

Yves Citton

Jazz équivoque

*pour Alexandre Pierrepont
en amitié reconnaissante et admirative*

Bière de manioc et publicité mensongère

Vous vous perdez en forêt. Vous arrivez dans un étrange village dont les habitants vous vantent les mérites d'une calabasse de « bière de manioc ». Vous avez soif, vous acceptez. À votre plus grande stupéfaction, ce que vous tendent les habitants, c'est une calabasse débordante de sang humain. Il y aura eu *équivoque*. L'étrange village est peuplé d'esprits, et non d'humains : leur « bière » est notre « sang ».

Vous vous aventurez dans un festival de « jazz ». Des musiciens montent sur scène avec saxophones et tambours. À votre plus grande stupéfaction, ce qu'ils jouent, c'est un capharnaüm de sons où vous ne reconnaissez ni le swing, ni les standards, ni les phrasés qui vous sont familiers. Il y aura eu *équivoque*. Le concert est hanté d'expérimentateurs, et non de musiciens : leur « jazz » est votre « bruit ».

Pour peu que votre médecin considère ce type de bruit comme « psychologiquement déconseillé » pour votre état mental, vous pouvez vous sentir en droit de porter plainte, pour publicité mensongère, contre le musicien et contre les organisateurs du festival. Vous pourriez non seulement réclamer le remboursement de votre billet, mais émettre quelques exigences en dommages et intérêts, et, avec un peu de chance, recevoir une lettre de soutien de Wynton Marsalis lui-même : contrairement à ce que promettait l'affiche du festival, ceci n'était pas du jazz¹.

D'une équivoque qui n'est pas une erreur

Dans un livre récent, l'anthropologue Eduardo Viveiros de Castro fait de ce type d'équivoques « *une dimension constitutive du projet de traduction culturelle propre à la discipline* »². L'anthropologie ne se contente pas de « comparer » des modes de vie et de pensée, elle ne cherche pas à « rendre raison » (occidentale) de pratiques observées aux quatre coins de la planète : elle est une entreprise de traduction « *entre différentes positions perspectives* » dont aucune n'est en situation de surplomb par rapport aux autres. Or le but de cette traduction n'est pas d'« intégrer » une pensée étrangère dans notre propre système linguistique, mais bien plutôt de *dés-intégrer* notre système de pensée à l'aide des équivoques

¹ Le saxophoniste Larry Ochs a fait l'objet d'une telle poursuite judiciaire, appuyée d'un avis médical, lors de son passage dans le Siguenza Jazz Festival en Espagne, selon un article du *Guardian* en date du 9 décembre 2009 *Spanish fan calls police over saxophone band who were just not jazzy enough* : « le spectateur a dit que ce n'était pas du jazz et qu'il voulait qu'on lui rende son argent » (<http://www.guardian.co.uk/music/2009/dec/09/jazz-festival-larry-ochs-saxophone>). À en croire le même quotidien, Wynton Marsalis, en bon gardien du temple de l'orthodoxie publicitaire, aurait cherché à contacter le plaignant pour lui envoyer une lettre de remerciement (<http://www.guardian.co.uk/music/2009/dec/21/wynton-marsalis-jazz-purist-fan>).

² Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales*, Paris, PUF, 2009, p. 56-57.

révélées par la mise en communication des langues et des cultures. « *La bonne traduction est celle qui réussit à faire en sorte que les concepts étrangers déforment et subvertissent le dispositif conceptuel du traducteur, pour que l'intention du dispositif original puisse s'y exprimer et ainsi transformer la langue d'arrivée* » (54).

