

Nouveaux Cahiers du socialisme



I Like Jazz (1984-1986). Pour mémoire

Michel Ratté

Number 15, Winter 2016

Les territoires de l'art. Art et politique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/80878ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif d'analyse politique

ISSN

1918-4662 (print)

1918-4670 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ratté, M. (2016). *I Like Jazz* (1984-1986). Pour mémoire. *Nouveaux Cahiers du socialisme*, (15), 85–97.

I Like Jazz (1984-1986) Pour mémoire

MICHEL RATTE

I Like Jazz fut le projet musical d'Yves Charuest (saxophoniste) et de moi-même (batter), projet qui a immédiatement enthousiasmé deux autres musiciens sans lesquels l'entreprise ne serait pas née : Normand Guilbeault (bassiste) et Guillaume Dostaler (claviériste). Nous sommes, au moment où j'écris ces lignes, tous des musiciens actifs sur les scènes du jazz et de la musique dite « actuelle » et d'« improvisation libre ». Chacun, sauf moi, a un parcours ininterrompu depuis les années 1980, ce qui témoigne d'une admirable persévérance chez ces musiciens hors du commun. Dans le présent texte, je voudrais rendre justice au projet *I Like Jazz*, ce qui, je l'espère, sera perçu comme un hommage à mes compagnons d'aventure. Nous avons investi une énergie folle et produit quelque chose de foncièrement inédit dans les années 1980 et il serait scandaleux que cela soit relégué aux oubliettes. Quand certains ont daigné prendre note de l'existence de ce groupe, c'était pour trouver platement que sa musique avait une allure de « jazz punk ». Puisque la culture punk était considérée comme une contreculture nihiliste qui se consumait dans l'intensité du moment et qu'il s'agissait là d'un mode d'existence et d'expression destiné à disparaître, il allait de soi qu'*I Like Jazz* n'était qu'un moment d'intensité destiné à l'oubli. Or, *I Like Jazz* était d'abord animé par un pathos d'avant-garde, non postmoderniste et loin du nihilisme sacrificiel.

Marginaux parmi les marginaux

I Like Jazz est un projet apparu avec l'émergence au Québec, dès le début des années 1980, de la « musique actuelle », qui n'avait pas encore de nom. C'est au milieu des années 1970 que les futurs premiers musiciens « actuels » se

sont d'abord fait connaître. Ils se présentaient comme des résistants à l'industrie culturelle, militants dans le Syndicat de la musique du Québec (1978-1982)¹.

Lorsque mes amis du groupe *I Like Jazz* et moi-même avons connu ces musiciens, beaucoup d'entre eux pratiquaient une musique qui revendiquait des liens avec le free jazz. Pas avec le free jazz politisé d'abord, mais plutôt avec celui qui a accordé une valeur expressive au « naïf » ainsi qu'à l'« art brut ». Dans l'ambiance contre-culturelle persistante de l'époque, le *naïf* était reconnu par ces artistes comme une source d'authenticité quand on le trouvait dans les musiques « vierges » de sociétés extraoccidentales, et comme une source de critique sociale quand le *naïf* devenait celui de la spontanéité de la production musicale improvisée telle qu'on la voyait dans la musique afro-américaine. La spontanéité de l'improvisation radicale était considérée à la fois comme le refuge de l'authenticité de chacun dans un monde aliénant et comme une attaque contre les normes contraignantes de la culture occidentale – inauthentique par essence.

Le *Zeitgeist* postmoderniste transforme profondément cet esprit.

Les contrecultures prétendant exprimer une authenticité dans les années 1960-1970 sont transformées, dans les années 1980, en entreprises particularisées de déconstruction du mur culturel massmédiatique. De la lutte pour faire valoir une expression authentique de soi – indépendamment du fait qu'elle a pu passer par des altérités fantasmées – on passe à une ironie qui cultive paradoxalement l'esprit flâneur. On peut se demander si en renonçant à la recherche d'une authenticité expressive de la subjectivité, cette entreprise virtuellement infinie de déconstruction ne brûle pas les ponts derrière elle au détriment d'un contenu minimalement émancipateur de la contreculture. En tout cas, *I Like Jazz* affichait un expressionnisme subjectif confondu par erreur avec le nouvel iconoclasme postmoderne.

Sur le fond de l'horrible contexte économique et idéologique des années 1980, il faut savoir également que les espoirs des années 1970 ont aussi cédé la place à un nouvel esprit pragmatique orienté par le souci de persistance – qui n'est pas celui de la résistance. On a alors assisté à l'émergence d'une tendance paradoxale à l'homogénéisation stylistique des musiques de ces artistes créant, pour reprendre leur expression, des « folklores urbains imaginaires » : musiques à programme à la croisée du surréalisme tendre, onirique, de l'éclectisme et du montage postmoderniste.

