à se poser des questions sur la possibilité de les chiffrer et de les faire entrer dans un cadre connu, certaines séquences d'accords ne peuvent plus être suivies et repérées comme appartenant à un système tonal régi par des règles strictes. C'est le domaine où Monk frise l'atonalité et parfois la franchit, comme dans *Introspection*, ou bien plonge en plein dedans comme avec "Epistrophy". On sent très bien, malgré tout, la logique des suites d'accords dont le côté répétitif évite le dépaysement excessif [53]. »

Certes, Monk ne bascule jamais dans le « dépaysement excessif ». Mais c'est justement cette limite qui n'est jamais franchie qui le rend, au fond, le plus « adornien ». Car, rappelons-le, la modernité ne réside pas selon Adorno dans une déconstruction radicale de la tradition musicale, mais dans un rapport dialectique avec elle. Et comme le souligne très justement André Hodeir, « ce qui nous fascine dans l'extraordinaire "*I should care*" (de l'album *Thelonious Himself*), [ce sont les] impulsions amesurées [qui] s'y succèdent, pulvérisant le discours musical sans cependant porter atteinte au sentiment jazzistique [54] ». De cette façon, le jeu de Monk semble réaliser la modernité musicale qu'Adorno aperçoit dans la musique de Berg et de Mahler : il crée un rapport *brisé* à la tradition du jazz, qui ne peut en sortir indemne. Les silences dans le jeu de Monk témoignent des débris de l'histoire du jazz, sans jamais l'anéantir par l'effet d'une bombe (contrairement à la musique d'avant-garde) :

« Il faut composer "au marteau", comme Nietzsche voulait faire de la philosophie au marteau, c'est-à-dire marteler légèrement les formes pour que l'oreille critique en détecte les parties creuses, mais non pas les briser en confondant débris et avant-garde, sous prétexte que ces débris font songer à des villes bombardées [55]. »

Et puisqu'il nous faut boucler la boucle, achevons par un constat qui mériterait des développements plus approfondis

: nombreux sont les critiques qui se sont aventurés à rapprocher la musique de Monk de celle de Webern [56]. Selon André Hodeir, il se cache sans doute derrière ce rapprochement un brin de « snobisme [57] ». Mais cette possibilité ne marque-t-elle pas aussi une occasion de réfléchir à la modernité musicale au-delà de la distinction fâcheuse entre musique savante et populaire ?

Adorno a manqué cette occasion.

Il n'a pas prêté l'oreille aux lignes brisées de Monk.

Monk Adorno.

Post-scriptum :

Agrégée de philosophie, actuelle Directrice de programme au Collège international de philosophie (2019-2026), Joana Desplat-Roger enseigne la philosophie à l'université de Paris Nanterre (Contrat d'ATER en 2019-2020). Elle rédige une thèse de Doctorat intitulée Le jazz comme résistance à la philosophie du XXe siècle, sous la direction de Peter Szendy, HAR, UPL, Univ Paris Nanterre. Depuis novembre 2015, elle fait partie du comité de rédaction de la revue scientifique en ligne Epistrophy. En novembre 2018, elle a fait paraître aux Presses universitaires de Paris Nanterre (coll. « Archive » du Collège international de philosophie) l'ouvrage L'art comme jeu de François Zourabichvili dont elle est l'éditrice scientifique.

[1] Monk, cité par Ponzio, 2017, p. 21.

[2] Adorno, 1976 [1960], p. 217.

[3] Rappelons que ça n'a pas toujours été le cas : la musique de Monk commence à attirer l'intérêt des critiques et un public massif seulement à partir de l'année 1957, durant laquelle il partage la scène du Five Spot avec John Coltrane. Pour les détails de cette lente et tardive reconnaissance de la musique de Monk, voir la riche et complète biographie de Ponzio et Postif, 1995.

[4] « La grandeur de Thelonious Monk n'est pas d'être un classique, un de ceux qui entraînent derrière eux, comme Armstrong ou Parker, d'imposantes files de disciples. Monk est un homme seul ; il est celui qui trouble ; il est inachevé. Historiquement, il risque d'avoir tort : c'est peut-être par là qu'il nous est le plus cher. » Hodeir, 1984, p. 128.

[5] « Un exemple de raréfaction d'une densité inhabituelle est le jeu d'un excentrique comme Thelonious Monk, qui plaque parfois un accord occasionnel, puis s'éloigne du clavier pour exécuter une danse animée autour du piano avant de retourner en plaquer un autre ». Berliner, 1994, p. 335 ; cité par Laborde, 2001, p. 166.

[6] « Oui, fou. Monk est fou. » De Wilde, 1996, p. 222.

[7] Monk, cité par Ponzio, 2017, p. 21.

[8] Adorno, 1962 [1949].

