

<https://www.epistrophy.fr/ecrit-et-parle-les-expressions.html>



Laurent Cugny

# Écrit et parlé : les expressions publiques de Didier Lockwood

- 05, 2020 - Didier Lockwood (1956-2018). Pour une histoire immédiate du jazz en France / For an instant history of jazz in France -



Date de mise en ligne : dimanche 20 décembre 2020

---

Copyright © Epistrophy - Tous droits réservés

---

**Didier Lockwood s'est exprimé à maintes reprises dans l'espace public. Trois textes sont examinés ici : son autobiographie, un rapport qui lui a été commandé par le Ministère de la Culture et de la Communication et un entretien non publié sur le violon et la musique.**

*Didier Lockwood has many times expressed himself in the public space. Three texts are examined here: his autobiography, a report he has been commissioned for by the French Ministry of Culture and Communication, an unpublished interview about violin and music.*

On l'a dit et répété, et ce numéro d'*Epistrophy* le montre amplement : Didier Lockwood n'a pas été qu'un musicien éminent des scènes musicales française et européenne, il fut aussi un animateur et un acteur important de la vie du jazz en France, notamment par ses activités de pédagogue et de porte-parole du jazz auprès des institutions. Cet activisme l'a amené çà et là à produire un discours public que cet article étudiera à partir de trois de ses manifestations. La première est l'autobiographie de Lockwood publiée en 2003 : *Profession jazzman : la vie improvisée* [1]. La deuxième, le rapport que lui avait commandé la ministre de la Culture et de la Communication (2014 2015) [2]. La troisième, enfin, est [un entretien accordé à une étudiante en Master de musique et musicologie](#) à l'université Paris-Sorbonne, dont le mémoire a été soutenu en 2016 [3].

Au fil de ces trois textes, on retrouvera des thèmes qui sont chers à Lockwood : les milieux musiciens, la musique *in vivo* dans sa pratique et dans ses relations au public et aux institutions la tradition et les maîtres (Stéphane Grappelli en premier lieu), la transmission, le partage. Cependant, chacun de ces écrits porte l'empreinte de sa forme spécifique. Dans le premier une confession autobiographique le ton peut aller jusqu'au dévoilement intime, mais il est filtré par la mise en forme avant publication. On remarque toutefois que l'auteur ne dédaigne pas de s'affranchir de l'extrême prudence du « politiquement correct » et n'hésite pas à conserver une certaine franchise du discours parlé, quitte sans doute à susciter quelques mécontentements, voire des inimitiés. Le rapport de 2015 est quant à lui un texte institutionnel, corseté dans les obligations langagières du genre. Mais ici encore, le personnage, avec ses croyances et ses passions, transparait fortement à travers le voile de la convention. [La transcription de l'entretien de 2016](#) est sans doute le texte le plus libre puisqu'il résulte d'une conversation menée à bâtons rompus qui, dans un premier temps, n'était pas destiné à la publication. Qui plus est, l'interlocutrice (Mathilde Marsal) est une collègue violoniste. Bien que débutante dans le milieu musicien professionnel en 2016, et donc dans une position de grande élève face au maître, elle est tout de même en position pour parler du « métier » : le violon, sa technique, les filiations, les influences, etc. Plusieurs verrous sautent ainsi pour autoriser une parole libérée des entraves de la parfois mal nommée « communication » et des autolimitations suscitées par la volonté d'être compris du plus grand nombre. Il est ainsi très intéressant, à travers ces diverses formes de discours, de voir se dessiner ou plutôt se redessiner un personnage fort, une individualité déterminée, pleine d'idées et d'enthousiasmes, au-delà de la musique elle-même.

Avant d'aborder ces textes, je préciserai que, bien qu'étant né (à un an près) au même moment que Didier Lockwood, bien qu'ayant exercé longtemps dans les mêmes milieux et ayant eu l'occasion ponctuellement d'enseigner dans son école, je n'ai fait que le croiser en de rares occasions. Je ne l'ai donc pas connu personnellement. Les considérations qu'on lira ici sont de ce fait celles d'un observateur informé, d'un admirateur aussi, mais ni d'un ami, ni d'un compagnon de route, ce qui, je l'espère, désigne une position médiane propice à une présentation honnête.

