Jazz, le déni

Laurent Cugny

▶ **To cite this version:**

Laurent Cugny. Jazz, le déni. Nunc, 2007. hal-02098942

HAL Id: hal-02098942
https://hal.science/hal-02098942

Submitted on 13 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Laurent Cugny
Sorbonne Université - Faculté des Lettres
Institut de Recherche en Musicologie (IReMus, UMR 8223)
Centre de Recherches International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles (CRIJMA)

Nunc, 2007, p. 80-83.

Jazz : le déni

Le jazz aujourd'hui ? Il est dans une curieuse situation, caractérisée, me semble-t-il, avant tout par le déni. Le jazz n'est pas le jazz. Les musiciens de jazz n'en sont pas, etc. Ce déni est peut-être d'ailleurs un avatar d'une curieuse exigence de clarté. Avant le jazz, y a-t-il eu tant de musiques qui ont cherché à se définir elles-mêmes, à circonscrire leur champ et à se donner un nom ? Dans la tradition européenne écrite, me semble-t-il, on désigne plutôt des styles, des écoles, identifiés *a posteriori* (mais peut-être est-ce un effet d'optique). Quant aux autres traditions, je ne sais pas si l'on dénombre beaucoup d'exemples de musiques émergeant de la sorte, certainement pas *ex nihilo*, mais réclamant d'emblée une autonomie validée par un vocable propre.

Dans la période des débuts, ce besoin a créé de l'exclusion. Historiquement, les premiers grands inquisiteurs, Hugues Panassié et Robert Goffin, sont francophones (sinon français, le second est belge). Dès la fin des années 1920, ils alertent l'humanité sur le danger qu'il y aurait à prendre le faux jazz pour du vrai. La logique est donc soustractive : le jazz n'est pas ce que vous croyez, ce qu'on essaie de nous faire croire, l'étiquette est mensongère. Nos auteurs évoquent du complot pour pimenter l'histoire : les faussaires seraient blancs, âpres au gain et voleurs. La marque de leur infamie, grâce à quoi on les débusque : ils ne savent pas improviser, ils sont donc obligés d'écrire la musique. Bien sûr, du point de vue de ces redresseurs de tort pétris de bonnes intentions, point de déni, seulement de la séparation de bon grain et d'ivraie. Mais, le temps aidant et avec le recul, on est bien obligé d'admettre qu'il s'agit effectivement d'exclusion, pas toujours bien inspirée. Nombre des musiques de l'époque, vouées aux gémonies par nos censeurs – eussent-elles été écrites et/ou jouées par des Blancs – sont bel et bien aujourd'hui intégrées sans états d'âme au champ du jazz, et souvent aux meilleures places. Parce que la perspective a changé : on sait désormais que le jazz ne fut pas seulement l'œuvre des afro-américains et qu'il n'y est pas question que d'improvisation.

Les musiciens, eux, n'ont jamais trop aimé ces procès. Ils préfèrent rassembler que diviser. Du coup, Duke Ellington aime à penser qu'il fait de la musique plutôt que du jazz. Quant à Miles Davis, il voit, prenant en quelque sorte le contre-pied de Panassié et Goffin, le désir de classer, d'identifier, comme un instrument de domination des Noirs par les Blancs : « jazz » serait un mot inventé par ces derniers. Le moins ironique, tout de même, n'est pas que cette forme de déni vienne précisément des musiciens les plus emblématiques : si vous demandez à quiconque deux noms parmi les plus représentatifs du jazz, on a de bonnes chances de voir arriver ces deux-là en bonne place.

Du coup, aujourd'hui, et fort de ces prédécesseurs prestigieux, le déni a fini par devenir la règle, mais dans un retournement : plus d'exclusion, de l'universalité ; de l'additif et plus du soustractif. Tout a désormais vocation à être du jazz et plus rien ne l'est parce que la question ne doit plus se poser. L'auberge sera espagnole ou ne sera pas. Ce sera Ellington - Davis contre Panassié - Goffin. Vous cherchez à définir le jazz, c'est-à-dire à tracer des frontières ? C'est louche. Il y a forcément une mauvaise intention derrière. Soit vous voulez exclure des musiques et empêcher des musiciens de jouer, soit vous voulez continuer à en faire une musique de nègres (deux formes de filtrage à l'entrée de l'auberge). Alain Gerber a appelé ça « De l'indignité d'appeler les choses par leur nom » :

