

Adorno et l'improvisation du jazz : entre travail et utopie

Adorno e a improvisação do jazz: entre trabalho e utopia

 10.21680/1983-2109.2022v29n60ID30659

Frederico Lyra de Carvalho

Universidade de São Paulo (USP)

 0000-0003-1228-5480

lyrafred@gmail.com

Sommaire : Comme toute manifestation ou objet soumis à la critique de la dialectique négative, l'improvisation dans le jazz oscille, selon le point de vue d'Adorno, entre deux extrêmes. D'un côté, elle est tournée vers un mimétisme du mode de travail du monde capitaliste, de l'autre, elle porte une puissance utopique. Le philosophe a identifié la contradiction entre travail et utopie *dans* le matériau musical, mais il n'est pas allé jusqu'au bout de ses analyses. Dans cet article, nous tenterons de poursuivre l'examen de sa démarche.

Mots-clef : Adorno, improvisation, travail, utopie

Resumo: Como toda manifestação ou objeto submetido à crítica da dialética negativa, a improvisação no jazz oscila, segundo o ponto de vista de Adorno, entre dois extremos. Por um lado, ela se volta a um mimetismo do modo de trabalho no mundo capitalista, e do outro, ela carrega uma potência utópica. O filósofo identificou a contradição entre trabalho e utopia *no* material musical, mas ele não foi até o fim das suas análises. Neste artigo, nos tentaremos continuar com o exame desta abordagem.

Palavras chave: Adorno, improvisação, trabalho, utopia

La critique du travail tel qu'il se constitue dans la société capitaliste est une démarche fondamentale pour Adorno. Sa critique se concentre sur l'un des fondements de cette société, à savoir la division du travail. Cela apparaît dans plusieurs passages, comme ces deux extraits de la *Dialectique négative*: « La différence entre moyen et fin, accentuée par Kant de façon décisive, est sur le plan social la différence entre sujets considérés comme la marchandise "force de travail", dont on peut tirer un profit, et les hommes qui, tout en étant cette marchandise, restent des sujets pour lesquels est mise en mouvement toute l'organisation qui les oublie et ne les satisfait qu'incidemment » (Adorno, 2003a, p. 311). La critique de la division du travail va de pair avec la critique de la division entre sujet et objet, mais elle est aussi le prolongement de la critique marxienne de l'expression sociale de cette division : « Dans ses explications parcimonieuses sur

la conformation d'une société libérée, le Marx de la maturité a transformé en raison de la réification, sa position à l'égard de la division du travail. Il distingue l'état de liberté de l'immédiateté primitive. Dans le moment de la planification duquel il espérait une production pour les vivants et non pas pour le profit, et en un certain sens la restitution de l'immédiateté, ce qui est étranger en tant que chosifié est conservé ; la médiation aussi, jusque dans le projet de réalisation de ce qui n'est que pensée par la philosophie » (Adorno, 2003a, p. 234). La critique adornienne de la catégorie de travail reprend l'identification faite par le jeune Marx de l'Esprit du Monde hégélien comme expression philosophique du « travail social » (Adorno, 2003b, p. 26). L'Esprit n'est donc pas individuel, mais c'est un concept qui fait la médiation entre les moments particuliers et l'universel d'une société donnée. Dans la société capitaliste, le travail est la médiation générale, le fondement même de la société. Pas n'importe quel travail, mais plus précisément le travail abstrait défini comme une activité sociale destinée à l'accomplissement d'une autre chose qu'elle-même. « L'activité de l'esprit s'accomplit comme travail aussi bien par les individus que par leurs moyens, et dans son développement, rabaisse les individus à leur fonction » (Adorno, 2003a, p.242-243). L'identification de l'esprit au travail est nécessairement critique car, comme critique radicale de la société capitaliste, Adorno a noté que la possibilité d'un dépassement du capitalisme dépend de l'abolition de son fondement, à savoir le travail abstrait. Notons qu'Adorno incorpore l'interprétation du jeune Marx jusqu'au point où il est possible de lire le second modèle de la *Dialectique négative – Esprit du monde et histoire de la nature - Digression sur Hegel* – comme une digression sur ce motif d'origine marxienne. En même temps, cet aspect central de la critique adornienne du travail est souvent négligé, rares sont les commentateurs qui le mettent en avant¹. Le maintien d'un esprit « ineffable de l'utopie » est, par ailleurs, le fondement négatif même de la *Dialectique négative* : « l'utopie s'enracine dans ce qui s'est conjuré afin qu'elle ne se réalise pas. Considérant la possibilité concrète de l'utopie, la dialectique est l'ontologie des conditions fausses. C'est elle qui libérerait des conditions justes, aussi peu système que contradiction » (Adorno, 2003a, p. 21). L'utopie même si davantage traitée que la problématique de la critique du travail, est un enjeu plus fondamental pour la pensée d'Adorno qu'on nous laisse souvent le croire².

¹Citons par exemple : Anselm Jappe (2007), Fredric Jameson (2017), Dirk Braunstein (2016) et Giovanni Zanotti (2018).

²Pour une discussion de la pensée de l'utopie chez Adorno : Daniel Payot (2018), Laurent Plet (2016), S. D. Chrostowka (2018), Jean-Marie Vincent (2001), Max Blechman (2008).

L'hypothèse que nous voulons soutenir dans cet article est que l'improvisation telle qu'elle s'est développée dans la tradition musicale du jazz incarnerait, pour son compte, une contradiction fondamentale de la dialectique négative, celle entre l'emprise du travail dans le monde du capital et la possibilité de l'utopie pointant en dehors de ce monde. Nous savons que le jazz est souvent traité comme le talon d'Achilles d'Adorno, le point le plus faible de sa critique. Nous avons conscience de cette problématique fondamentale et c'est pour cette raison que dans notre thèse nous l'avons nommé le « cas Adorno » (Lyra de Carvalho, 2021)³. Le « cas Adorno » est l'ensemble de écrits controversés qui tentent d'interpréter de plusieurs façons les textes et passages que le philosophe a dédié à cette musique. La diversité des angles d'attaques et des arguments employés a transformé cet ensemble dans une problématique en elle-même, autrement dit un symptôme de la réception mondiale du philosophe. Nous n'allons pas traiter du « cas Adorno » ici, mais plutôt nous concentrer sur la tentative de faire apparaître la dialectique entre travail et utopie telle qu'elle se manifeste négativement dans l'interprétation adornienne de l'improvisation du jazz. Commençons par examiner la discussion quelque peu ésotérique de la puissance utopique de l'improvisation jazziste, pour en venir ensuite à la problématique du travail et conclure, enfin, sur la prise en compte de cette ambivalence.