1 Dans les années 1970, le collectif *Conventum* comptait André Duchesne et René Lussier, deux artistes importants de la scène des musiciens actuels des années 1980-1990. Leur disque, *À l'affût d'un complot* (TAM-2701, 1977) contenait un vibrant plaidoyer dénonçant les conditions sociales des musiciens québécois ainsi que l'industrie culturelle. Duchesne fut le premier président du Syndicat de la musique du Québec (voir Yves Alix, *Le mouvement des musiciens et le Syndicat de la musique du Québec*, 1986, manuscrit disponible pour consultation seulement à l'UQAM).

C'est au sein des entrailles tourmentées par les conditions de vie et de production de ce petit groupe de musiciens marginaux, vivant sous la pression de la conversion massive de la société au reaganisme, qui s'est traduite parmi eux dans l'esprit individualiste de la prise d'initiative pour que « ça bouge » – et dont certains allaient devenir les héros de la musique actuelle québécoise – que les musiciens plus jeunes (entre 20 et 24 ans) d'*I Like Jazz* ont tenté de fonctionner et de communiquer, par la contagion musicale, leur enthousiasme. Nous n'étions pas moins individualistes, mais nous l'étions d'une manière qui n'avait rien à voir avec la prise de conscience de la nécessité d'un réalisme pour survivre. On vivait une aventure dont la générosité était sans calcul. La sûreté arrogante de notre jeunesse, de nos intuitions qui n'avaient pas encore subi la désillusion et l'usure ainsi que la détermination à laisser ces intuitions tracer le chemin que l'on devait prendre, tout cela incarné dans la plastique de la musique elle-même, n'a pas été sans brusquer et inquiéter nos frères de même condition. Le peu d'enthousiasme de ceux-ci pour notre projet est devenu une source vaguement malsaine de satisfaction. L'impression de ne pas être à notre place est même devenue pour nous l'ambiance propice pour nos meilleures performances. Le destin forçait à une telle jubilation : le directeur du Festival de musique actuelle de Victoriaville qui, après s'être enthousiasmé pour notre musique et nous avoir invités à participer au festival en 1986, a été saisi de doute et a tranché à notre désavantage en déclarant qu'*I Like Jazz* n'était pas une musique vraiment originale du fait que nous jouions des pièces du célèbre jazzman Charlie Parker. *I Like Jazz* ne fut jamais entendu à Victoriaville. Et l'ironie est que notre musique tonitruante et, disons-le, violente, fut alors confinée au circuit du jazz. Cela revêtait une certaine absurdité et provoquait de petits scandales tout à fait excitants. Nous étions profondément convaincus de l'intérêt et de l'originalité de notre musique. On se réjouissait pourtant aussi qu'elle soit perçue comme un pied de nez aux marchands du temple qui voulaient faire de Montréal la capitale mondiale du jazz.

Genèse d'*I Like Jazz* dans le jazz

Tout en assumant la mort du jazz, on espérait en sauver une substance profonde.

I Like Jazz proposait une musique improvisée collective incessante, une musique où chacun devait en même temps écouter et chercher à être conséquent devant le tout massif et forcément hétérophonique qui s'accumulait. Personne ne pouvait espérer prendre des décisions ayant des effets à long terme. On dira que cette description n'est pas loin d'une définition formaliste générale, presque triviale, de l'improvisation libre. J'aimerais cependant dire que très peu souvent un tel projet a été entrepris radicalement. Rarement a-t-on fait de cette simple idée la seule règle positive et la norme privative de tout aspect de la cohérence de la musique qui n'en relèverait pas. Le free jazz a donné lieu à beaucoup d'effets stylistiques stabilisés qui ont une fonction en dernière instance conventionnelle



Charlie Parker, Clef Records, 1955. Illustration : David Stone Martin

de mise en ordre – par exemple, dans les jeux de textures sonores contrastées faisant l’objet d’une répartition nette entre les musiciens et, de manière générale, par la contribution du musicien improvisateur comme personnage musical dans le théâtre de l’interaction musicale collective spontanée. Par contre notre projet n’était mu que par la tension de l’hétérophonie au sein de la musique, donc par l’interférence de tout un chacun dans la production du tout cumulatif. Si tout semble interférer, cela dépend du fait que quelque chose pourtant tend vers une continuité non triviale dans tout ce qui s’accumule. Cette musique hétérophonique est faite du résultat de décisions cherchant dans leur instant

propre à produire des effets qui puissent réduire la complexité de l'hétérophonie sans trahir ce qu'elle promet par son accumulation².