[9] La critique adornienne du jazz est précisée et développée dans quatre courts essais : « *Abschied vom Jazz* » en 1933, « À propos du jazz » en 1936, « Sur la musique populaire » en 1941, « Mode intemporelle » en 1953. L'ouvrage de Christian Béthune (Béthune, 2003) a le mérite de faire connaître les textes adorniens explicitement consacrés au jazz, mais il reste encore aujourd'hui à mettre en lumière l'importance de cette question au sein de l'œuvre adornienne. En effet, nous pensons pouvoir affirmer qu'il n'existe aucun texte consacré à l'esthétique dans lequel Adorno ne convoque pas le jazz comme repoussoir de l'esthétique, en tant qu'incarnation de l'art devenu hétéronome. Ainsi par exemple sa *Théorie esthétique*, qui constitue son dernier ouvrage daté de 1970, comporte quatre références au terme de jazz : contrairement à ce qu'affirment

certain commentateurs qui tentent de circonscrire la question du jazz à ses écrits de jeunesse, il semble bien que le jazz revienne de manière insistante dans l'œuvre d'Adorno, et c'est pourquoi cette question n'est pas close aujourd'hui. Sur ce point, voir « Des écrits sur le jazz à la *Théorie esthétique* : Adorno contorsionniste », Desplat-Roger, 2018.

[10] Voir par exemple Béthune, 2003 ; Gayraud, 2018.

[11] « Au premier chef, il y a l'idée selon laquelle Adorno serait le penseur par excellence de la "nouvelle musique" : une quasi-unanimité au sein des commentaires s'est nouée pour attribuer à Adorno une approche qui s'organise électivement autour des bouleversements formels, techniques et expressifs qui surgissent en musique dans les premières années du xxe siècle et dont l'œuvre de Schoenberg serait le témoignage le plus manifeste et le plus exemplaire. [...] Enfin avec Schoenberg, c'est l'argument de l'intellectualisme et de l'élitisme d'Adorno que l'on retrouve de façon récurrente, assorti de l'idée d'un indéfectible mépris vis-à-vis de la musique vivante et populaire dont son approche de l'industrie serait la meilleure preuve. » Boissière, 2011, p. 11 sq.

[12] Adorno, 1989 [1968].

[13] Adorno, 1976 [1960].

[14] On ne trouve en tous cas aucune référence à Monk dans l'imposante et très complète biographie d'Adorno rédigée par Stefan Müller-Doohm, 2004.

[15] Evans, Interview de Postif, 1972.

[16] Ponzio et Postif, 1995, p. 259-260.

[17] Laborde, 2001, p. 166.

[18] Adorno, 2003 [1936], p. 86.

[19] Précisons qu'Adorno écrit ce texte en 1936, soit bien avant qu'il ait pu avoir la moindre chance d'entendre â€" s'il l'avait voulu â€" la musique de Monk.

[20] Cortázar, 1980.

[21] Adorno, 2018 [1942], p. 363.

[22] Adorno, 2003 [1936], p. 85.

[23] Sur la distinction entre le clown et l'excentrique dans la philosophie d'Adorno, voir Desplat-Roger, 2018, p. 175-185.

[24] « La joie que procurent l'instant et le jeu des couleurs devient un prétexte pour dispenser l'auditeur de penser le tout â€" ce qu'exige pourtant une juste écoute. Elle le mène au point où, n'opposant plus qu'une faible résistance, il devient un consommateur docile. » Adorno, 2001 [1938], p. 15.

[25] Delcourt, in « Thelonious Monk (1917–1982), la nique au silence », *Une vie, une œuvre*, France Culture, 2018.

[26] Rouse, interview de Reese, 1984, p. 62.

[27] Sur ce point, voir l'excellent livre de Cohen-Avenel, 2011.

[28] Si cet élément de contextualisation est important pour comprendre comment les concepts d'Adorno ont été forgés à partir de sa perception du

jazz des années 1920, en revanche nous contestons cet argument récurrent de la critique adornienne qui prétend qu'Adorno n'aurait connu *que* le jazz des orchestres blancs importés en Allemagne dans les années 1920-1930. En effet, cet argument fait fi des dix années passées par Adorno aux États-Unis entre 1938 et 1948, de la réaffirmation des thèses de ses textes de jeunesse dans « Mode intemporelle » daté de 1953, et enfin de la persistance de sa critique du jazz dans ses derniers écrits. La suite de cet article montrera que les mêmes arguments d'Adorno à l'encontre du jazz sont répétés dans ses textes sur la musique datés de 1960 et 1968 ²⁹ soit à une époque où il aurait pu entendre la musique de Monk, voire même du free jazz. Comment dans ces conditions pouvoir continuer à affirmer que Adorno n'a pas eu connaissance d'un *autre* jazz que celui qui se jouait dans la République de Weimar ? Cette manière de « défendre » Adorno contre lui-même nous semble manquer au mieux de bon sens, au pire d'honnêteté.

[29] « Dans sa tension vers la catastrophe permanente, la négativité de l'art est liée à sa participation aux ténèbres. » Adorno, 2011 [1970], p. 193.

[30] Adorno, 1962 [1949], p. 19.

[31] Hodeir, 1984, p. 130.