L'ASPECT UTOPIQUE DE L'IMPROVISATION

Les critiques qu'Adorno adresse à propos de l'improvisation dans le jazz touchent plusieurs aspects. Pour lui, il semble clair que le principal problème serait le caractère limité de cette pratique dans le jazz. L'improvisation ne donnerait pas ce qu'elle promet. Dans le cadre de la conférence « Musique légère », au moment même où Adorno identifie l'existence d'un jazz commercial, il observe la manifestation d'une pseudo-individualisation dans l'improvisation du jazz : « Les improvisations du jazz commercial, dont se nourrit le journalisme du jazz, sont un cas extrême de pseudo-individualisation. Elles exposent intentionnellement la trouvaille de l'instant, alors qu'elles sont tenues en des limites si étroites du schéma métrique et harmonique qu'on pourrait à nouveau les réduire à un minimum de formes fondamentales » (Adorno, 2009, p. 37). Il est important de retenir que l'existence d'un jazz commercial qui nourrit le journalisme présuppose l'existence d'un autre *non-commercial*. Cependant, en cohérence avec sa propre démarche, Adorno n'offre pas de détermination positive sur ce que serait un jazz non-commercial. Ce qui apparaît comme des « trouvailles de l'instant » resterait en

³Cet article est le réaménagement d'une partie de cette thèse.

effet attaché à des formes rudimentaires suivant une harmonie et une métrique plus ou moins préétablies. Il ajoute qu'« effectivement, presque toutes les improvisations qu'on nous refile hors des cercles les plus étroits d'experts du jazz sont sans doute déjà préparées. La pseudo-individualisation ne concerne pas uniquement celles-ci, mais également le domaine dans son ensemble » (ibid., p. 37). Adorno pense qu'en contradiction avec le contenu terminologique du concept d'improvisation, une bonne partie de ce qui est déclaré comme improvisé est en fait le fruit de préparation préalable. En revanche, encore une fois, il semble présupposer qu'il existerait la possibilité d'une improvisation non-préparée accessible au cercle plus étroit d'experts du jazz. Adorno n'oublie pas de souligner que cette réification concernerait *presque toutes* les improvisations, ce qui signifie que, dans certains cas, il serait bien possible de trouver de l'improvisation au sens fort de ce terme. Une telle possibilité demeure tout du moins ouverte.

Adorno a dit quelque chose de semblable, au cours des années 1930, dans le fameux essai intitulé « Le Caractère fétiche dans l'écoute ». Il a observé que, même si les musiciens de jazz peuvent manifester un don souvent brillant pour les improvisations, ils dissimulent en réalité leurs innombrables heures d'exercices musicaux chez eux. En fin de compte, un improvisateur joue « la mélodie même du monde et ses trucs sont moins des trouvailles de l'instant que des expériences accumulées à force d'attention portée aux différentes techniques employées çà et là » (Adorno, 2007, p.70). Plus tard, dans son texte « Mode Intemporelle », le philosophe dira qu'« en Amérique, n'importe quel adolescent sait que la routine ne laisse aujourd'hui plus guère de place à l'improvisation et que ce qui se présente comme spontané est soigneusement étudié avec une précision mécanique » (Adorno, 2010b, p. 150). Adorno met en évidence la distance qui existe entre ce que l'on trouve effectivement dans l'instant et ce qui n'est que répétition de l'expérience accumulée. Il juge cette contradiction problématique du fait que, chez ces musiciens, les « improvisations sont toujours des gestes de subordination souple à ce que l'appareil exige de lui » (Adorno, 2007, p. 70). Étant donné que ce qui est exprimé est davantage l'expérience accumulée que l'instantané, Adorno semble sceptique sur la possibilité de dépasser ce qui prend forme. « C'est pourquoi les prétendues improvisations se réduisent à des paraphrases de formules de base, sous lesquelles le schéma transparait à tout instant » (ibid.). De plus, Adorno considère que le traitement du matériau musical fait par les musiciens de jazz est très restreint, voire arbitraire. Plutôt que de découler du morceau de musique, le matériau musical serait imposé en quelque sorte violemment du dehors par le jeu improvisé. Il serait transcendant par rapport à la musique de base. Néanmoins, il

existerait, peut-être, d'autres possibilités pour l'invention musicale improvisatrice que celle qui se manifeste effectivement.

Adorno fait remarquer que « même si, dans la pratique, les musiciens de jazz improvisent encore, leurs improvisations ont subi une telle “normalisation” qu’il a été possible de développer toute une terminologie pour désigner les procédés standards de l’individualisation » (Adorno, 2010a, p. 219). La pratique de l’improvisation se trouve donc standardisée par des normes qui lui sont imposées de l’extérieur. Par ailleurs, si l’improvisation a été normalisée, et si sa normalisation a rendu possible la création d’une terminologie propre, cela signifie qu’à une époque antérieure, elle ne se trouvait pas sous l’emprise des normes. Adorno semble chercher une manière d’improviser capable de ne pas se soumettre aux normes imposées par l’ordre dominant. Ce n’est pas un hasard si Adorno dit que la terminologie normalisatrice est en premier lieu martelée par les « publicitaires du jazz afin de perpétuer le mythe de l’artisanat pionnier et de caresser en même temps les auditeurs ». La normalisation de l’improvisation serait avant tout une démarche parasitaire infligée aux musiciens et, par conséquent, extérieure à la musique. Il a été nécessaire d’imposer une norme pour pouvoir créer un mythe apte à promouvoir la vente et à faire la publicité de cette musique. Par sa nature, l’improvisation est absolument anti-normative.

La normalisation est un effet direct de la soumission de la musique à l’industrie culturelle. Pour participer au marché, l’improvisation se trouve contrainte de se manifester comme pseudo-individualisation du musicien et en tant que processus standardisé. « Les improvisations — les passages où l’action individuelle spontanée est permise (“Envoyez, les gars”) — sont prisonnières des schémas harmoniques et rythmiques ». Le moment propice à l’acte spontané se trouve donc barré à plusieurs niveaux par le mur de la forme préétablie du morceau joué, de sorte que « dans bon nombre de cas de figure, par exemple pour le “*break*” du jazz pré-swing, la fonction musicale du détail improvisé est entièrement déterminée par le schéma ». Le détail musical improvisé du jazz pré-swing se trouve ainsi complètement soumis au cadre plus large et ne parvient pas vraiment à intervenir dans le déroulement du morceau, « ce qui tient à la nécessité de circonscrire par différentes mélodies simples des fonctions harmoniques sous-jacentes toujours identiques » (Adorno, 2010a, p. 219). En fin de compte, les besoins harmoniques et mélodiques, et qui plus est le rythme, s’imposent comme des contraintes pour le musicien. L’horizon est rétréci, les possibilités sont étouffées et rapidement stéréotypées. « Ainsi, pour des raisons purement techniques, la standardisation de la norme favorise la standardisation de ce qui s’en écarte — les

éléments de pseudo-individualisation » (ibid.). Étant donné que l'improvisation ne réussit pas à dépasser ses propres limites, elle finit par se standardiser en tant que norme. De manière dialectique, ce qui apparaissait au départ comme une déviation finit par renforcer la standardisation du jeu. Le musicien bute ainsi sur une pseudo-individualisation. Adorno souligne également que la structure du jeu en groupe et, surtout, la soumission à l'arrangeur finissent par freiner la puissance de l'improvisation. À la fin, « les improvisateurs les plus authentiques disparaissent dans le procès de standardisation, et plus les modèles qu'elles suivent sont élaborés, plus l'idée d'improvisation doit être fermement maintenue aux yeux du public » (Adorno, 2010a, p. 230). À cause de sa standardisation croissante, l'improvisation la plus véritable disparaît au milieu de la foule. Le jeu des improvisateurs authentiques en vient à être contraint par les règles imposées de l'extérieur. Paradoxalement, plus elle est schématique, plus elle doit être perçue comme une improvisation. L'enchantement engendré par l'illusion de la non-fixation et de la fausse liberté ne doit pas être cassé. À la limite, dans le jazz, il « ne reste dès lors que très peu de possibilités réelles d'improvisation » (Adorno, 2010a, p. 219).