> « Tout porte à croire, j'en ai peur, qu'intolérance et frilosité restent en matière d'identification des attitudes fort répandues. C'est que les définitions rendent le réel plus lisible à mesure qu'elles sont plus rigoureuses. Le secours d'un logiciel patenté n'est donc pas indispensable pour concevoir que le jazz, s'il est partout, n'est nulle part. Et pourtant…
>
> Depuis près d'un quart de siècle, on a rangé dans ce tiroir – le seul à être dépourvu de serrure – toutes sortes de choses qui n'auraient jamais dû s'y trouver. Une honorable tradition d'échange et d'hospitalité remontant aux usages métissés de la Nouvelle-Orléans y trouvait son compte. Ainsi que le secret espoir de requinquer par ces apports extérieurs une musique qui, pour la première fois de son existence, menaçait de s'anémier. Dans ce fourre-tout trop commode se sont entassés les laissés pour compte, les interdits de séjour des autres musiques, celles qui, toutes sans exception, du folklore bambara à la musique concrète, exigent des papiers en règle et ne reconnaissent que le droit du sang. Grâce à quoi la langouste thermidor, désormais, peut légitimement usurper l'appellation de millefeuille aux fraises. C'est un bénéfice que beaucoup tiennent pour une avancée capitale. Que ne donnerais-je pas pour connaître pareille euphorie ? »[1]

On me permettra, je l'espère, une anecdote. Au début des années 1990, les musiciens (de jazz) ont réactivé l'idée d'un syndicat, d'une union (qui devait devenir l'Union des Musiciens de Jazz). Lors d'une des assemblées constituantes, il fallut déterminer qui pouvait adhérer à cette nouvelle association. Ce qui revenait à définir ce qu'était un musicien de jazz. Mettez deux cents musiciens (de jazz) dans une salle (évidemment surchauffée) et allumez la mèche. Résultat attendu. Variations infinies sur le mode « ah non, si Truc peut en être, il n'est pas question que j'en sois (nous ne sommes pas du même monde) ! ». La machine à exclure vrombissait à plein régime, actionnée uniquement par des gens qui, par-dessus tout, avaient horreur de l'exclusion, quel qu'en soit le visage. Les choses se terminèrent comme elles doivent se terminer, en bonne logique libertaire, dans ces situations-là (surtout chez les musiciens [de jazz]) : « allez tous vous faire voir, s'inscrit qui veut s'inscrire ». Je regardai autour de moi : je connaissais presque tout le monde. Et je ne voyais personne venant « d'autres musiques ». En réalité, la communauté s'était auto-définie par sa seule présence en cet endroit. Peut adhérer à l'association qui se sent concerné par cette association, donc par le jazz, quelle que soit l'idée qu'il (elle) s'en fait, le périmètre qu'il (elle) lui reconnaît. Peut adhérer qui se sent appartenir à un monde du jazz. Tout est là d'une certaine façon : on ne sait pas comment le définir, mais on sait bien que ça existe, d'une part, et d'autre part que ça se distingue du reste.

---

[1] Gerber, Alain, « De l'indignité d'appeler les choses par leur nom », *Les cahiers du jazz* n° 5, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 4.

Bien sûr, le travail de définition est très difficile. Colas Duflo, après d'autres, l'a souligné de belle manière avec une jolie histoire de parapluie :

> « La question de la reconnaissance du jazz doit être abordée avec précaution. En effet, lorsqu'on demande ce qui fait qu'on reconnaît le jazz, on semble tenir implicitement pour acquis d'une part, que de fait on reconnaît le jazz, et d'autre part qu'il y a objectivement quelque chose à reconnaître dont on pourrait donner des critères mesurables. On reconnaîtrait alors le jazz parmi toutes les musiques comme on reconnaît, mettons, un parapluie rouge dans un porte-parapluies : il suffit pour cela d'en donner la description en insistant sur ses caractères distinctifs. Il est vrai que dans un premier temps, ces deux présupposés ne semblent pas propres à poser de problèmes, et cela vient renforcer l'illusion que la question est bien formulée, complètement transparente, et en elle-même sans mystère. […] Mais, au fond, on aura toujours cédé à la même illusion qui consiste à croire que la reconnaissance du jazz se laisse assigner à un critère objectif facilement repérable. Il suffirait d'en signaler la présence ou l'absence dans l'objet jugé pour dire "c'est du jazz" ou "ce n'en est pas". En procédant comme cela, on aura soigneusement fait mine d'oublier que cette reconnaissance est précisément un problème, et qu'au lieu de se faire dans cette évidence naïve, elle est l'objet permanent d'un conflit.[2] »

Pour autant, cette difficulté conceptuelle et méthodologique (quels critères pour quelle définition ? Le recours aux critères en lui-même constitue-t-il une bonne démarche ?), si elle est réelle, n'en annule pas *de facto* la légitimité d'une recherche de définition. Je ne m'étendrai pas ici sur un sujet qui appelle d'autres développements.