## **1. *Profession jazzman : la vie improvisée* (2003) : un auto-dévoilement maîtrisé**

Ce qui frappe de prime abord dans les 286 pages de *Profession jazzman*, c'est que son auteur y apparaît comme un être divisé, et ce de plusieurs manières : entre vie privée et professionnelle mais aussi, côté musique, entre écriture et improvisation, entre musiques savante et populaire, et enfin entre jazz rock et jazz de pratique commune [4]. Lockwood est-il conscient de cette division, se pense-t-il lui-même comme tel ? L'autobiographie ne répond pas à cette question qui pourrait pourtant éclairer le portrait qui s'en dégage, celui d'un homme pressé, hyperactif, toujours en quête de nouveaux projets. Il est toutefois probable que le « lâcher-prise » que Lockwood admirait chez son maître Grappelli ait pu avoir une résonance au-delà de la musique même :

« Dans le jeu de Stéphane, il y avait, au delà de la poésie, de la légèreté, une qualité essentielle inaccessible aux jeunes fouguesux : le lâcher-prise. Il avait comme il se plaisait à le dire, réussi à passer le "pont-aux-ânes" depuis longtemps. Il disait qu'il y avait une vie avant le pont, et une autre après. Il voulait me faire comprendre qu'il fallait oublier de vouloir prouver à tout prix, pour espérer commencer à réellement entrer en musique [5]. »

Ce « lâcher-prise » constitue-t-il un horizon à viser ? Un principe régulateur ? Malgré l'absence de réponse par l'intéressé lui-même, on décèle un désir de synthèse qui se dégage de ces pages, comme un parfum parcourant l'ensemble de ce retour sur soi que nous propose le livre. Faut-il encore voir un aveu déguisé dans cette notation à propos d'un père décrit comme un « curieux mélange de trotskisme, d'anarchie et d'écologie [6] » : « Peut-être plus par pudeur que par conviction, [mon père] eut toujours beaucoup de mal à accepter le lien qui relie tout artiste au divin... [7] ». De ce côté de la vie personnelle, Lockwood se livre sans fausse pudeur. Il n'hésite pas à dévoiler, sinon des secrets, des tourments et déboires qu'il a éprouvés dans son existence, sans jamais créer d'inconfort chez son lecteur par un subtil équilibre entre confession et laisser entendre.

Sur le versant professionnel, *Profession jazzman* est incontestablement un témoignage de premier ordre sur les milieux de la musique « pas seulement du jazz » qu'il a habités depuis sa plus tendre enfance. Et ici, nul besoin d'attendre longtemps pour l'entendre, sinon se défouler, mais s'abstenir de scrupules quant à des choses vues, entendues et ressenties, qu'il est manifestement heureux de partager publiquement. Plusieurs catégories auront le privilège de passer sous les fourches lockwoodiennes. En premier lieu les musiciens de studio, tribu qu'il a côtoyée de près et souvent puisque sa formation musicale académique et la compétence acquise du déchiffrage lui ont très tôt donné les moyens de la fréquenter assidûment (et, accessoirement, de gagner sa vie) :

« Les séances [d'enregistrement] n'avaient en effet rien à voir avec la musique. On n'y rencontrait que mesquinerie et jalousie de musiciens désabusés et frustrés. La majorité d'entre eux faisaient partie des grands orchestres parisiens, de l'Opéra ou des sociétés symphoniques. Ils se battaient plus pour obtenir le quart d'heure supplémentaire que pour améliorer la qualité de leur prestation. J'ai même assisté à des séances au cours desquelles le pupitre décidait sciemment de se tromper pour rallonger la séance et obtenir ainsi le cachet du quart d'heure supplémentaire [8] ! »