Nous arrivons donc dans une impasse en apparence insurmontable. À première vue, Adorno n'offre aucune issue à l'improvisation jazz hormis le destin de se contenter de son devenir normatif. Pas d'improvisation possible donc. Tout cela serait vrai, si nous ne prenions pas garde à la très subtile ouverture laissée par Adorno lorsqu'il affirme qu'il y a très peu, dans le jazz, de *réelles possibilités* d'improvisation et aussi lorsqu'il présuppose l'existence d'improvisations authentiques. Cette subtilité a été remarquée par Gary Peters. Faisant œuvre d'une lecture attentive aux détails du texte, il observe qu'à ce moment-là, Adorno procède à une *critique immanente* de l'improvisation. À l'image de toute critique immanente adornienne, celle-ci s'avère impitoyable pour son objet, car elle ne laisse pas de sortie apparente, si ce n'est *négativement*⁴. Ce faisant, Adorno, dit Peters, « suggère un modèle d'improvisation qui est en fait considérablement plus puissant que ceux offerts par les improvisateurs eux-mêmes dans leurs efforts pour monter une défense contre lui ou ceux comme lui » (Peters, 2009, p. 77). Néanmoins, cette suggestion ne peut pas être explicitée positivement de sorte que, « prise au sérieux, cette admission entraîne Adorno dans l'orbite de l'improvisation où ses principes directeurs ne sont pas rejetés, mais, au contraire,

⁴Comme le note Luiz P. Caux (2021), toute critique immanente adornienne présuppose une position en même temps à l'intérieur et en dehors des choses. Probablement en raison de son rapport extérieur à la tradition du jazz, Adorno réussit à identifier la tension entre la pratique de l'improvisation et la musique jazz.

embrassés, puis testés » (ibid.). Pour Adorno, il est clair que le problème ne serait pas l'improvisation en elle-même.

Du point de vue de Peters, le problème spécifique au jazz résiderait dans la limite imposée par son propre *langage*. Autrement dit, ce serait du fait de son attachement à une tradition donnée que l'improvisation dans le jazz buterait sur ses propres limites. La soumission à des terminologies et pratiques réificatrices découlerait de cet attachement traditionaliste. « Les improvisateurs sont trahis par ce langage » (Peters, 2009, p. 78). Ils finiraient par couper le circuit dialectique pour inévitablement revenir à des clichés standardisés. « Adorno, tout comme l'improvisateur du jazz, veut l'individualité, veut la liberté, veut que l'improvisation soit la véritable incarnation critique de ces principes, mais l'échec de l'art à réaliser sa *promesse de bonheur*, et la reconnaissance brutale de cet échec, est le point de départ d'un véritable engagement critique envers la liberté individuelle ». La normalisation de l'improvisation serait, à la limite, l'effet de « l'idéologie du jazz » (Peters, 2009, p. 78) gardienne de la clef de l'appartenance ou non à la tradition. Quand Gary Peters choisit de pointer du doigt le trompettiste Wynton Marsalis et les clones de John Coltrane, il convient de lui rappeler qu'à l'époque d'Adorno, ce langage était encore en construction. Il en résulte que si la critique d'Adorno peut très bien être comprise comme une critique avant la lettre de la réification future soufferte par le jazz, nous devons également tenter de comprendre son enjeu par rapport au jazz de son époque, celui des années 1930. Au fond, quand Adorno critique la croissante normalisation du jazz, c'est parce qu'il trouve une sortie prometteuse dans la démarche improvisatrice, comme une *possibilité réelle* pour l'improvisation du jazz qui a peut-être pris forme⁵. Ce qui s'est imposé depuis l'extérieur à l'improvisation a débouché sur « l'idéologie du jazz » identifiée par Peters. Aux yeux d'Adorno, cela ramène à une instauration normative, qui s'avère en effet être la dernière chose acceptable pour l'improvisation.

Cependant, en un sens, la critique d'Adorno demeure sur le seuil, voire même extérieure à l'objet, car elle est faite au nom de l'improvisation, mais, d'une certaine façon, contre le jazz, tout du moins contre les limites que la réification de

⁵Est-ce que le moment du free jazz entre 1960 et 1975 aurait accompli cette possibilité ? Ou que seuls quelques musiciens, avec toute leur individualité, ont réussi à développer un langage d'improvisation ? Ou même pas du tout ? Il faut dire que la faiblesse de l'essai « Mode Intemporelle » est de reprendre des arguments avancés dans les années 1930 sans les actualiser historiquement. Il aurait dû prendre en compte la production subséquente pour justifier et peut-être modifier ou renforcer sa critique. Cela veut dire qu'Adorno, malgré tout, n'a pas été très adornien à cet endroit. Il n'est pas impossible qu'Adorno n'ait pas entendu ce qu'il aurait pu entendre. Cependant, plutôt que de nous plonger dans ce type de spéculation, il est plus intéressant de tenter de comprendre ce qu'Adorno imaginait et pensait de l'improvisation par rapport au jazz de son époque et le contenu latent à la fois utopique et désintégrateur qu'il avait identifié dans la musique.

la tradition du jazz pouvait atteindre. On ne sait pas en revanche si l'improvisation doit aller au-delà du jazz en tant que négation déterminée, c'est-à-dire en conservant certains aspects de la tradition, ou simplement quitter et nier absolument la tradition comme le suggère Peters. Nous n'allons pas développer cet aspect ici, mais il est important de noter que, par la suite, et d'une certaine manière jusqu'à présent pour certains d'entre eux, les musiciens de jazz ont eux-mêmes remis en question dans leur pratique musicale cette tendance à la réification que le monde du capital impose à n'importe quelle tradition musicale — comme nous le savons, Adorno était conscient de ce processus et critiquait aussi la tendance de la musique savante, la tradition de son appartenance, à devenir une marchandise. Grâce à la rupture amorcée depuis 1945 par la figure paradigmatique du saxophoniste Charlie Parker en donnant une place centrale à l'improvisation, les musiciens de jazz tentent de dépasser la tendance normative à laquelle ils étaient soumis. En bien ou en mal, à un certain moment, quelques musiciens ont même décidé d'abandonner l'usage du terme « jazz » pour poursuivre dans la ligne de la tradition inventive de la création musicale improvisatrice. On refuse certes le mot « jazz », mais non la tradition sonore, comme s'ils tentaient de nier l'idéologie du jazz, pour conserver uniquement la matière musicale qui prend forme par le biais de l'improvisation.