Nous avons choisi de faire cela en outre à travers les canevas cycliques et la plastique générale de la musique de Charlie Parker. En faisant cela, on ne renonçait pas au principe de base de l'improvisation collective radicalement libre. On ne faisait pas non plus de la musique dont la forme est organisée et le contenu désorganisé. On mettait en concurrence le principe de la continuité dans l'hétérophonie improvisée avec l'ordonnancement de la forme préétablie. On aplatissait le « contenant » préétabli qui devenait un sous-entendu mis à l'épreuve du cumul hétérophonique tendant vers sa propre continuité. Tendre, c'est mettre en tension ; la modalité expressive fondamentale de notre musique était sa tension, sa dissonance était le son de la concurrence faite à la coordination métrique par le continuum kaléidoscopique de la composition spontanée.

Toute cette musique est basée sur une certaine conception de la cohérence musicale comme *tour de force*. C'est la cohérence elle-même qui est le tour de force ; celui-ci ne peut être confondu avec le résultat d'une quelconque virtuosité. Il ne s'agit pas du tour de force propre de la maîtrise de ceux qui le produisent. C'est un tour de force immanent à la musique. Son présage est la confusion qui tient en haleine dans le cours de la musique faisant craindre l'échec. Cette confusion est surmontée non pas pour retrouver une clarté reconnaissable, mais une autre clarté alors que la confusion n'est pas encore dissipée ; une clarté qui naît donc de la confusion.

Dans une situation où le sous-entendu lui-même ne peut plus qu'être présumé animer le jeu de chacun – c'est-à-dire que le sous-entendu du canevas lui-même tend à ne plus avoir de bornes précises reconnaissables par tous –, chaque musicien peut également actualiser non pas le canevas objectif, mais des signaux suggérant dans le flot de la musique une façon d'y projeter le canevas à titre de point de vue possible sur le tout accumulé. Selon les circonstances, ces signaux ainsi que la perspective qu'ils engendrent peuvent avoir un effet de réaligement objectif de toute la musique en une unanimité concernant le canevas ou alors un effet de réfraction occasionnant encore plus d'indécision chez les musiciens et explicitant plus de torsions, de déphasages et de dédoublements contingents du canevas.

On était persuadé que cela était l'essence des musiques des orchestres de John Coltrane et Miles Davis dans les années 1960 et c'est ce que nous voulions radicaliser. Le tour de force comme forme de la musique suppose un éthos

2 La production d'Yves Charuest et moi-même durant la décennie 1988-1998 fait état de la maturation de ces préoccupations formelles (voir mes CD *Musique-Idee*, Amplitude, JACD-4017, 1990 et *Passages et Dérives*, AMIM, 9411, 1994). Avec le collectif Wreck's Progress (1992-1997), en compagnie du guitariste Jean-Claude Patry, nous avons accompli une véritable réduction de la musique improvisée à ces principes purs de cohérence de la composition collective spontanée (voir *Passages et Dérives et Catalogue (vol. 1)*, AMIM, 9810, 1998).

d'artiste téméraire et arrogant ; casse-cou et méticuleux à se relever des accidents compromettants avec une aisance qui dit : « je suis indifférent à la possibilité qu'on pense que je feins qu'il n'y a pas eu d'accident ». La témérité et l'arrogance ne sont encore que des dispositions à la composition qui étaient mues par le scandaleux désir de laisser la forme de la musique exprimer la violence.

Réflexion sur la violence tirée de notes poéticospéculative³ autour d'*I Like Jazz* (1998-1999 environ)

L'arrogance consistant à ne jamais se désister de l'énergie expressive s'autogénérant ne tenait et ne tient encore, peut-être à l'insu de chacun d'entre nous à l'époque, à rien d'autre qu'à une détermination à tirer de la durée musicale articulée elle-même, une expression immanente – et inédite – de la violence. Ceci m'apparaît particulièrement intéressant aujourd'hui dans la mesure où la subjectivité est sommée de renoncer à elle-même : l'idéologie ambiante est sur le point de convaincre que la violence n'est pas proprement humaine⁴.

La violence est une force qui a le pouvoir de se potentialiser, de s'amplifier par elle-même, par son auto-affection : sa force propre se nourrit d'elle-même. Il est toutefois prématuré de voir là ce qu'il faut craindre d'elle. Constatons d'abord que cette caractéristique, elle la partage avec cette autre force immanente subjective qu'est l'effort.