Le résultat en tout cas est que la *doxa* préfère la géographie à l'histoire. Le métissage est à l'ordre du jour (depuis longtemps maintenant). Certains noms de festival sont révélateurs de ce point de vue : « Festival de jazz et musiques d'ailleurs », « Musiques innovatrices », « Festival de musiques inclassables » (et jamais « Festival de jazz d'hier et d'aujourd'hui »). Les mêmes festivals (et dans leur sillage, de nombreuses « scènes de musique actuelle ») ont ainsi adopté une curieuse coutume, consistant à indiquer dans leur programme la nationalité de chaque musicien. Étrange paradoxe d'une idéologie qui revendique un universalisme, une ouverture à l'autre, la fécondité du mélange, et qui finit par décliner des passeports.

Arrive ici un élément fondamental de cette géographie : la revendication d'une européanité, envers plus ou moins implicitement assumé de l'américanité (je n'ose dire « l'étatsunianité »). Depuis longtemps, on entend parler de « Nouvelles Musiques Européennes » ou de « Musiques Improvisées Européennes ». En France au moins, un certain anti-américanisme s'exprime par là. On n'en est plus à bouter l'impérialisme U.S., mais enfin le célèbre « U.S. go home ! » n'est pas absent de toutes les pensées. Cette attitude exprime sans doute plusieurs choses. La dénonciation d'une inégalité patente : les musiciens étatsuniens jouent assez facilement en France, ils trouvent un public déjà favorablement disposé par la simple exhibition des attributs de cette nationalité. Alors que la réciproque ne se vérifie jamais (ou très rarement). Réaction épidermique ensuite, à certaine attitude paternaliste des mêmes étatsuniens – qui, heureusement, tend à se raréfier – résumée dans le célèbre « *you sound great, man !* » qui a toujours eu le don d'horripiler les musiciens

[2] Colas Duflo dans Duflo, Colas, Sauvanet, Pierre, *Jazzs*, Paris, Musica Falsa, 2003, p. 25-26.

européens. Plus profondément enfin, une volonté de se définir un idiome propre, en tout cas plus en phase avec un ensemble culturel dont on se sent proche : l'Europe donc, plus le reste du monde hors Amérique du Nord.

L'anti-figure dans cette représentation du monde est ici Wynton Marsalis et sa revendication néo-classique Non seulement il est étatsunien, mais il a le front de se revendiquer d'un héritage du jazz. Donc on ne l'aime pas parce que sa musique est vieille, tournée vers le passé (et sans doute aussi parce qu'il rencontre un certain écho, on dira alors que justement, il sert une musique conforme à une attente traversée de part en part par une idéologie). On est en droit d'estimer que sa musique n'apporte rien, qu'elle n'offre rien d'autre qu'une redite de certains classiques. Mais je suis convaincu (moi qui aime sa musique, je dois l'avouer) qu'on lui reproche plus confusément de se revendiquer d'une tradition, plus encore d'en faire le sujet de sa musique. Une histoire assumée, aimée, cette fois, et plus du tout la géographie (quoiqu'il ne laisse pas en dehors de son projet sa naissance néo-orléanaise mais cette géographie-là est encore une histoire). On est loin du citoyen du monde, sans attaches, sans œillères, qui se sent bien partout avec tout le monde.

Ce refus de l'histoire se traduit aussi par une hypertrophie de l'idée de création[3]. On veut du neuf (Marsalis ne nous offre que du vieux). Du tout neuf. Du coup, la « création » (au sens de « jamais joué ») est impérativement à l'ordre du jour. Les mêmes festivals dont il était question, à côté de la nationalité des musiciens, sont heureux de signaler qu'on entendra une création (qui porte généralement un titre, souvent en anglais, encore un paradoxe). Plus heureux encore si l'étiquette « création » est apposée à chaque ligne du programme.