La critique d'Adorno porte, en effet, sur le caractère *utopique* donné à l'improvisation dans la tradition du jazz. « Ce qui se prend pour une utopie demeure quelque chose de négatif contre ce qui existe et continue d'en dépendre » (Adorno, 2011, p. 57). Le caractère utopique de l'improvisation s'est retourné contre soi-même et se trouve emprisonné en tant que norme réifiée. Peters affirme que, selon Adorno, « "l'improvisation réelle" devrait nécessairement travailler dans et à travers la structure mélodique et rythmique elle-même plutôt que de se contenter de jouer, aussi aventureuse soit-elle, en surface » (Peters, 2009, p. 79). En ce sens, l'improvisation ne peut pas se réduire à un effet de surface, au sens de Deleuze (1969). Par son traitement immanent et variable, l'improvisateur ne se contente pas de rester à la surface, mais plonge profondément à l'intérieur du matériau et de l'objet musical. Cependant, le caractère utopique de l'improvisation identifié par Adorno en écoutant des improvisations du jazz reste comme *pas encore*. Il conserve la possibilité de s'actualiser dans chaque nouveau musicien, à chaque nouveau souffle émanant de l'improvisation. Mais, cette possibilité demeure, désormais, négative.

L'IMPROVISATION ET LE PROBLÈME DU TRAVAIL

Bien avant l'avènement de son côté artistique, l'intégration du jazz en tant que branche de l'industrie culturelle naissante ouvrait la porte aux musiciens pour trouver un travail. S'il peut sembler exagéré de mettre l'accent sur la relation du travail avec le jazz, rappelons toutefois qu'avant d'être une musique associée à des ambitions artistiques, le jazz est, à l'origine, un pur divertissement, un travail comme n'importe quel autre. Ce n'est que dans un second temps que s'est manifesté leur geste immanent et subjectif de tentative d'émancipation artistique.

Les sociologues Howard Becker et Robert Faulkner (2009), qui appartiennent à la seconde école de sociologie de Chicago, considèrent qu'il faut penser le monde du jazz comme une communauté de travail qui se construit entre les musiciens. Elle peut apparaître à plusieurs niveaux géographiques : ville, région, pays, monde. Une ville comme Paris, par exemple, est une scène musicale en elle-même, mais elle est aussi, en tant que capitale de la France, le centre du marché du jazz de ce pays et de plus, en raison de son importance économique et culturelle dans le système capitaliste, un des centres du marché mondial du jazz. Selon ces sociologues, le musicien de jazz pourrait trouver du travail dans quatre situations : (1) les concerts proprement dits (leur permettant de bénéficier davantage d'autonomie musicale), (2) les situations commerciales (dans le cadre desquelles ils sont payés pour jouer quelque chose de prédéterminé), (3) les soirées privées (le jeu servant de musique de fond), (4) entre musiciens (lors de répétitions, séances, jams, etc.). Le monde du travail du jazz apparaît ainsi dans les restaurants, les bars, la musique de fond, les mariages, les réceptions, entre autre moments non artistiques – il conviendrait aussi d'ajouter aujourd'hui à cette liste les dispositifs numériques comme la chaîne youtube et l'instagram. Le jazz était, en premier lieu, un travail, puis il est devenu de l'art. Les sociologues relatent que, dans les années 1940 et 1950, un musicien ordinaire pouvait jouer, donc travailler, jusqu'à quarante heures de musique en direct par semaine, ce parfois dans un même lieu, mais le plus souvent dans différentes situations et divers endroits. Aujourd'hui, même pour certains musiciens reconnus, il n'est que rarement possible de réussir à donner un concert toutes les semaines. D'ailleurs, depuis le moment aigu de la pandémie du covid-19 la situation s'est beaucoup détériorée, les concerts sont eux-mêmes devenus aléatoires.

L'organisation en communauté de travail exige de connaître un répertoire et de maîtriser une manière spécifique de jouer cette musique. Tout d'abord, il faut pouvoir organiser rapidement les choses. Dans la plupart des cas, les musiciens n'ont pas le temps de bien préparer la musique. Chaque musicien a recours à son

expérience et à des outils incorporés et partagés avec les autres musiciens. C'est également pour cette raison qu'ils ont intégré, dès les années 1930, les morceaux du « Tin Pan Alley », les morceaux des bandes sons de films et de Broadway dans leur répertoire de base : « écrits pour partie directement pour des orchestres et des chanteurs, interprétés sur scène ou à la radio, et pour le reste à usage spécifique (en majorité, les comédies musicales de Broadway et le cinéma), les thèmes de cette période constituent ce qu'on appelle communément le Great American Songbook » (Becker & Faulkner, 2009, p. 130). Le musicien développe ainsi un « répertoire de travail » (Becker & Faulkner, 2009, p. 53-60) adapté aux situations dans lesquelles il joue. C'est ainsi que certains morceaux, et surtout certaines manières de jouer, se sont développés dans des endroits différents. Cette démarche requiert, par ailleurs, un processus continu d'apprentissage du répertoire de travail. Le musicien doit constamment se conformer à un processus d'actualisation et d'adaptation pour ne pas courir le risque de perdre son travail. Comme dans le cas de n'importe quel autre travail dans le système capitaliste, il s'agit avant tout d'un processus répétitif, ce qui a aussi eu un impact sur la façon de vivre la musique. Les musiciens sont habités par un dilemme de base : leur faut-il développer, en priorité, leurs propres musiques et idées ou bien leur capacité à répondre aussi rapidement et efficacement que possible aux situations les plus diverses de travail ?

Selon Becker et Faulkner (2009, p. 131), « cette machine à produire de la musique populaire s'est effondrée au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, flinguée par l'arrivée de nouveaux compétiteurs dans le secteur, par la naissance de la télévision et par d'autres changements structurels dans la culture populaire américaine ». « Le jazz tel qu'on le joue — et le répertoire qui le compose — a profondément changé. Il n'est plus une extension de la culture populaire, mais, pour le dire un peu brutalement, une “musique d'artiste” jouée dans des lieux dédiés (non plus pour faire danser ni servir de bruit de fond à des discussions “entre amis”), des lieux dans lesquels un public s'est déplacé tout spécialement pour l'écouter » (ibid., p. 134). Après la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'on assiste à une mutation accélérée des anciens lieux de travail qui sont, tout d'abord, des bars, ensuite des boîtes de nuit et des clubs de jazz, puis des salles de concert. Aujourd'hui, tous ces endroits demeurent des lieux de travail, mais, comme nous l'avons dit, si l'on joue aujourd'hui de moins en moins de jazz, c'est aussi parce qu'il y a moins d'endroits où il est possible de le faire. Tous ces changements liés au business ont bien évidemment modifié le jeu et la musique. Aujourd'hui, par exemple, la formation des musiciens de jazz est de plus en plus le fruit d'un

parcours scolaire, tous les musiciens étudient dans une école spécialisée, alors qu'auparavant, ceux qui le faisaient étaient une exception.