Traduire le « sang » en « bière » ou le « bruit » en « jazz », cela revient nécessairement à dés-intégrer ce qui fait que la bière est bière et que le jazz est jazz. Et, comme tout amateur de musique pourra en témoigner, c'est précisément une telle traduction dés-intégrante qu'opère tout concert important (mémorable, épocal) qu'il nous ait été donné d'entendre. On croyait aller écouter des musiciens nourris aux meilleures écoles ; on rencontre des esprits venus d'un autre monde. On croyait savoir ce qui fait qu'un son est musical ou qu'un liquide est désaltérant ; on découvre une nouvelle saveur de bière en se délectant de sang. Le plaignant et son médecin avaient raison : il y a certainement là de quoi menacer notre bonne santé mentale.

Dans tous les cas semblables, « *l'équivoque n'est pas une erreur, une méprise ou une fausseté, mais le fondement même de la relation qui l'implique, et qui est toujours une relation avec l'extériorité. Une erreur ou une méprise ne peuvent se définir comme telles que dans un « jeu de langage » donné, alors que l'équivoque est ce qui se passe dans l'intervalle entre différents jeux de langage. La méprise et l'erreur supposent des prémisses constituées d'avance, et constituées comme homogènes, alors que l'équivoque ne « suppose » pas seulement l'hétérogénéité des prémisses en jeu – elle les pose comme hétérogènes, et elle les présuppose comme des prémisses. L'équivoque définit les prémisses, plus qu'elle n'est déterminée par celles-ci* » (58-59).

Le « grand » concert, c'est celui qui, pour au moins un de ses participants (instrumentistes, auditeurs), *redéfinit les prémisses* de ce qu'est une mélodie, un rythme, un instrument, un musicien, ce standard, le swing, l'harmonie, la musique. Tout concert mémorable est donc *équi-voque* en ce que s'y révèlent au moins *deux voix* qui y concourent à *égalité*. Une voix que je reconnais (à peine) comme musicale, mais qui attire la musique à l'extérieur d'elle-même ; une voix venue d'ailleurs, que je ne peux initialement que *mésentendre*, mais que le concert parvient néanmoins à « poser comme hétérogène », au sein d'un dispositif qui déforme, transforme et subvertit les prémisses de mon attente et de mon entente.

Habiter une différence de perspectives

Au-delà du « choc » (acoustique, esthétique, mental) que peut subir tel ou tel auditeur – choc susceptible d'avoir lieu face à toute forme de musique non-familière – le « jazz » s'est spécialisé, au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, non comme un genre musical particulier, défini par certaines prémisses substantielles (swing, syncope, progression fixe d'accords, etc.), mais comme un *archi-genre* (ou comme un « champ », le « champ jazzistique »³), caractérisé par sa capacité et par son désir de redéfinir ses prémisses. Sa « spécialité », qui en est arrivée à se confondre avec celle des « musiques nouvelles » et autres « créations d'improvisation collective », est précisément à situer dans l'*équivoque*, en tant que celle-ci dédouble les voix et dés-intègre les « espèces » à travers lesquelles nous classifions et produisons les objets de notre monde.

On peut dire dès lors que le jazz, comme l'anthropologie théorisée par Eduardo Viveiros de Castro, « *s'intéresse aux équivoques, au sens « littéral » de inter esse, être entre, exister parmi* » (58). C'est d'abord *entre* et *parmi les lignes musicales* que le jazz instaure des équivoques. Lorsqu'un musicien de jazz « reprend » un standard (*My Favorite Things* pour John Coltrane, *Klactoveesedstene* pour Anthony Braxton, *Lonely Woman* pour John Zorn ou

³ Voir Alexandre Pierrepont, *Le champ jazzistique*, Marseille, Parenthèses, 2001.

Otomo Yoshihide), il sculpte un espace dans lequel *deux voix concourant à égalité* se poursuivent, se rattrapent et se distinguent sans cesse : la voix du standard tel qu'il a été gravé dans nos têtes par ses interprétations antérieures, et la voix du musicien qui, par son phrasé propre, par sa grammaire et son vocabulaire singuliers, redéfinit les prémisses de ce standard.