L'effort est une force auto-affectée de la subjectivité qui se révèle dans un rapport au monde qui résiste à celle-ci. Il est proprement subjectif en ce qu'il trouve sa continuité en et par lui-même sans se confondre avec les forces qui stabilisent et équilibrent le monde : l'effort n'est pas un morceau des forces du monde qui, par sa subjectivité, intégrerait le sujet dans le monde. La force en l'effort est d'essence purement subjective. C'est aussi le cas pour la violence, mais la modalité fondamentale de la force violente n'est pas celle de l'effort, c'est-à-dire la *persistance* auto-affectée de la subjectivité devant la résistance du monde. La force violente est *impulsive* – c'est-à-dire essentiellement ponctuelle – tout en s'amplifiant par l'ivresse subjective, ivresse qui génère la continuité propre de la violence.

Si l'effort est une force toujours adossée au monde qui lui résiste, la force violente traverse le monde en l'effleurant à peine. Cette force ne doit donc rien au monde ; mieux encore, son impulsivité traverse le monde en se cachant. L'impulsion est pleine d'inertie d'un point de vue externe : elle n'a que l'ivresse pour soi, elle n'a aucun temps pour soi, elle est sans insistance et sans perdurance dans le monde.

Pourtant la force violente a une destination, à travers l'impulsion et l'ivresse, c'est-à-dire en son sein : au-delà du monde, elle vise une autre subjectivité.

3 On reconnaitra quelques thèmes de l'œuvre phénoménologique radicale de Michel Henry qui m'a beaucoup occupé à l'époque.

4 Mise en garde : la réflexion sur la violence qui va suivre n'en est pas l'apologie, mais seulement un appel en faveur de la compréhension de son essence subjective.

On demandera : qu'en est-il de la subjectivité visée par la violence ? Ce qui mène évidemment à cette autre question : la violence n'est-elle pas précisément à comprendre à partir de la façon dont elle *atteint* effectivement l'autre plutôt qu'en tant que force qui le vise ? Ces questions sont absolument essentielles. Mais il n'en demeure pas moins que l'autre est atteint par la violence comme sujet. Tous les sujets connaissent comme leur essence leur capacité d'engendrer de manière autonome cette force violente visant l'autre, et chaque sujet connaît cette force aussi parce qu'il connaît d'avance ce qu'est l'atteinte de la subjectivité par la violence qui le vise. On dira encore : l'ivresse de la violence comme retournement en soi de la subjectivité n'est-elle pas un écran à l'égard de la subjectivité de l'autre ? Et si la violence comme force éclairée uniquement par elle-même traverse le monde, pourquoi ne traverserait-elle pas du coup l'autre qu'elle vise ? Pourquoi ne l'annihilerait-elle pas ? Toutes ces questions imposent de lier le problème de la violence à celui de l'altérité. Je n'ouvrirai pas cette boîte de Pandore. Si ces questions sont essentielles, elles sont toujours celles qui occultent cet autre fait que l'atteinte peut avoir sa mesure propre, peut en être une qui d'abord appelle l'autre. La force violente subjective a une phénoménalité qui montre que ce qu'elle violente est toujours d'essence commune avec elle – c'est-à-dire sujet – et que le sujet violenté peut être, par la violence qu'il reçoit, un sujet appelé.

Cela est occulté radicalement par la théorie du droit naturel, qui fait de la peur de la mort une violence originaire; cela est aussi occulté tendanciellement par l'ontologie de l'altérité qui fait de la violence *l'hybris* même. En fait, c'est le pouvoir politique concret, par sa vertu stabilisatrice dans la tension, qui occulte la violence en décrétant qu'elle est à prendre ou à laisser, qu'elle est à prendre pour les uns et à laisser pour les autres. Quand le pouvoir politique s'empare de la violence, il la subvertit aussitôt en la transformant en menace de punition, c'est-à-dire en dernière instance, dans l'horizon calculateur de la terreur, en menace de torture. Cependant, partout la terreur, la torture, voire la menace elle-même se dérobent dans le secret : les caches et les délais, les silences et les langages euphémisants autant que procéduraux sont de mise. Cela n'est possible qu'en instaurant le tabou de la violence, c'est-à-dire, non pas d'abord une confiscation – ce qui n'est pas possible puisqu'en dernière instance, la violence est la possibilité irréductible de tous les sujets – mais ce qui vient avec cette prétendue confiscation, c'est-à-dire la difficulté de comprendre *phénoménologiquement* ce qu'est la violence comme force subjective que l'on produit ou que l'on subit.