Curieusement, les écoles de jazz, partout dans le monde, ne limitent pas leur enseignement aux seuls paramètres et fondements du jazz. Leurs enseignements sont plutôt calqués sur les possibilités offertes par une musique qui s'est développée dans l'urgence, pratique selon laquelle il faut faire de son mieux en disposant de peu de temps. L'école enseigne, par exemple, comment un musicien doit avoir assez de souplesse pour pouvoir passer de n'importe quels styles et de n'importe quelles situations de jeu à d'autres dans le plus court laps de temps possible. Selon l'optique réifiée du jazz, la formation du musicien permet à ce dernier de se différencier. Plutôt que de constituer un enseignement de la musique permettant au musicien de devenir un artiste représentant une tradition, l'apprentissage du jazz se transforme en un véhicule approprié au travail de celui-ci sur le marché de la musique au sens très large de ce terme. Autrement dit, hormis la musique savante, dans la plupart des musiques populaires et actuelles, les musiciens possèdent une formation fondée sur le jazz⁶. D'ailleurs, comme nous pouvons l'imaginer, cette musique populaire actuelle est très éloignée du jazz. Par exemple, elle ne laisse que très peu, voire aucun, espace à l'improvisation ou aux interventions imprévues des musiciens. Elle est complètement réifiée parce, d'une part, ce matériau est très appauvri et, que de l'autre, la même chose doit être répétée, chaque jour, dans les moindres détails⁷. C'est bien purement et simplement la positivité des analyses de Becker et Faulkner qui est à l'origine de leur caractère limité. En se contentant, dans le regard qu'ils portent sur la force de travail des musiciens de jazz, de réduire celle-ci à une simple reproductibilité, ils évacuent toute idée artistique ou horizon esthétique. On a du mal à voir quel serait l'intérêt du jazz dans leur livre, hormis son côté instrumental. En même temps, c'est précisément parce qu'ils accentuent ce côté d'usage instrumental du jazz

⁶Le type de jazz et la manière dont il est enseigné dans la plupart des écoles sont un énorme problème dont que nous n'aborderons pas ici. Nous pouvons, cependant, affirmer que, paradoxalement, l'éducation formelle du jazz a beaucoup contribué à la décadence et à la réification de la musique.

⁷C'est en ce sens que la philosophe et musicienne Agnès Gayraud défend l'idée selon laquelle le contenu utopique présent dans le monde de la musique pop n'est pas autre chose qu'une utopie interne et d'adhésion absolue au marché. Cependant, comme elle ne vise pas un au-delà transcendant à la réalité préétablie, on a du mal à comprendre où se trouverait l'utopie. Il n'y a aucun sens à parler d'utopie sans transcendance, hormis si, par exemple, l'on accepte l'idée répandue de traiter le néolibéralisme, ou même le transhumanisme, comme des utopies. Pour cela, il faudra accepter l'idée que l'utopie puisse être ambivalente : soit elle est libératrice, soit elle est destructrice. Mais peut-être que l'utopie de la pop est analogue à l'utopie survivaliste. Comme tout marché soumis à la logique capitaliste, le marché de la musique pop est, en effet, fondé sur le principe de la concurrence selon lequel un musicien doit, dans la recherche sans fin du succès, éliminer, ne serait-ce que de manière indirecte ou symbolique, mais peut-être aussi réelle, tout concurrent jusqu'au dernier. (Cf: Gayraud, Agnès. *Dialectique de la pop*. Paris: La Rue musicale, La Découverte, 2018). Pour une bonne critique à de cet ouvrage, voir le compte-rendu de Florent Lahache disponible sur : <https://journals.openedition.org/transposition/5698> (consulté le 03/10/2022).

comme un objet de recherche qu'ils nous permettent de bien identifier le pôle opposé à celui de l'utopie.

Pour aller bien au-delà de la sociologique positiviste nord-américaine, notons qu'Adorno avait noté deux autres éléments concernant la relation du jazz avec le travail. D'un côté, aux États-Unis, « l'artiste est en partie toléré, en partie intégré à la sphère de la consommation comme “amuseur”, fonctionnaire, obligé de servir comme un maître d'hôtel mieux payé, tandis que le stéréotype de l'artiste est en même temps celui de l'introverti, du fou égocentrique, souvent de l'homosexuel » (Adorno, 2010b, p. 161). Dans ce pays, la majorité des artistes n'endossait qu'une fonction sociale négative aux yeux de la majorité. Ils font partie des parias de la société. Adorno a signalé un autre aspect moins visible, lié à la division du travail qui se trouve réactualisée dans le jazz. Adorno fait, en effet, remarquer, qu'il se produit, dans le jazz, « une nouvelle intégration de l'interprète dans la composition » (Adorno, 2017, p. 76), après que celui-ci ait été complètement aliéné au sein du processus de production de la musique savante. Tel est notamment le nouveau rôle de l'arrangeur auquel incombe la responsabilité d'organiser la musique et de l'adapter au goût supposé du public. Il existe donc « une réorganisation du processus de fabrication qui, dans le jazz, joue entre production et reproduction. Il se présente très clairement sous le signe d'une division du travail qui forme un “matériau” en toute liberté et rationalité technique, sans plus dépendre du hasard de conditions de production arbitraires ou des personnes qui y participent » (Adorno, 2017, p. 77). Selon Adorno, la réaffirmation de la division du travail ne constitue nullement un progrès. De manière analogue à la totalité du processus de production capitaliste, la production de la musique de jazz, envisagée dans la perspective de la division du travail, tend à l'irrationalisme : « la division du travail dans le domaine du jazz n'esquisse guère que la parodie d'un travail de composition collectif dans le futur » (Adorno, 2017, p. 78). Comme le fait observer Fredric Jameson, c'est « le schématisme, au sens kantien [qui] fournit la médiation cruciale entre le processus de travail et le divertissement dégradé, qui cherche le même — la répétition et le familier — comme son élément même : Le taylorisme, la rationalisation du processus de travail et de la production de masse, est ici à appréhender tant dans la production que dans la réception de façon presque indissociable » (Jameson, 2007, p. 148). Dans la division du travail du jazz, Adorno retrouve ce schématisme kantien reproduit de manière paradigmatique.

Dans le jazz, la division schématique et rationalisée du travail trouve son origine dans l'horreur du travail de l'esclave. C'est tout du moins ce que suggèrent

les anthropologues Jean Jamin et Patrick Williams quand ils considèrent le travail comme le contenu caché à l'origine de la syncope : « la condition servile des Noirs transplantés de force aux Amériques, et leurs modes de réaction, qui ne pouvaient être que suggestifs, allusifs, décalés, sont-ils pour beaucoup dans cette amphibologie de la syncope, dans ce renversement des points d'appui qui, de la marche, cherchait à faire autre chose qu'un pas cadencé ou un moyen de se rendre au travail » (Jamin & Williams, 2013, p. 27). La syncope, l'un des fondements rythmiques du jazz, établirait une mimesis avec le mouvement de l'esclave. L'emprise du travail dans le jazz prend ainsi ses racines dans l'horreur de l'échelle la plus basse de l'exploitation de l'homme par l'homme, à savoir l'esclavage, paradigme de la souffrance qu'un être humain peut infliger à un autre et de l'irrationalisme du travail sous le règne du capital. Les esclaves noirs cherchaient peut-être à faire quelque chose d'autre, mais c'était bel et bien pour se rendre au travail qu'ils faisaient ce détour syncopé. À cette époque, l'organisation du travail n'était pas encore scientifique, comme elle allait le devenir au tournant du XX^e siècle, de sorte qu'un rythme en cadence était encore possible pour régler le travail. Le rythme du travail n'était pas homogène, il balançait d'un côté à l'autre. Les esclaves « prélevaient alors à une émancipation de la marche et du geste moins par rapport à leur fonction qu'à leur but : aller travailler, certes contraints, forcés, mais pas à la manière d'une troupe de soldats s'exposant à la décimation » (Jamin & Williams, 2013, p. 27). Ce prélude à l'émancipation ne pouvait bien évidemment pas être comparable à la fonction d'une troupe de soldats, car ces derniers étaient, malgré tout, des hommes libres et, selon Robert Kurz (2018), figure à l'origine du travail salarié, à la différence des noirs qui, eux, étaient des esclaves. Il ne faut pas supposer que leur but était d'aller travailler ; ils y étaient obligés, c'était cela ou la mort. Comme l'avait bien compris Hegel (et Kojève) dans sa mise en scène de la dialectique du maître et de l'esclave, sous la menace constante de la mort, les esclaves finissaient, malgré tout, par accepter le destin du travail. Plutôt que reconnaissance, leur désir d'émancipation concernait en premier lieu l'abolition radicale de la fonction qu'ils endossaient de pure force de travail.