Même lorsqu'il « reprend » ses propres compositions, un ensemble jazzistique tend à en faire une occasion d'équivoque, dès lors qu'il ne se contente pas de le rejouer à l'identique, mais qu'il ouvre des « intervalles » entre le « jeu de langage » dont relevait originellement la composition revisitée et le jeu de langage dans lequel est engagé le groupe au moment où il reprend cette composition – avec pour exemples paradigmatiques les reprises-collages de compositions antérieures pratiqués par le quartet d'Anthony Braxton au cours des années 1980 ou les réarrangements de thèmes classiques d'Ornette Coleman par ses ensembles des années 2000.

Plus profondément encore, c'est *entre et parmi les musiciens* que le jazz instaure un dispositif relevant de l'équivoque. John Coltrane et Elvin Jones, Anthony Braxton et Marilyn Crispell, Tim Berne et Marc Ducret proposent des dispositifs d'équivoques : tout autant que les rares moments d'unisson, c'est « *ce qui se passe dans l'intervalle* » entre leurs différentes voix, agencées dans un rapport d'hétérogénéité et d'égalité, qui structure les œuvres auxquelles ils concourent. Participer à un ensemble de jazz, comme traduire, « *c'est s'installer dans l'espace de l'équivoque et l'habiter. Non pas pour le défaire, car cela supposerait qu'il n'a jamais existé, mais, bien au contraire, pour le mettre en valeur ou le potentialiser, c'est-à-dire, pour ouvrir et élargir l'espace qu'on imaginait ne pas exister entre les « langages » en contact* ». Cet espace de l'équivoque « *n'est pas ce qui empêche la relation, mais ce qui la fonde et l'impulse : une différence de perspective* ». « Traduire », reprendre un standard ou accompagner un comparse dans un solo, « *c'est présumer qu'il y a depuis toujours et pour toujours une équivoque, c'est communiquer par la différence, au lieu de garder l'Autre sous silence en présumant une univocalité originelle et une redondance ultime – une ressemblance essentielle – entre ce qu'il était et ce que nous « étions en train de dire »* » (57).

L'espace de l'équivoque nous donne l'expérience d'une *différence de perspective*. Il ne s'agit pas ici de « vision du monde » ou de différentes façons de (se) « représenter » la réalité des choses : « *une perspective n'est pas une représentation, car les représentations sont des propriétés de l'esprit, alors que le point de vue est dans le corps* » (39). Un musicien (de jazz) incarne un point de vue sur les sons à travers les gestes qu'il a conduit son corps à automatiser : il ne « représente » pas une œuvre musicale, il lui donne son être à partir de ses « *maniérismes corporels* » (40). Deux, trois, cinq ou dix musiciens (de jazz) qui improvisent ensemble incarnent une différence de perspective : deux, trois, cinq ou dix points de vue sur un thème à revisiter, sur une interaction en train de se déployer, sur une équivocité à explorer. Ils sont appelés à habiter l'espace de cette équivocité, « non pas pour le défaire », pour le réduire à une vérité univoque, mais « pour le mettre en valeur et le potentialiser », c'est-à-dire pour *mettre en tension* l'intervalle qui tout à la fois sépare et unit les perspectives de chacun des participants.

Du perspectivisme au multinaturalisme

Le cas particulier du jazz permet de saisir très concrètement un principe sur lequel insiste Eduardo Viveiros de Castro, mais qui reste quelque peu abstrait dans son ouvrage. Le perspectivisme que lui inspire son étude de certaines cultures amazoniennes débouche sur un « multinaturalisme ». Prenant le contrepied d'un *multiculturalisme* (relativiste), qui « *suppose une diversité de représentations subjectives et partielles, incidentes sur une nature externe, une et totale, indifférente à la représentation* » (39), le *multinaturalisme* (perspectiviste) des Amérindiens affirme que tous les groupes sociaux, ainsi que toutes les espèces animales,