On peut lire ici une autre tendance qui me semble se confirmer dans l'évolution du jazz (français surtout) : une certaine imitation de la sphère de la musique savante contemporaine et le mimétisme des structures institutionnelles. La reconnaissance culturelle officielle du jazz est en route depuis longtemps maintenant (elle doit beaucoup, en France, à l'élection de François Mitterrand en 1981, l'action de Jack Lang comme ministre de la culture et la présence de Maurice Fleuret au poste de directeur de la musique dans ce même ministère). Le premier signe en fut sans doute l'entrée progressive du jazz dans les conservatoires, amorcée à la fin des années 1970 et qui n'a fait que se confirmer depuis (avec l'étape importante de la création du département jazz au C.N.S.M. de Paris en 1992). La création de l'Orchestre National de Jazz date de 1986. Globalement, l'économie du jazz vivant d'aujourd'hui est presque entièrement dépendante de l'argent public. Autre trait non institutionnel mais pas moins inquiétant pour autant : son public (hors festival qui constitue un phénomène à part) semble se raréfier en proportion inverse de l'augmentation de l'argent des subventions (quoique ceci reste à vérifier).

***

Le déni donc. Qui peut dire aujourd'hui ce qu'est le jazz ? Qui veut le dire ? Qui osera s'avancer sur ce terrain où tous les coups sont à prendre sans grand chose à gagner ? Le trouble est grand, me semble-t-il. Le problème est que ce trouble dure depuis longtemps. C'est cela qui pourrait bien apparaître comme spécifique au jazz.

Depuis combien de temps, ce trouble ? Dans l'article d'Alain Gerber cité plus haut, l'auteur, qui écrit en 1995, parle « d'un quart de siècle », soit 1970 à peu près. On a longtemps placé la césure classique - moderne à l'irruption du bebop, soit en 1944. J'ai eu l'occasion de proposer de repousser cette articulation à 1959 et l'avènement simultané du free jazz et du

[3] J'ai eu l'occasion de développer ce point dans deux articles : « La notion de création dans le jazz », *Les Cahiers du jazz*, n° 1, 1994, p. 37-45. « De l'idée de création (suite) », *Les Cahiers du jazz*, n° 1, janvier 2001, p. 77-83.

jazz dit « modal »[4]. Mais si l'on retient une définition du modernisme le liant à l'idée de linéarité et de progrès, la « fin de l'histoire », à mon sens, s'est produite pour le jazz en 1975. Après la décennie 1960 qui voit se développer de concert le free et le jazz modal, le jazz-rock est le dernier style qu'on peut ajouter à la liste partant de la Nouvelle-Orléans, qui les fait s'enchaîner sans trop de problèmes historiographiques dans des cycles de sept à dix ans environ. Après 1975, la chaîne s'interrompt, le feu d'artifice dissémine ses fusées dans tous les coins du ciel. C'est l'avènement d'un « world jazz » généralisé où les maîtres sont plus rares, mais les acteurs multipliés et regroupés en mouvements plus qu'en styles. Métissage et relativisme généralisé, on aura reconnu la version jazz du post-modernisme. La spécificité de cette version, à mon sens, vient du rapport des durées. Si, en 2007, on admet que le jazz a commencé vers 1895, cela fait quatre-vingts ans avant 1975 et trente-deux après, soit un rapport de 2,5. Proportion évidemment sans commune mesure avec le coefficient équivalent dans la tradition savante.

Le jazz d'aujourd'hui est difficile à déchiffrer, et l'on ne voit pas bien ce qui pourrait arranger les choses. Sûrement pas en tout cas la multiplication exponentielle des musiciens et leur très haut niveau technique (et expressif aussi, me semble-t-il). Il ne semble pas non plus que les jeunes générations dessinent une voie nouvelle dominante. Les choses sont toujours aussi éclatées, de plus en plus peut-être. La tradition est très présente chez nombre d'entre eux, mais d'autres se risquent à des expérimentations plus imprévisibles les unes que les autres. Et l'on ne voit pas un paradigme plus ou moins dominant parvenant à prendre le dessus. La situation serait ainsi celle d'un post-modernisme stagnant si l'on ose dire. On serait tenté alors de reprendre l'aphorisme de Woody Allen, « l'éternité c'est long, surtout vers la fin ». Car trente-deux ans dans une musique comme le jazz où l'on a été habitué à ce que les choses aillent vite, c'est effectivement très long.

***

[4] *Comment s'écrit l'histoire du jazz ?* Volume non publié de l'Habilitation à diriger des recherches, Université Paris IV, 2004.