

Gérard Denizéau

Sollicité par Jean et Brigitte Massin pour les chapitres consacrés au jazz dans leur ouvrage de référence, *Histoire de la musique occidentale*¹, Jacques B. Hess² choisira sciemment et de façon significative d'intituler sa contribution : « Peut-on dire ce qu'est le jazz ? ». Singulière interrogation de la part d'un homme de qui tant d'élèves et de disciples ont précisément appris, mieux que par toute autre source, ce que tend à être le jazz ! « Cette musique née avec le siècle a vécu une aventure si prodigieuse, elle a suivi une évolution si rapide qu'elle s'est heurtée toujours trop tôt, semble-t-il, aux problèmes qu'a rencontrés sur son chemin la musique "classique" de tradition européenne. Si l'on accepte ce parallèle, on comprend qu'elle se trouve à l'heure actuelle dans un état qui lui pose un problème d'identité. » Surtout, Jacques B. Hess avait, plusieurs décennies avant que la question ne soit posée aux candidats du baccalauréat, soulevé le problème de l'universalité du jazz. Un jazz qui suppose des styles reconnus, des genres précis, dont la définition ne se limite pas, en un mot, à « l'improvisation musicale à caractère contestataire » !

Notant (encore une fois avec une prescience rare) la promotion des virtuoses asiatiques dans le répertoire classique, Hess n'en faisait pas moins observer que personne ne demandait aux pianistes japonais jouant du Bach ou du Beethoven de les jouer « à la japonaise, c'est-à-dire selon une sensibilité et une esthétique spécifiques dictées par une longue histoire culturelle ». Ainsi se trouve posé d'emblée le jalon

1. Paris, Messidor, 1977, puis Fayard, 1985.

2. Que Jacques Bernard Hess, maître humaniste, irremplaçable et jamais remplacé, reçoive ici l'hommage de l'un des nombreux aspirants musicologues qu'il initia au jazz, des années durant, à la Sorbonne. Disparu le 9 décembre 2011, ce grand précurseur de l'ouverture musicale peut être retrouvé, pour le plus grand bonheur de ceux qui le connurent comme de ceux qui auraient dû le connaître, dans l'ouvrage posthume *Hess-O-Hess : Chroniques 1966-1971* (Paris, Alter Ego, 2013). À Samir El Chouémi, rencontré à l'Institut du Monde arabe, je dois par ailleurs un éclairage décisif sur le « jazz d'Orient » ; qu'il en soit ici vivement remercié.

capital de toute réflexion sur une pratique du jazz qui ne serait pas celle des Noirs américains : toutes les contributions sont bienvenues, toutes participent à cet étonnant feu d'artifice du jazz dans le firmament musical de notre temps, mais aucune n'a vocation à dénaturer l'essence du jazz ! Le grave danger de la dispersion et donc de la perte de sens guette tous ceux qui oublieraient que le jazz est « avant tout une musique qui est née et s'est développée aux États-Unis dans certaines conditions historiques, géographiques, sociales, politiques et économiques. » Pour être clair, impossible de parler de jazz sans rappeler en préambule qu'il reste en premier lieu l'expression du peuple noir asservi en terre américaine. Expression de la misère de l'esclavage, mais aussi protestation contre cette malédiction, le jazz suppose un certain feeling dont il est effectivement douteux qu'il puisse être le fait de peuples n'ayant pas subi cette épreuve.

■ Un double processus d'adaptation

Qu'il soit donc ici permis de citer le cours de J.B. Hess, donné en Sorbonne il y quarante ans, pieusement conservé, repris textuellement dans l'ouvrage cité ci-dessus et dont rien n'a vieilli : « Les traits culturels propres à la majorité des Noirs américains sont le produit d'un double processus d'adaptation à l'environnement nouveau et de perpétuation des traditions et coutumes anciennes, que les anthropologues appellent plus précisément l'acculturation et l'enculturation. On entend par acculturation le processus par lequel un groupe minoritaire intègre des valeurs, des mœurs et des comportements du groupe majoritaire environnant. L'enculturation, elle, est le processus par lequel ce même groupe minoritaire continue à sécréter d'une génération à l'autre ses propres valeurs, mœurs et comportements. En ce qui concerne les esclaves africains transplantés en Amérique du Nord, ce double processus a joué à plein pour assurer la survie d'un groupe

d'ethnies disparates en pleine déculturation, c'est-à-dire en perte d'identité culturelle. C'est ainsi qu'une situation historique limite a suscité la naissance d'une culture afro-américaine, qui n'était plus complètement africaine et qui n'était pas complètement américaine – qui ne l'est toujours pas, au sens où les valeurs officiellement reconnues aux États-Unis sont plus ou moins celles de l'élite blanche dominante. » Ainsi se vérifie-t-il d'emblée que la langue « maternelle » du jazz, l'anglais, n'était pas celle des premiers praticiens du jazz, mais celle de leurs maîtres. Ce qui induit que toute langue sera bienvenue dans la pratique du jazz, l'essentiel reste la nature du message et non sa forme³.

■ Apports occidentaux, persistances africaines

Si l'on admet, avec le musicologue américain Marshall Stearns, que « le jazz est la résultante du mélange, pendant trois cents ans, aux États-Unis, de deux grandes traditions musicales, celle de l'Europe et celle de l'Afrique de l'Ouest », on en découvrira précisément le premier effet dans la prononciation de la langue anglaise.