Bien sûr, la phénoménologie de la subjectivité violente n'est pas en reste quant au souci pour l'autre : elle tente de retracer la structure intersubjective positive de la violence. C'est ainsi que j'entends proposer une alternative à la forme de la question de la violence telle qu'elle est posée dans les ontologies de l'altérité. Je ne prétends pas m'arroger le privilège de la production de l'alternative à celle-ci. On pourrait en l'occurrence faire une analogie entre ma réflexion sur

la violence et celle de Benjamin ou Kant par exemple, qui cherchent à faire sortir le concept de violence de l'alternative 1) *nécessité instrumentale* dans le contexte de sa valeur de fondement pour le droit naturel – toujours appuyé par une théorie anthropologique fondamentale – ou 2) *négation utopique*, promesse de l'abolition de la violence par un changement radical de la société. C'est un tel dépassement qui est visé par Benjamin sauvant la violence révolutionnaire comme « fondatrice du droit »⁵. Pour sa part, Kant admet un caractère sublime à l'expérience du spectacle de la violence révolutionnaire qui, dans l'ordre du sentiment, aurait une valeur positive pour le sujet moral⁶. Ma défense de l'idée de la communicabilité expressive directe de la violence entend cependant être une alternative à l'idée que l'enthousiasme suscité par le spectacle de la violence révolutionnaire soit émancipateur. Mon entreprise va dans le sens d'approfondir la manière dont la communication de la violence est un appel en vue d'assumer la violence comme telle : aujourd'hui, par sa simple représentation, la violence révolutionnaire ne peut plus être la médiation d'un sentiment édifiant qui fait prendre part. Dans un monde qui est saturé de représentations ironiques du politique, la simple représentation de la violence politique est devenue stérile.

Le cynisme engendre la confusion : on amalgame terreur, punition, torture et *violence*. L'impossibilité de comprendre la violence comme une possibilité authentique de la subjectivité peut donc être combattue en proposant une distinction entre violence d'une part, terreur et torture d'autre part. La terreur est la menace mesurant et planifiant la possibilité de la punition violente qui, dans son essence, n'est plus essentiellement violence, mais torture.

Qu'est-ce que cela signifie pour la subjectivité ?

La subjectivité connaît sa soumission à la souffrance comme un absolu. Soumise à elle-même, la subjectivité adhère entièrement à elle-même. Souffrante cependant, elle connaît cette adhésion comme une essence absolue : elle est transie par le fait que l'adhésion complète à soi-même est aussi non posée par elle-même. Dans la souffrance, la subjectivité se reconnaît comme entièrement soumise à elle-même et non posée par elle-même dans cette soumission.

Or, en faisant souffrir l'autre subjectivité, en lui révélant son être soumis à la souffrance, la violence qui ne serait pas torture ne néglige pas d'être un appel pour cette subjectivité dans sa subjectivité. Dans son essence impulsive, la violence s'ajuste à la souffrance du sujet qu'elle vise en se résorbant en elle-même afin de libérer la possibilité que le sujet atteint s'autoéveille à sa propre essence subjective dont il oublie le caractère absolu se révélant comme souffrance. C'est la violence elle-même qui porte ce message en ce qu'elle apparaît comme la

5 Voir Walter Benjamin, « Pour une critique de la violence », trad. Maurice de Gandillac, dans *Essais*, Paris, Denoël-Gonthier, 1971.

6 Voir Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1984; sur la valeur morale potentielle du spectacle de la Révolution française : Emmanuel Kant, *Le conflit des facultés*, trad. Alain Renaut, dans *Ceuvres philosophiques III*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1985.

transmutation en force de la passivité inhérente de la souffrance. Voilà le *logos* pathique de la violence. La violence, qu'il s'agit de sauver ici contre la torture, la menace et la punition, tend précisément à ne pas insister dans la pénétration de l'autre subjectivité qu'elle fait souffrir. L'impulsivité de la violence est la mesure même qui fait d'elle un simple appel à l'autre.

En revanche, la terreur dépasse démesurément la violence en menaçant de torturer, c'est-à-dire de prendre le contrôle de la souffrance, de la source même de cette révélation de la soumission absolue de la subjectivité à elle-même. Terreur et torture sont tout autre chose que la violence. D'abord parce que la terreur n'est pas une émanation de la force subjective. La terreur passe par-dessus la violence pour laisser planer le spectre d'un contrôle absolu sur la subjectivité ; en somme, elle menace de prendre la place de la mort, néantisation sublime qui est la seule solution pour la subjectivité dont la soumission à soi est devenue absolument insupportable. Si la violence appelle l'autre subjectivité en s'inscrivant en elle, la torture consiste à posséder cette subjectivité de l'intérieur d'elle-même d'une manière telle que la possession est révélée en même temps de manière immanente et transcendante, et ne laisse donc plus ouverte la voie du néant.