tendent à connaître de la même façon les réalités auxquelles ils ont affaire, mais que chacun d'eux tend à constituer ces réalités en des natures différentes, se servant de différents objets pour accomplir des fonctions similaires. « *En d'autres mots, le perspectivisme suppose une épistémologie constante et des ontologies variables ; mêmes représentations, autres objets ; sens unique, références multiples. Le but de la traduction perspectiviste – une des principales tâches des chamanes – n'est donc pas de trouver un synonyme (une représentation coréférentielle) dans notre langue conceptuelle humaine pour les représentations que d'autres espèces utilisent pour parler de la même chose out there ; l'objectif, au contraire, est de ne pas perdre de vue la différence cachée à l'intérieur des homonymes trompeurs qui connectent-séparent notre langue à celle des autres espèces* » (41).

« Sang humain » et « bière de manioc », « jazz » et « bruit » ne sont pas simplement deux façons différentes de se référer à une même réalité, à une certaine partie d'une nature forcément unique. Chaque peuple, chaque espèce animale se bricole sa nature propre (son *Umwelt*), en érigeant ceci en boisson délicieuse ou en performance exaltante, et cela en objet d'horreur ou en expérience traumatique. La traduction, dès lors qu'elle reconnaît sa place à l'équivoque, permet d'entrevoir cette multiplicité des natures, que l'ontologie européenne moderne résiste si violemment à imaginer. Il nous est certes difficile de ne pas penser que le liquide qui se trouve dans laalebasse est *soit* du sang humain, que les esprits (se) représentent par erreur ou tromperie comme de la « bière de manioc », *soit* de la bière de manioc, sur laquelle le voyageur projette ses fantasmes sanguinolents. Du point de vue de « la » nature, et des sciences qui nous alignent sur ce point de vue, il faut bien que le liquide soit quelque chose d'univoque et d'objectif (« *out there* »), quelque chose que les représentations, hallucinations et autres illusions peuvent ensuite se représenter de diverses façons, équivoques et subjectives. Nous sommes enclins à penser que le voyageur et villageois font référence à la même chose, même s'ils la nomment (et la conçoivent) de deux façons apparemment incompatibles : « bière de manioc » et « sang humain » ne sont, dans ce cas précis, que des synonymes, à savoir deux manières différentes de désigner une unique réalité.

C'est cette tendance, qui nous est devenue spontanée, à tout ramener à une nature unique et univoque que nous aide à secouer la différence de perspective incarnée sur la scène d'un concert de jazz. Ni *My Favorite Things*, ni *Klactoveesedstene*, ni *Lonely Woman* ne sont des choses qui existent objectivement dans « la » nature, *out there*, indépendamment des manières dont les conçoivent des êtres humains. Il n'y a pas d'idée platonicienne, d'essence, de *My Favorite Things*, de *Klactoveesedstene* ou de *Lonely Woman*, dont la première performance ou le premier enregistrement seraient une simple « représentation », et dont les reprises ultérieures ne seraient que des représentations (doublement dégradées) de représentations (dégradées).

À propos de telles entités, il est à la fois juste et intuitif d'affirmer qu'elles relèvent, chez chacun des musiciens qui les interprètent, « *d'une épistémologie constante et d'ontologies variables, de mêmes représentations mais d'autres objets, d'un sens unique mais de références multiples* ». C'est bien un même effort de (re)présentation de ces standards qui anime chaque instrumentiste, une même façon (« jazzistique ») de les connaître, de les vivre et de les explorer, un même sens visé à travers eux (vaincre la tristesse par les petites joies du quotidien, épouser la tristesse de la solitude). Et pourtant, ce sont bien des *êtres* physiques et des *objets* de référence multiples et très différents entre eux qui résultent de chacune de ces interprétations (du quartet à l'octet, du saxophone à la guitare).