Les apports occidentaux

Une prononciation tout sauf aisée pour des locuteurs du *yoruba* ou de l'*ashanti*, ces grandes langues africaines qui créent pour les apprentis anglophones des difficultés d'émission vocale spécifiques, mais en retour enrichissent l'anglais d'une dynamique qui, aux oreilles des auditeurs, se rapporte directement au *swing*, verbal avant de devenir musical. Le deuxième caractère de cette rencontre afro-occidentale est purement musical. Usant d'un système harmonique très simple fondé sur les trois « degrés forts » (I – IV – V ; tonique, sous-dominante et dominante, soit les notes *do fa sol* pour la gamme de *do*, par exemple), les premiers jazzmen constatent qu'il interdit les mélismes propres à la musique africaine. D'où l'idée des notes « bleues » qui, naviguant entre deux degrés fixes, sont plus faciles à faire entendre

3. On pense ici à l'originale affirmation de Yasmina Reza : « La musique est supérieure à la parole, très supérieure ; elle dit des choses qu'on ne comprend pas, dans une langue qu'on ressent et qu'on ne comprend pas intellectuellement, ce qui est pour moi l'idéal » [*La vie est un Je*, *France-Inter*, 22 novembre 2014].

avec la voix ou les instruments à vent, que les Noirs ont découverts au sein des fanfares occidentales, que sur un clavier. D'où, au passage, cet usage si distinctif du piano de jazz, aux antipodes des archétypes du romantisme musical. Le troisième facteur capital de ce métissage culturel est religieux. À l'animisme africain se superpose le monothéisme chrétien ; là encore, les souvenirs de la religion initiale conserveront une charge agissante, en dépit de leur dénaturation. Quatrième et dernière grande marque du legs musical de l'Occident : la structure strophique des chants religieux (cantiques, psaumes) ou profanes (chanson populaire, folklore), d'origine anglo-saxonne ou française.

Les persistances africaines

Si maintenant, l'auditeur s'avise de tendre l'oreille vers tout ce que le jazz a pu préserver de ses racines africaines, notamment des chants traditionnels, il en tirera la conclusion que ce legs est plus social, voire sociétal, que purement sonore. La fonctionnalité de la musique, en premier lieu, le jazz étant censé accompagner tous les moments de la vie, le travail comme les loisirs, la joie comme la peine, la fête comme le rite, etc. Mais aussi le caractère collectif de la célébration musicale ; la foule participe au geste musical, par le chant, les claquements de mains, la danse, etc., par ces réactions sonores, ces « bruits » ou « parasitages » que les premiers ethnomusicologues éliminaient scrupuleusement de leurs enregistrements, sans voir que ce réflexe de musicien occidental plaçait tout leur travail sous le signe du non-sens⁴. D'ailleurs, la réponse de la danse à la musique (déjà sensible en Europe, bien sûr, notamment avec la valse, la polka, le quadrille) reste l'un des premiers traits distinctifs de l'univers du jazz, particularité fondée sur le principe de pulsation continue qui, fondant la vie rythmique du discours, supporte toutes les combinaisons métriques, mais sans diviser le temps de la mesure classique. Deux autres particularités sonores, enfin : d'une part, la prégnance du timbre (paramètre dont la musique

4. Puisque l'heure est aux hommages, rendons celui qui lui est dû au maître Tran Van Khê qui, en même lieu et en même temps que Jacques B. Hess, initia, avec le même talent et la même humanité, plusieurs générations à la musique de terres lointaines, alors presque inconnues. L'ethnomusicologie lui doit pour une bonne part d'avoir su dépasser le réflexe euro-péo-centriste des premiers chercheurs.

s'est peu préoccupée avant le XX^e siècle, à l'exception d'un Berlioz), d'autre part, une certaine désinvolture à l'endroit du tempérament égal qui règle l'accord traditionnel. D'où parfois, chez l'auditeur peu averti, le sentiment que les instruments (surtout à vent) « sonnent grossièrement », « jouent faux », mais aussi cette intuition, vague et forte, que l'intensité de l'expression est en rapport direct de cette « grossièreté », de cette « fausseté ». Dans les deux cas (altération du timbre et imprécision de la hauteur), l'interaction des musiques traditionnelles d'Afrique est patente.

Un discours militant

Un point capital reste évidemment à préciser : la rencontre de l'Afrique et de l'Occident s'est inscrite sous le triple sceau de l'injustice, de la contrainte et de la révolte. Les millions d'esclaves africains traînés de force sur le territoire américain à partir du XVII^e siècle n'auraient sans doute jamais assimilé la culture occidentale s'ils n'y avaient pas été obligés. Et leur adhésion n'a été qu'un réflexe de survie, dans un

univers hostile dont ils avaient jusque-là tout ignoré. C'est avec les débris de leur tradition massacrée, mutilée, que ces millions de Noirs ont tenté, en particulier par leur mise en musique du travail forcé, de se construire une nouvelle identité, aussi certains de ne jamais accéder au statut social des Blancs qui les avaient asservis que de retrouver un jour le cadre naturel de leur vie antérieure. Le jazz peut être considéré comme la plus haute réussite de la culture afro-américaine, mais il n'est pas le point d'une rencontre harmonieuse entre deux modèles de civilisation (à l'image, par exemple, de l'art mozarabe ou *mudéjar*). Même apaisé (*gospel, spiritual*), même divertissant (*ragtime*), son discours restera à jamais militant, traduira toujours un appel à la libération raisonnée, non pas à la seule liberté idéelle (sur ce point, Angela Davis avait brillamment répondu à Jean-Paul Sartre). C'est même sur ce principe de désaliénation que se fondent, à l'exemple d'un Clint Eastwood, les tenants du *blues* en tant qu'expression privilégiée d'un certain génie américain, en tant que style ayant su opérer la fusion de la ballade occidentale et du chant africain.