LE TRAVAIL DANS L'IMPROVISATION

Adorno a pressenti la présence de cet héritage historique du travail des esclaves dans l'improvisation. Il y a, d'un côté, l'emprise insupportable du travail forcé, de l'autre, les tentatives de renversement des points d'appui de cette même emprise. Ainsi, comme dans le cas de tout travail capitaliste, Adorno a trouvé l'existence d'une contradiction entre la vie quotidienne et le produit créé ou

fabriqué par des musiciens de jazz dans la routine, « le paradoxe de cette routine travestie en nature peut être détecté où il est souvent prédominant » (Horkheimer & Adorno, 1974, p. 191). Sous l'emprise de l'industrie culturelle, « chacun de leurs produits est un modèle du mécanisme gigantesque de l'économie qui tient au départ tout le monde sous pression, durant le travail et durant les moments de loisir qui ressemblent à ce travail » (ibid., p. 189). Autrement dit, du fait que le jazz ne parvient pas à se séparer de sa nature de marchandise, il se retrouve impliqué dans un processus de production et de consommation fondé, comme toute autre marchandise, sur le principe de la concurrence, de sorte que « les traits du jazz où paraît s'affirmer cependant une immédiateté, les traits liés à l'improvisation (et dont nous avons désigné la syncope comme forme élémentaire), ne sont que surajoutés en une pure extériorité au caractère normé de cette marchandise afin de le masquer, et ne réussissent guère, normés eux-mêmes, à le vaincre fût-ce un instant » (Adorno, 2017, p. 70). Par excès de caractère affirmatif, le jazz bute là même où il semble aller le plus loin.

Dans sa tentative d'examiner le projet d'utopie de la bossa nova, le philosophe italo-brésilien Lorenzo Mammi l'envisage dans une comparaison avec le jazz nord-américain. D'une manière plus ou moins consensuelle, la bossa nova est normalement perçue comme étant le « jazz brésilien »⁸. Mammi relativise cependant cette identification immédiate. À l'opposé de la samba, musique populaire originaire des *morros* de la banlieue du de Rio de Janeiro, à l'époque encore le centre culturel du pays, « la bossa-nova c'est la classe moyenne, carioca. Elle suggère l'idée d'une vie sophistiquée sans être aristocrate, d'un confort qui ne s'identifie pas avec le pouvoir » (Mammi, 1992, p. 63). Ce processus de passage d'une musique à caractère populaire à une autre propre à la classe moyenne a changé à tout jamais le caractère de la musique brésilienne. La bossa nova, qui a émergé au tournant des années 1960, représente, selon Mammi, l'utopie du non-travail, de la détente, de l'amateurisme qui s'exprime par « la manière dont la génération créative du nouveau style résiste à se reconnaître comme productive, présentant son travail le plus rigoureux comme un loisir, comme le résultat occasionnel d'une conversation du soir » (ibid., p. 64). Le plus important compositeur de bossa-nova, Tom Jobim, ainsi que la plupart de ses interprètes, était issu de la classe moyenne de Rio. Il faut noter, en revanche, que, du point de vue de la classe moyenne brésilienne, l'utopie du non-travail serait comme une

⁸Tel est notamment le cas de l'interprétation classique de João Ramos Tinhorão (1998). Pour une analyse critique de la réception de la bossa nova aux États-Unis et sa qualification de « jazz brésilien », voir le premier chapitre de l'ouvrage de K. E. Goldschmitt (2020).

poursuite par d'autres moyens de la structure fondamentale de l'ancienne société esclavagiste.

Le jazz avait subi un processus similaire au tournant des années 1920 avec le passage du style *Dixieland* et du style *Nouvelle Orleans* à l'âge du *Swing* :

« Dans ce cas, cependant, la perte de l'identification sociale, qui avait caractérisé la pratique musicale à La Nouvelle-Orléans, coïncide avec une professionnalisation radicale des musiciens. L'organisation interne du big band dans les années 1930, reprend celle de l'usine, mais en négatif. L'activité du musicien est très spécialisée, comme celle de l'ouvrier dans la division tayloriste du travail » (Mammi, 1992, p. 63-64).

Néanmoins, contrairement à Adorno, qu' qui avait lui-aussi identifié la division du travail comme fondement de la musique, Mammi estime qu'un contenu artistique et individuel se manifesterait dans cette division du travail :

« Le produit final n'est cependant pas le résultat de la simple division du travail, mais de la somme d'actes créatifs. Duke Ellington et Count Basie, les meilleurs compositeurs de swing, ont continuellement réécrit les arrangements à partir de la façon dont chaque membre de l'orchestre modifiait spontanément sa partie. La découverte de ce point de rencontre entre la création et le travail s'est révélée être le fondement d'une conscience de soi ».

À la différence de la plupart des compositions de jazz, dans lesquelles l'élément primordial est plutôt l'harmonie, la bossa-nova se caractérise quant à elle par ses mélodies : « Pour un jazzman, composer signifie trouver une structure harmonique capable de variations mélodiques infinies. Pour Jobim, il s'agit de trouver une mélodie qui ne peut pas être variée ». « C'est pourquoi les improvisations de jazz sur des thèmes de bossa nova produisent généralement un sentiment désagréable d'inutilité ». Aucun jazzman n'écrirait « une mélodie qui ne peut être simplifiée et sur laquelle, par conséquent, il est impossible d'improviser » (Mammi, 1992, p. 65).

Si l'on va dans ce sens, il devient plus clair que la division du travail identifiée par Adorno ne se réduit pas au seul aspect apparent de la division des rôles des musiciens au sein d'un groupe de jazz⁹. Le travail, qui est, à l'origine, celui de l'esclave, et qui sera par la suite transformé par le fordisme, taylorisme et néolibéralisme, en vient, en effet, à être reproduit *dans* la musique elle-même. Cette manifestation n'est pas réduite au niveau phénoménale, mais fait partie de l'essence même de la musique. Autrement dit, cela s'exprime de manière plus frappante non à travers la rencontre entre le travail et l'écriture des arrangements, son aspect le plus apparent, mais bien plus par le biais de cet autre aspect

⁹Selon Adorno (2003a, p. 336), le subjectivisme sociologique qui porte en lui le concept de rôle était le signe d'une mauvaise personnalisation et de l'adaptation aveugle à l'ordre établi : « la misère de la division du travail est hypostasiée dans le concept de rôle comme s'il s'agissait d'une vertu. Dans le rôle, le moi se prescrit encore une fois à lui-même ce à quoi la société le condamne ».

fondamental, le principal responsable de la rupture du jazz avec lui-même qui, davantage que tout autre aspect de cette musique, est allé le plus loin dans la tentative de rompre avec l'emprise de la réification, à savoir, *l'improvisation*.