Bien entendu, les indigènes nés dans une tribu cartésienne feront remarquer que l'exemple du jazz est très particulier, en ce que les objets prétendument (multi)naturels sont en réalité produits artificiellement par l'homme (ce qui n'est le cas ni du manioc, ni du sang, ni des montagnes, ni de la lune). Le multinaturaliste leur répondra que, précisément, ce que

nous permet de mieux percevoir le cas particulier du jazz, c'est la part de production perspectiviste inhérente à *tous* les objets composant ce que nous sommes amenés (par notre culture) à considérer comme « notre monde » : non seulement la plupart des objets qui me tombent quotidiennement sous les yeux et sous les mains ont été artificiellement produits par des pratiques et des cultures humaines (ordinateur, livre, appartement, voiture, rue, ville), mais *ce à quoi je fais référence* en parlant d'une montagne ou de la lune est réellement multiple et très différent, selon que je tiens un discours de promoteur immobilier, de géologue, de chamane ou d'astronote. Ce que peuvent nous apprendre conjointement la traduction anthropologique et l'interprétation jazzistique, c'est à « *ne pas perdre de vue la différence cachée à l'intérieur des homonymes trompeurs qui connectent-séparent* » nos différentes façon d'habiter des mondes entretenant entre eux des rapports d'équivocité.

Les *Favorite Things* de John Coltrane sont aussi différentes des *Favorite Things* de Rodgers & Hammerstein qu'un saint est différent d'un sein. *Lonely Woman* est un homonyme qui désigne (peut-être) un même sens de la solitude triste, mais il est surtout l'occasion de variations significatives, qui nous enrichissent au moins autant par leurs hétérogénéités que par leurs prémisses communes. La bière de manioc et le sang humain peuvent occasionnellement se retrouver dans une mêmealebasse, mais plutôt que d'exiger de réduire (l'illusion de) l'un à (la vérité de) l'autre, ou à (la vérité d') un troisième terme désignant « objectivement » ce qui remplit laalebasse, on gagne à mesurer la nature double (ou multiple) du sang/bière qui est offert au voyageur.

On se sensibilisera ainsi au fait que « *toute bière a un arrière-goût de sang, et réciproquement* » (40). Tout jazz a un arrière-son de bruit, et réciproquement, tout bruit peut esquisser un avant-son de jazz. Tout thème d'Ornette Coleman appelle à l'être un solo de guitare d'Otomo Yoshihide, et réciproquement, tout solo du guitariste japonais est porteur de thèmes colemaniens. C'est dans l'espace tendu d'équivoque qui « *connecte-sépare* » la multiplicité de telles natures que le jazz et l'anthropologie nous invitent à reconnaître la force de déploiement qui anime nos formes de vie.

La hantise de l'équivoque

L'espace de l'équivoque, tendu par la différence des perspectives constitutives, est *une maison hantée*. Ce sont toujours *des esprits* (généralement invisibles, absents, « morts », revenants) qui me font sentir l'arrière-goût du sang dans la bière, ou l'amertume de l'esclavage dans la douceur du café sucré, ou le bruit de l'oppression dans le susurrement suave d'un saxophone ténor. Si les perspectives émanent toujours de corps, les équivoques relèvent toujours du travail mené par des esprits, dans les recoins de ce qui nous hante.

On comprend que ce qui nous hante fasse en retour l'objet de hantises. Porte-parole de toute forme de classicisme, Boileau a consacré sa dernière satire à pourfendre les méfaits de l'équivoque : « *N'est-ce pas toi, voyant le monde à peine éclos, / Qui, par l'éclat trompeur d'une funeste pomme / Et tes mots ambigus, fis croire au premier homme / Qu'il allait, en goûtant de ce morceau fatal, / Comblé de tout savoir, à Dieu se rendre égal ?* »⁴. Prise en otage dans les querelles religieuses entre Jésuites et Jansénistes, l'équivoque est dénoncée comme ce qui « *trompe les yeux du peuple et de la cour* », ce qui « *sème des mensonges captieux* », ce qui « *fait à chaque vertu prendre le nom d'un vice* ». Plus que le poète engagé dans les combats religieux de son temps, c'est le théoricien de la clarté classique, et d'une épistémè fondée sur une correspondance bi-univoque, qui condamne ici les méfaits de l'équivoque.