Malgré la mesure de la punition, cette dernière est bel et bien une réification de la souffrance – donc quelque chose qui relève de la torture. Elle est formellement semblable à la torture en ce qu'elle se réalise comme un pouvoir de posséder la subjectivité.

Devant la terreur comme menace autant que devant la punition et la torture comme réalités effectives, l'indignation à propos de la chosification de la subjectivité n'arrive pas seulement trop tard, mais elle se trompe sur ce qu'il en retourne, car le sujet terrorisé, qui appréhende la torture, ne souhaite précisément qu'être néant, voire être chose, plutôt que d'être subjectivité en possession de *la chose absolue*. Ce que l'École de Francfort a appelé la réification de la subjectivité dans le capitalisme peut être réinterprété à l'aune de cette thèse : le sujet se traitant lui-même comme objet en vue d'oublier le caractère absolu de sa condition subjective contient encore le minimum de subjectivité qui lui permet de faire échapper son essence à sa possession absolue par *la chose absolue*. C'est ce qu'a pensé Adorno, mais il a oublié ou n'a pas osé s'avouer ouvertement qu'il existe un moment originaire et authentiquement subjectif de la violence qui dit non à cette réification pour tenter de solidariser les subjectivités en explicitant le partage effectif de la souffrance qui persiste à rester souterrain. La violence, qui n'est ni terreur ni torture, est toujours violence de celui qui est d'abord lui-même terrifié ou torturé et interpelle ce qui terrifie ou torture pour que cela devienne sujet. La violence est donc la politique active de la souffrance. Si la réification du sujet laisse subsister encore une parcelle de subjectivité, comme le pense Adorno, cette réification est pourtant la voie inexorable vers l'oubli de cette subjectivité subsistante et donc une voie vers la réification radicale qui n'aurait plus grand-chose à voir avec la dialectique à laquelle nous confine Adorno ; en fait, il s'agirait alors de la voie vers l'instauration de *la chose absolue* terrifiante

partout. Désormais, ce qu'un Adorno attendait de la dislocation patiente de la réification de la subjectivité doit aussi être attendu du saccage des produits objectifs du sujet. Cependant, le saccage est sur la bonne voie seulement à partir du moment où il est appelé à la solidarité dans la souffrance, jamais en tant que pur sacrifice des objets, en tant que rite de purification. En outre, la violence ne fait pas de cas de ce qui est perdu avec le saccage de l'objectivation, car cette objectivation n'est qu'un monde originellement idéal, une bulle fragile soufflée par l'immanence de la vie elle-même. C'est pourquoi la force subjective violente traversant, dans l'ivresse de sa propre légèreté, le monde pour atteindre la subjectivité du sujet, évitant agilement le cours du monde réel, cette force donc, ne trouve en fait rien qui fasse de sa frappe quelque chose qui requiert un effort, c'est-à-dire une transmutation de la passivité à l'égard du monde en force pour y résister. La violence est souveraine dans son ivresse, mais délicate par sa mesure même qui explicite la connivence fondamentale de l'impulsion et de la fragilité du monde. Non seulement la vitrine n'offre pas de résistance à la botte qui la fracasse, mais, en volant en éclats, elle fait baisser la pression sur le monde qu'il nous reste. Le saccage montre en transparence une danse de l'immanence subjective dont la grâce est celle de la ligne tracée par la force de la souffrance immédiatement sur l'autre subjectivité. Cette danse invisible dans l'espace réel, celle de l'agilité et de l'ivresse de la violence politique effective, qui trouve une touchante allégorisation de son invisibilité dans les bottes fortes et opaques qui enrobent la danse agile des pieds qui accourent, frappent, fracassent et fuient, cette danse donc est empathiquement et secrètement vécue par toutes les subjectivités souffrantes comme une possibilité qui leur est absolument propre.

Et le fantasme de l'accomplissement de la frappe impulsive n'est pas produit en représentation, mais répété directement dans l'affection qui transmute la souffrance en force.

La violence originellement subjective est seule à même de pouvoir enrayer le spectre de la terreur. Fidèle à sa légèreté, elle le fait parfois en raillant la terreur, en la ridiculisant, en en tournant l'assurance calculatrice contre elle-même. La juste mesure se trouve cependant dans la force violente spontanée de la subjectivité et non dans le calcul de la terreur. C'est précisément en vertu de la faiblesse inhérente du calcul terroriste que dans la confrontation des pouvoirs – celui de la subjectivité et celui de la terreur – cette dernière doit non seulement brandir frauduleusement le spectre de la démesure potentielle de la violence de masse, mais qu'elle doit également mettre en scène cette démesure pour pouvoir ensuite exhiber ses tactiques terroristes contre elle. À ce jeu, la violence authentique peut encore être gagnante, non par la surenchère terrorisante, mais par la mesure inhérente de la violence. La subjectivité peut la découvrir pleinement comme la sienne propre en commençant par la reconnaître explicitement là où elle se manifeste. Il ne s'agit pas seulement de la reconnaître dans notre propre fantasme affectif dont le secret montre plus de précaution que de mesure, mais bien de

la reconnaître là où elle est effectivement, c'est-à-dire dans la subjectivité qui explicite sa violence authentique contre le calcul de la terreur.