Comme toute expression de la dialectique négative, l'improvisation bifurque vers deux côtés opposés qui sont l'utopie et la désintégration. Dans l'improvisation jazziste, la désintégration s'exprime à travers le mimétisme pervers que cette pratique à la fois technique et artistique maintient désormais avec l'effort, la douleur et la division du travail. L'essence de la division du travail se matérialise dans la musique jazz à travers l'improvisation. Il s'agit bel et bien de ce qu'Adorno avait à demi moitié identifié et que Lorenzo Mammi nous permet de concevoir de manière inversée avec l'éloge idéologique de la division du travail dans le jazz qu'il exprime dans son essai. Le refus du travail sur le fond du maintien d'un ordre héréditaire héritière directe de l'ancien régime esclavagiste, comme c'est le cas du au Brésil de pour la bossa nova, nous permet, à travers la comparaison entreprise par Mammi, de mieux nous rendre compte des contradictions internes aux jazz, notamment de dans sa manière d'improviser. Ce n'est pas un hasard si toute la critique du jazz, positive ou négative, met l'accent sur l'aspect corporel et sur la souffrance ainsi que sur l'effort du jeu du musicien. Adorno (2017 p. 68) avait, d'une certaine manière, pressenti ce basculement, par exemple, notamment quand il écrit à propos dans le passage suivant, quand, commentant le rôle du saxophone dans le jazz il évoque : « cet instrument, auquel la rumeur attache tant de maléfices modernistes, et qui est censé livrer avec perversité nos nerfs occidentaux surexcités à la vitalité nègre » (2017 p. 68). N'oublions pas que, d'après Adorno (2003a, p. 246), la souffrance et la douleur physique sont les moteurs de la dialectique négative.

L'IMPROVISATION COMME SORTIE POSSIBLE ; OU NON ?

Le travail des musiciens se trouve à certaines occasions soumis à l'appréciation esthétisante et spectaculaire acquérant des contours assez pervers. C'est le cas flagrant du passage suivant tiré d'un dialogue entre Pierre Sauvanet et Colas Duflo :

Quand on est au concert de jazz, dans des espaces acoustiques aussi différents qu'une boîte comme le Sunset autrefois (est-ce pour cela que tu parlais de pilier ?) ou les Instants Chavirés (*idem* – mais heureusement il y a le bar...), qu'un grand lieu ouvert (les arènes de Cimiez à Nice) ou fermé (l'auditorium de la Maison de Radio France), ce qu'on aime d'abord, c'est voir quelqu'un qui *travaille*. Je m'explique : on aime voir, non le travail lui-même bien sûr, mais le jeu, c'est-à-dire le travail que cela représente de bien jouer. *Travail du corps, travail du geste, travail de l'instrument, travail du son* — et tout cela produit de la musique, ici et maintenant, en direct et directement. Le fait de voir, et de bien voir, aide aussi à comprendre les articulations d'une musique pour le profane : le partage des rôles, les passages de témoins (Sauvanet & Duflo, 2003, p. 17).

À la limite, si l'on en croit Sauvanet et Duflo, c'est comme si le public sortait de chez lui non pas tant pour assister à l'expression artistique de la musique, mais plutôt pour observer le corps du musicien en train de travailler. Ces auteurs tentent de détourner la problématique, mais en tant que *travail artistique*, c'est bel et bien du travail dans sa représentation musicale que les yeux – et les oreilles – du public regardent – entendent. Leur description semble, finalement, comparable à la mise en scène d'un *rituel de souffrance* auquel les auteurs participent en tant que public.

L'expression « rituel de souffrance » est d'ailleurs celle employée par la sociologue Silvia Viana (2008) pour caractériser les *reality shows*. Les *reality shows* sont, selon Viana, un type d'émission télévisée où, soumise au regard des téléspectateurs, des gens ordinaires qui ont passé par un processus de sélection préalable sont filmés 24h sur 24 en train de faire toutes sortes de choses comme s'il s'agissait là de leur vie réelle. Néanmoins, la sociologue constate que l'émission n'est pas tellement une mimesis du réel, mais bien plutôt une mimesis télévisée du processus de travail tel qu'il se déroule dans la société capitaliste dans son moment néolibéral. Un travail arbitrairement divisé entre les participants qui se trouvent à chaque jour au point d'exploser d'angoisse et de désespoir en raison de l'impossibilité de prévoir et parfois même des comprendre les normes et règles du jeu. C'est comme si le public assistait au travail des gens à travers la télévision. L'identification perverse et massive du public avec ce type de programme, note Viana, vient du fait que la mise en scène de la souffrance qu'ils qu'ils regardent à la télévision est analogue à leur propre journée de travail. C'est ainsi que, lorsque Pierre Sauvanet et Colas Duflo disent que l'on va au concert parce que « l'on aime voir les gens travailler », une telle affirmation renferme un contenu sadique inconscient. Il s'agit surtout de la description précise d'un processus artistique qui est aussi, depuis son origine, la mimesis du processus du travail qu'il contient en négatif, travail qui, en effet, n'en est pas un.

Si notre description est correcte, la *lutte* du musicien-improvisateur vise avant tout à échapper à l'emprise sacrificielle mimétique du travail capitaliste. La *centralité négative du travail*, selon le terme de Paulo Arantes (2014, p. 127), caractéristique fondamentale du capitalisme de l'époque actuelle, se trouve ainsi reproduite depuis longtemps dans l'improvisation du jazz. Dans le monde présent, le travail reste le lien social nécessaire pour faire tenir la société capitaliste. Il est le seul à pouvoir créer de la valeur, mais, en raison de la crise systémique structurelle que dans laquelle le système est depuis les années 1970 (Kurz, 1992), qui évacue la substance du contenu du travail en sabotant sa base fondamentale, le travail a de moins en moins de forme identifiable. Il est de plus en plus informe, sans forme a

priori, proche d'une improvisation. Autrement dit, il y existe comme une force matérielle et historique hérité directement des origines de la musique jazz, qui qu'exerce une emprise objective sur la musique en plaçant mettant du plomb sur dans les ailes de l'improvisation. Le fait que les musiciens aient placé l'improvisation au centre de cette tradition depuis les années 1940, a mis à nu la contradiction entre cet art et ce qu'elle incarne négativement, bien au-delà de son apparence immédiate. En raison de son origine remontant au travail des esclaves, l'improvisation dans le jazz anticipe les situations futures, notre présent.