Et ce sont les prétentions impérialistes de cette épistémè dont l'anthropologie promue par Eduardo Viveiros de Castro nous aide à mesurer non tant les leurres que les limites : « *si*

⁴ Nicolas Boileau-Despréaux, *Satire 12 sur l'Équivoque* (1708), v. 56-60, in *Satires*, Paris, Belles Lettres, 1966, p. 121.

l'équivoque n'est pas erreur, illusion ou mensonge, mais la forme même de la positivité relationnelle de la différence, son opposé n'est pas la vérité, mais plutôt l'univoque, en tant qu'aspiration à l'existence d'un sens unique et transcendantal. L'erreur ou l'illusion par excellence consisterait, justement, à imaginer qu'il y ait un univoque sous chaque équivoque » (59). La soif d'univocité qui fait pendant à la hantise de l'équivoque est porteuse d'autant d'erreurs ou d'illusions que les ambigüités et les amphibologies qu'elle dénonce. Entre boire de la bière de manioc ou du sang humain, entre croquer la pomme du savoir ou celle du péché, entre le persil et la cigüe, la différence est certes considérable pour celui qui s'apprête à ingérer l'un ou l'autre. L'erreur ou l'illusion « par excellence » serait toutefois de croire pouvoir établir une distinction rigoureuse entre une nature objectivement univoque et des représentations subjectives équivoques, lesquelles ne pourraient « traduire » cette nature dans des langages humains sans en « trahir » l'univocité essentielle.

Il nous faut apprendre à vivre dans des maisons inéluctablement hantées par des équivoques et des ambivalences multiples (bière/sang, savoir/péché, persil/cigüe, jazz/bruit). Ce n'est pas par le déni de telles équivoques, mais par leur exploration curieuse et prudente qu'on apprendra à habiter les maisons qu'elles hantent. Plus précisément : alors que la notion d'*exploration* reste imbibée par un imaginaire colonial, selon lequel le sauvage doit être « découvert », puis domestiqué par les efforts du civilisé, ce serait plutôt en termes d'*invasion* qu'il faudrait apprendre à faire place à l'équivoque cultivée par l'anthropologie et par le jazz, tant il est vrai que les deux font miroiter « *un état de décolonisation permanente de la pensée* » (60). En jazz comme en anthropologie, « *tout a commencé par une invasion, tout commence toujours par une invasion. Moi qui vous parle, je vous envahis, je ne parle que de vous envahir, vous qui m'envahissez* »⁵. Se trouver envahi par quelque chose qui nous dépasse (des esprits), lutter contre soi pour ne pas rejeter l'invasion, mais pour la contre-envahir de l'intérieur, faire de cet entremêlement d'invasions une occasion de joie immédiate : voilà sans doute l'une des principales fonctions anthropologiques qu'on peut reconnaître au jazz, parmi les musiciens comme parmi les auditeurs (dont les rôles s'entremêlent d'ailleurs de multiples façons).

L'impub

Bien au-delà du cas litigieux du spectateur réclamant qu'on lui rende son argent, la réflexion sur l'équivoque nous aide à comprendre en quoi la publicité peut s'emparer du jazz, sans que celui-ci ne cesse pour autant de résister à toute appropriation publicitaire, de par sa constitution même. Nous nous sommes tous trouvés envahis par une voix de chanteuse inféodant un standard à la vente d'un parfum, ou par un air de Charles Mingus accaparé pour nous faire désirer une marque de voiture. La pub se sert du jazz ; c'est un fait. Il reste cependant vrai que le jazz, tel qu'il a été défini ici à travers un détour par l'anthropologie d'Eduardo Viveiros de Castro, emblématise une résistance viscérale à la publicité – se réclamant toujours d'une part de « bruit psychologiquement déconseillé » qui fait de lui une figure privilégiée de l'*impub*.