La violence ainsi reconnue ne laissera plus intactes, dans les subjectivités mêmes empathiques, les interprétations résiduelles de la violence comme réaction, symptôme ou symbole subjectifs « légitimes ». Il faut apprendre à voir dans la violence une adresse proprement éthico-politique à la subjectivité. Pour en connaître encore mieux la vertu, il faut également que la subjectivité se laisse aller à cette force pour apprendre qu'elle est sienne. Cela dit, la connaître, ce n'est rien d'autre que la laisser être *sa mesure propre*.

À ce sujet, revenons aux *caractéristiques subjectives* de la force violente.

Si l'impulsion est la mesure intrinsèque de la force violente à l'égard de l'autre sujet, l'agilité caractérise la force mesurée dans la traversée aérienne du monde vers le sujet à interpeller. Cette agilité est l'expression de la possession libre et invisible du corps par la force violente qui transforme toute action que l'on serait tenté de croire encore appuyée par l'effort en un geste aisé ne rencontrant aucune résistance, mais qui est pourtant saisi d'un tonus qui se dissémine jusque dans les articulations les plus délicates. L'agilité de la violence n'est qu'intérieure et invisible parce qu'elle prend seulement sa mesure dans l'ivresse et l'impulsion elles-mêmes. Dans sa traversée du monde, la force violente n'apprend rien du monde. C'est une traversée à l'aveugle qui devine à peine le contour du monde. C'est pourquoi elle réussit ou elle échoue cette traversée. On trouve l'allégorie de l'invisible agilité et de la mesure de la force violente dans le beau geste du saccage qui, malgré les apparences, ne fait qu'effleurer le monde pour ébranler les subjectivités auprès desquelles la violence n'a de cesse d'ajuster sa force. Agilité et mesure de la force violente sont également les attributs immanents de l'assaut et de la fuite à l'égard de la chose terroriste. Il y a agilité et mesure aussi dans l'appel criard à la violence, toujours la transmutation aérienne du cri de la souffrance, qui rassemble la meute où se condense, s'auto-affecte et se connaît elle-même la force violente, celle dont le souffle geint d'ivresse dans l'étreinte de sa propre amplification, dans le continu, c'est-à-dire le continu de la transmutation de la souffrance en joie qui ne cesse de reconnaître son origine dans la souffrance, en somme un continu dans l'ivresse qui n'a cependant rien de commun avec la *dém mesure*. L'approbation spontanée de la violence juste elle-même montre qu'il n'est pas dans l'essence de la violence de glisser dans la *dém mesure*. Son rire atterrit promptement, mais en douceur dans le monde, en vertu de l'ivresse dont l'approbation hérite de la violence elle-même, sans envie de la refuser. Ce rire complice spontané exprime tout sur la valeur du saccage : il n'est ni une adhésion à l'absurde – au saccage en soi – ni l'expression du contentement complaisant ; le rire complice juge. Il voit déjà au-delà du saccage l'adresse directe de la violence à l'autre subjectivité et il l'approuve par l'expression essentielle de la subjectivité : la joie. La mesure de la violence s'extériorise aussi dans le slogan qui nourrit le continuum de sa force. Le slogan fait du son des mots le geindre continu et le cri discontinu eux-mêmes, qui condensent et articulent impulsivement le continuum de la force violente.

***I Like Jazz*, expression de la force violente**

L'expression de la force violente telle que décrite ici ne se donne pas en spectacle. Quand elle est exprimée, elle n'est pas simplement représentée. La saisie de cette expressivité, débordant la représentation, ne se réalise pas non plus comme une expérience du sublime, comme je le disais plus tôt. La force violente est elle-même expressive et se communique souterrainement d'une subjectivité à l'autre dans le partage de la souffrance. De la violence, on peut, comme je l'ai fait ici, proposer une ébauche poético-spéculative de phénoménologie, mais on peut également la présenter « en personne » comme *I Like Jazz* le fait. Que la musique d'*I Like Jazz* n'apparaisse pas comme une simple représentation de la violence, qu'elle ne soit pas une musique « à caractère » violent, mais bien une violence effective qui communique son essence, voilà ce que cette petite réflexion sur la violence peut confirmer en devenant une clé pour la compréhension de l'expressivité de la forme même de la musique d'*I Like Jazz*.