Il nous faudrait approfondir ce thème dans des futurs travaux, en suivant les pistes données par, entre autres, le sociologue Wolfgang Streeck et le psychologue Christophe Déjours. Streeck (2016), pour sa part, ne se réfère pas au jazz, mais il a bien recours à une idée d'improvisation pour penser les conditions subjectives vécues dans la situation de crise continue présente. Il observe que les sociétés néolibérales se révèlent comme étant de plus en plus des sociétés infra-sociales, c'est-à-dire, avec de moins en moins des liens sociaux grâce auxquelles les individus peuvent s'orienter. Nous sommes arrivés à une époque d'inter-règne sans sortie à vue. D'où la nécessité de développer de nouvelles compétences, comme la capacité d'improviser au regard des incertitudes du quotidien¹⁰. Déjours (1998), lorsqu'il met la souffrance au travail au centre de son analyse, il remarque que pour échapper à la pression et aux demandes excessives des règles et normes du lieu de travail, les individus sont comme obligés à trouver des sorties inattendues, d'avoir un recours constant au bricolage pour résoudre toute sorte d'imprévus. Contrairement à Streeck, Déjours n'emploie pas le terme d'improvisation, mais il nous semble possible de développer ses idées à partir d'une compréhension dialectique de l'improvisation s'appuyant sur le clivage entre son contenu utopique et de sa désintégration.

Libérer les possibilités matérielles de l'improvisation de la tradition musicale du jazz, développées sous l'emprise de l'industrie culturelle, signifie poursuivre sur sa branche utopique qui s'est tournée depuis longtemps vers la tentative de trouver quelque chose en dehors du monde du capital. À chaque instant où un musicien s'engage dans une improvisation radicale, cette tension entre ces horizons opposés figure matériellement, soit l'utopie de la libération du travail, soit l'emprise désintégrée du temps de travail absolu. La vraie immédiateté annoncée par l'improvisation, c'est-à-dire sa nature utopique, ne pourra se libérer que si elle fait exploser les normes imposées de l'extérieur par sa condition

¹⁰Pour une première tentative de développer les intuitions du sociologue, je me permets de renvoyer le lecteur à mon article : Lyra de Carvalho (2021)

présente. La situation utopique de l'improvisation dépend de l'abolition du statut de marchandise. « Si l'utopie de l'art se réalisait, ce serait la fin temporelle » (Adorno, 2011, p. 57). Nous nous trouvons ainsi toujours en quelque sorte sur le seuil de la répétition de la tentative de trouver une sortie à travers l'improvisation.

REFERENCES

ADORNO, Theodor, W. *Current of Music : Éléments pour une théorie de la radio*. Trad. Pierre Arnoux, Paris : Maison des sciences de l'homme/Presses de l'Université de Laval, 2010a, p. 219.

_____. *Dialectique Négative*. Trad. groupe de traduction du Collège de Philosophie. Paris: Payot & Rivages, 2003a.

_____. *Introduction à la sociologie de la musique*. Trad. Vincent Barras & Carlo Russi. Genève: Contrechamps, 2009

_____. *Le caractère fétiche dans la musique*. Trad. Christophe David. Paris: Allia, 2007.

_____. *Moment Musicaux*. Trad. Martin Kaltenecker. Genève : Contrechamps, 2017.

_____. *Prismes : critique de la culture & société*. Trad. Reiner Rochlitz & Geneviève Rochlitz. Paris: Payot & Rivages, 2010b.

_____. *Théorie esthétique*. Trad. Marc Jimenez. Paris: Klincksieck, 2011

_____. *Trois Études sur Hegel*. Trad. groupe de traduction du Collège de Philosophie. Paris: Payot & Rivages, 2003b.

ARANTES, Paulo. *O Novo Tempos do mundo*. São Paulo : Boitempo, 2014

BECKER, Howard S. & Faulkner, Robert R. *Qu'est-ce qu'on joue, maintenant ? Le répertoire de jazz en action*. Paris : La Découverte, 2009.

BLECHMAN, Max. Pas encore : Adorno et l'utopie de la conscience. Paris : Europe, n.949, 2008, p. 138-157.

BRAUNSTEIN, Dirk. *Adornos Kritis der politischen Ökonomie*. Berlin: Moderne Postmoderne, 2016.

CAUX, Luiz P. *A Imanência da crítica. Os sentidos da crítica na tradição frankfurtiana e pós-frankfurtiana*. São Paulo : Loyola, 2021.

CHROSTOWTKA, Sylvia D. Adorno et l'utopie : retours et détour. Paris, *Cahiers philosophiques*, n. 154, vol. 3, 2018, p. 95-116.

DELEUZE, Gilles, *Logique de sens*, Paris, Les Éditions de minuit, 1969.

GOLDSCHMITT, K. E. *Bossa mundo : Brazilian music in transnational media industries*. Oxford : Oxford University press, 2020.

HORKHEIMER, Max & ADORNO,, Theodor, W., *La Dialectique de la Raison*, trad. Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974

JAMESON, Fredric, *Late Marxism. Adorno or the persistence of the dialectics*, London/New York, Verso, 2007

_____. *The Hegel Variations : on the Phenomenology of Spirit*. London/New York: Verso, 2017.

JAPPE, Anselm. *Les aventures de la marchandise : pour une critique de la valeur*. Paris: La Découverte, 2017.

KURZ, Robert. La modernité à explosion. Les armes à feu comme moteur du progrès technique, la guerre comme moteur de l'expansion : retour sur les origines du travail abstrait. Trad. Sinziana, disponible sur : <http://www.palim-psao.fr/2018/04/le-boom-de-la-modernite-les-armes-a-feu-comme-moteur-du-progres-technique-la-guerre-comme-moteur-de-l-expansion-retour-sur-les-origi>

_____. *O Colapso da modernização*. Trad. Karem Elsabe Barbosa. São Paulo : Paz & Terra, 1992.

LYRA DE CARVALHO, Frederico. *Improvisation, jazz et dialectique négative*. Université de Lille: thèse de doctorat, 2021.

_____. Motins, Emergência, Entropia e Improvisação. Brasília, *Revista de filosofia moderna e contemporânea*, v. 9, n. 3 (dez), 2021 , p. 81-97.

MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova. São Paulo, *Novos Estudos CEBRAP*, n.34, 1992.

PAYOT, Daniel. *Constellation et utopie : Theodor W. Adorno, le singulier et l'espérance*, Paris, Klincksieck, 2018.

PLET, Laurent. *Essai sur la Dialectique négative d'Adorno : Matérialisme critique et utopie*. Paris : Garnier, 2016.

PETERS, Gary. *The Philosophy of improvisation*. Chicago: University of Chicago press, 2009.

TINHORÃO, João Ramos. *História social da música popular brasileira* São Paulo: 34, 1998.

SAUVANET, Pierre & DUFLO, Colas. *Jazzs*. Paris: MF, 2003.

STREECK, Wolfgang. *How capitalism end ? Essays on a failing system*. London/New York: Verso, 2016.

VIANA, Silvia, *Rituais de Sofrimento*, São Paulo, Boitempo, 2013.

VINCENT, Jean-Marie. L'humanité comme utopie sans images : Bloch et Adorno. in *L'utopie en questions*. Michèle Riot-Sarcey [ed.] Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 2001, p. 167-182.

ZANOTTI, Giovanni. A Dialética Negativa de Adorno como filosofia da possibilidade real. Brasília, *Pólemos*, n° 14, vol. 07, 2018, (dezembro), p. 100-124