Au terme de cette réflexion, il faut en effet distinguer *deux modalités très différentes d'équivoque*. Il y a d'un côté une équivoque qu'on qualifiera de « rhétorique » en ce qu'elle recourt à des formes de double-sens réglées à l'avance par des conventions préétablies. C'est ce type d'équivoques rhétoriques que mobilise sans cesse la publicité, par exemple en faisant parader des jeunes filles aguicheuses pour vendre des automobiles, des acteurs célèbres pour des machines à café, des chansons à la mode pour des téléphones portables. Aucun rapport « réel » entre la jeune fille, l'acteur ou la chanson, d'un côté, et la voiture, le café ou le

⁵ Alexandre Pierrepont et Mike Ladd, *Maison hantée*, RogueArt, 2008, chambre 3.

téléphone, de l'autre. Ce sont bien deux voix différentes qui concourent pour nous envahir d'un double message : *Épousez votre désir de X !* et *Achetez la marque WM !*

Cette équivoque rhétorique se distingue d'au moins deux façons des équivoques « figurales »⁶ envisagées plus haut à propos de la traduction anthropologique et de l'interprétation jazzistique. Alors que, comme on l'a vu, l'*équivoque figurale* traite les deux (ou multiples) voix à *égalité* (sans subordination de l'une à l'autre) et qu'elle conduit à *redéfinir* les prémisses de la communication ou de l'argumentation, l'*équivoque rhétorique* s'inscrit dans un jeu de langage dont les prémisses doivent être *entendues d'avance*, au sein d'un dispositif qui instrumentalise l'une des voix *au service de* l'autre (celle qui nous suggère d'acheter la marque WM). On reste ici à l'intérieur d'un jeu de langage donné ; la différence de perspective entre les deux voix ne fait que confirmer leur relief propre, loin de donner lieu à la moindre dissonance perceptive.

« *La bière WM est une potion magique qui décuple vos forces, votre génie, votre rayonnement social* ». Même si vous savez qu'elle n'est pas vraiment une telle potion, le résultat visé est obtenu dès lors qu'après l'invasion publicitaire, la bière a un arrière-goût de magie, et réciproquement. Cette invasion n'aura toutefois donné lieu à aucune forme de dés-intégration : l'équivoque rhétorique se résorbe en une « mauvaise traduction », celle qui raplatit le mot étranger sur un mot du langage familier, sans aucune reconfiguration (déformation, subversion, raffinement) de ce dernier. Le jazz publicisé est à la maison hantée de l'anthropologie jazzistique, ce que les angelots roses et grassouillets de plastique *made in China* sont aux esprits qui font bouillir notre sang au moment de nos plus grandes passions. Même s'il n'y a pas d'idée platonicienne du jazz (du « vrai » jazz, du jazz « pur », « sans concession », « émergent », « créatif »), il y a une attente de la part de ceux qui cultivent cette forme d'expérience : une attente d'équivoque (figurale), une attente de tension entre des différences de perspective, une attente de rencontre avec des esprits – une attente d'impub.

Vous vous perdez en forêt. Vous arrivez dans un village enchanté où d'énormes photos de sommets alpins enneigés vous promettent des calebasses d'« *ice-cold beer* », tandis que des haut-parleurs diffusent une reprise glaciale de *My Favorite Things* par Wynton Marsalis. Sans vous surprendre outre mesure, on vous sert une bière (de houblon) bien fraîche dans une chopine couverte d'edelweiss. Vous serez sans doute désaltéré, vous ne ferez de procès à personne, mais il n'y aura pas eu équivoque.

⁶ Pour préciser et justifier la distinction mobilisée ici entre ce qui relève du « rhétorique » et ce qui relève du « figural », je renvoie à l'ouvrage de Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990, chap. 1 et 2.