Les figures que j'ai dégagées dans cette réflexion sur la violence, d'abord l'impulsion et l'ivresse, puis la mesure de la force violente (qui tire son origine de l'impulsion elle-même), l'approbation de cette mesure par l'adhésion pathique et l'agilité (qui est l'élément continu porté par l'ivresse), peuvent être utiles pour comprendre la musique d'*I Like Jazz*. On peut les faire correspondre, dans la musique, respectivement à la force de frappe ponctuelle, à l'amplification continue, au slogan, au rire et à l'articulation.

Il serait injuste de penser qu'il manque à la musique d'*I Like Jazz* la dialectique de l'« esprit » du jazz et de sa « lettre ». Autrement dit, il serait injuste de penser que la violence de la musique d'*I Like Jazz* n'est qu'une violence arbitraire de la subjectivité contre la musique elle-même, comme si la violence était une vengeance qui dénie la souffrance. La force violente de la musique d'*I Like Jazz* est celle de la subjectivité qui émane déjà de l'esprit même du jazz générant les aspects cruciaux de sa forme. *I Like Jazz* exacerbe la tendance immanente du jazz parkérien à résorber dans la seule ivresse de la force toute danse où les pieds frappent encore le sol, toute danse subissant encore la résistance du monde. L'équilibre par l'effet de contraste récurrent et régulier, qui est spécifique à la cadence qui marque l'ensemble de la musique de danse populaire et qu'elle emprunte à la musique militaire, est l'équilibre de la marche, tout au plus du trot. Le jazz moderne – et celui de Charlie « Bird » Parker en particulier – éradique cet équilibre en aplanissant le contraste régulier dans la pulsion égale autogénérée et déploie la force libre de la pure subjectivité qui fait courir celle-ci sur le sentier de l'ivresse, c'est-à-dire la fait voler (ou danser) avec assurance dans son non-monde où avancer en ligne droite et tourner sur soi semblent être la même chose et avoir la même destination. La ligne sinueuse et la vitesse frénétique des retours cycliques de la musique parkérienne sont, ensemble, la parfaite allégorie de ce vol – ou de cette danse. Dans cette ivresse dansante, la force violente d'*I Like Jazz* échappe au vertige et conserve sa mesure. Mais il faut alors accepter de ne rien voir courir ou voler : cette apparence d'identité du tour

sur soi et de l'avancée en ligne droite n'existe que dans le sentir immanent de la force subjective.

Le cri dans la musique d'*I Like Jazz* apparaît toujours comme quelque chose qui sourd de l'immanence de la musique. Jamais les cris, vocaux ou instrumentaux, exprimant l'exténuation ou l'approbation rieuse, ou alors ceux qui appellent, préparent ou déploient la concentration de la force pour son éventuelle décharge, jamais ne sont-ils de simples ornements de la musique. Ils sont les traits saillants qui traduisent et dynamisent la continuité de sa forme.

Que la musique d'*I Like Jazz*, par la scansion musicale et vocale, ne contrôle plus la force, mais l'attire et l'amplifie, qu'elle réalise un mouvement où l'avancée en ligne droite et le tour sur soi s'identifient, voilà quelque chose qui la rapproche de la musique et de la danse punk, en dépit du fait que celles-ci, au fond, semblent rester fidèles à la cadence de la marche qui a la fonction de dresser la force. En fait, la similarité de la marche militaire avec la cadence de la musique populaire, jusqu'au « *destroy* » et au « métal » de tout acabit qui l'exacerbe, est un leurre qui masque la différence de ce qu'il y a dans la botte qui protège le pied : le pied agile et articulé de la force auto-affectée d'un côté; le pied discipliné et timoré du sujet au service de la terreur, de l'autre.

I Like Jazz, c'est le son intérieur du pied agile et articulé enfin sorti de la botte.

Sa musique exprime l'intériorité de la violence comme force qui tend vers un sujet sans jamais l'atteindre : elle révèle la pure force violente qui communique mimétiquement son essence. Puisse cette communication être un complément dynamique à l'ontologie de l'altérité et une propédeutique à tout exercice éventuel de la violence mesurée, violence dont la mesure sera connue par l'intimité avec l'impulsivité elle-même⁷.

7 On peut entendre *I Like Jazz* à : <<https://www.youtube.com/watch?v=vu67AZupQm0>>. D'autres pièces seront éventuellement disponibles en passant par ma page d'accueil : <<https://www.youtube.com/channel/UCI80uevMIBrWtxDGa1b37EQ>>.