[32] Rappelons que Adorno maintient l'exemple du jazz comme paradigme de la musique « *for fun* » jusque dans ses écrits de 1968. Il avait donc, de fait, la possibilité de réviser sa critique du jazz s'il avait prêté attention à ses évolutions historiques, en commençant notamment par écouter la musique de Monk.

[33] Adorno, 1962 [1949], p. 20.

[34] « La notion de progrès perd ses droits, là où la composition se transforme en bricolage, là où le sujet, dont la liberté est la condition d'un art avancé, est écarté ; là où une totalité violente et extérieure, qui n'est pas si différente des systèmes politiques totalitaires, prend le pouvoir. » Adorno, 1999 [1956], p. 128-129.

[35] « Le fait que la nouvelle musique, et tout particulièrement la production de Schönberg, apparaisse essentiellement sous la bannière de la technique dodécaphonique, se trouvant ainsi rapidement cataloguée alors qu'une très grande partie et peut-être la partie qualitativement décisive de sa production, est antérieure à cette technique ou indépendante d'elle, devrait paraître suspecte. Schönberg lui-même s'est refusé de façon conséquente à enseigner ce que la hausse récente de la cote musicale a falsifié en en faisant système. » *Ibid.*, p. 117.

[36] *Ibid.*, p. 113.

[37] *Ibid.*, p. 118-119.

[38] *Ibid.*, p. 132.

[39] « Cette musique n'a plus rien de composé, elle régresse à la sphère du prémusical, préartistique. C'est pourquoi, en bonne logique, certains de ses adeptes s'essayent à la musique concrète ou à la production électronique de sons. » *Ibid.*, p. 127.

[40] Adorno, 2006 [1959], p. 74.

[41] Adorno, 1976 [1960], p. 82.

[42] « Les relations que le jazz entretiendrait avec une musique noire authentique sont sujettes à caution ; que beaucoup de Noirs le pratiquent et que le public réclame de la "musique nègre" comme un produit du marché ne prouve pas grand-chose, même si les chercheurs ethnologiques devaient confirmer l'origine africaine des pratiques qui le caractérisent. » Adorno, 2003 [1936], p. 73.

[43] « L'archaïsme moderne du jazz n'est rien d'autre que son caractère marchand. » *Ibid.*, p. 75.

[44] *Ibid.*, p. 87.

[45] Adorno, 2010 [1953], p. 150.

[46] « L'indocilité [...] changée en "léché" à la seconde puissance ; la forme de réaction propre au jazz s'est à tel point généralisée que toute une jeunesse entend d'abord les syncopes et ne perçoit presque plus le conflit initial entre celles-ci et la cadence de base . » *Ibid.*, p. 148.

[47] Adorno, 1989 [1968], p. 183.

[48] Ponzio et Postif, 1995, p. 72-73.

[49] « Le soir de Noël 1954, j'entrai en studio avec Milt Jackson, Thelonious Monk, Percy Heath et Kenny Clarke pour graver *Miles Davis and the Modern Jazz Giants* pour Prestige. [...] On a raconté beaucoup de choses sur cette séance, sur la tension et la colère qu'il y aurait eu entre Thelonious Monk et moi. Pour l'essentiel, c'est des conneries, des rumeurs que les gens ont répandues jusqu'à ce qu'elles deviennent des faits. [...] Je lui ai dit simplement de rester en retrait pendant que je jouais, les *voicings* de sa grille me mettant mal à l'aise. J'étais le seul souffleur de la séance. Je voulais entendre la section rythmique tourner sans le piano. » Davis et Troupe, 1989.

[50] Jalard, 1986, p. 63.

[51] Hodeir, 1984, p. 133.

[52] Jalard, 1986, p. 67.

[53] Ponzio et Postif, 1995, p. 114.

[54] Hodeir, 1984, p. 133.

[55] Adorno, 2006 [1959], p. 32.

[56] Voir par exemple Gunther Schuller : « Au moment où le thème générateur réapparaît, Monk ne se contente pas de le répéter, il le développe d'une façon quasi-webernienne, en déployant le dessin déjà utilisé des septièmes sur deux ou trois octaves. » *Jazz Hot*, 1960, p. 17. Ou encore Michel Fano : « Il s'agit là, de la part de Monk, de cette utilisation du silence qu'on trouve dans Webern ; ce n'est pas tout à fait la même chose car ce n'est pas sur un plan morphologique, mais il y a vraiment un instant de méditation mystique du jazz dans cet arrêt de Monk, et qui a une valeur énorme. » Fano, 1956, p. 13.

[57] « Le snobisme ne suffit pas à expliquer le succès, d'ailleurs limité, de Thelonious Monk. Il se peut que la musique de Monk [...] offre au snob une occasion de mettre en valeur l'invention verbale qui déconcerte et l'érudition qui stupéfie. Le fidèle de John Lewis évoque volontiers Vivaldi ; celui de Monk laisse échapper le nom de Webern. » Hodeir, 1984, p. 128.