Les intéressé-e-s apprécieront. Autre groupe tombant sous le radar de sa bienveillante affection, « les Américains » :

« Après avoir adulé les États-Unis, j'en avais maintenant un total rejet [9]. La suffisance et la totale condescendance des Américains envers les musiciens européens commençaient tout simplement à m'exaspérer. Il était hors de question qu'ils récupèrent le violon jazz, spécialité bien française [10] ! »

Et si jamais le message n'était pas assez clair, un complément d'information est obligeamment proposé :

« La condescendance des Américains pour ce qui vient d'ailleurs, leur volonté de suprématie, la déification du dollar, tout cela souligne malheureusement toute la superficialité et l'inconsistance d'une société décadente [11]. »

Enfin, pour compléter le podium, un dernier groupe est appelé à se diriger vers sa troisième marche :

« [Les journalistes] ayant infiltré pour la plupart les instances culturelles étatiques, participent à un véritable lobby. Le jazz contemporain repose, comme les autres formes artistiques avant gardistes, sur le marché des subventions sans lesquelles il ne pourrait subsister ou exister. Ces pratiques ont ouvert la porte aux professionnels du montage de dossiers en tout genre, et à une cohorte d'artistes assistés. Sont maintenant bannies des milieux culturels les formes d'art populaire qui échappent à l'intelligentsia. Faire du monde aux concerts, vendre du disque devient rapidement douteux. Je pense pourtant que la recherche artistique a besoin de s'appuyer sur des formes intermédiaires capables de former un public enclin à l'apprécier. »

Attribution *ex æquo*, comme on le voit, aux journalistes et collègues musiciens spécialisés dans la pêche aux subsides publics.

Ces détestations combinées (on laissera de côté celle des musiciens de studio) fournissent les ingrédients d'un discours bien connu des connaisseurs du milieu du jazz en France (et certainement ailleurs en dehors des États-Unis). Elles définissent un profil familier : celui du musicien de jazz français qui observe tous les jours le privilège que constitue la détention d'un passeport étatsunien, la réalité d'un État national qui a consacré le principe des aides publiques aux musiques jugées savantes accédant difficilement à la reconnaissance, non plus publique (celle du jazz est acquise depuis longtemps), mais *du* public (et de ce point de vue, le jazz est bien une musique savante). Conscience enfin de cette autre réalité connexe : d'une part, le succès offre de plus amples moyens pour exercer plus sereinement son art. D'autre part, il attise des jalousies et génère des représentations qui ne sont pas toutes positives : dans les sphères savantes, le succès est très rapidement entaché d'un soupçon d'illégitimité.

Ce point est manifestement sensible pour l'auteur, qui éprouve le besoin d'y revenir ponctuellement au cours du récit pour le valoriser (le dédramatiser ?), d'abord sur le mode du chemin d'accès :

« Il faut rendre grâce au mouvement jazz rock, qui eut l'avantage de fidéliser un très large public en lui permettant, à travers la starisation de ces vedettes du jazz reconverties, de découvrir une musique à laquelle il n'avait pas eu accès : le jazz [12]. »

Le succès est aussi vu comme l'instrument de la démocratisation dont la revendication s'accompagne, moins sereinement, d'un certain ressentiment :

« Ce sont les médias populaires qui m'ont propulsé, et non la presse spécialisée. Cette dernière ne me le pardonnera pas, car tout ce qui est populaire est pour elle suspect [\[13\]](#). »

Où l'on retrouve certaine catégorie égratignée plus haut.

Au-delà d'excès, injustices ou aveuglements que l'on verra éventuellement dans ces jugements, on pourra toutefois apprécier en premier lieu un certain ton assez roboratif, loin des eaux tièdes du politiquement correct. Et il faut aussitôt ajouter qu'ils n'émanent pas de quelque obscur musicien frustré (ceux justement qu'il observe dans l'air confiné des studios parisiens), mais d'un musicien de premier plan qui connaît parfaitement tous les arcanes du milieu et n'a pas grand chose à prouver, ni à revendiquer. Il faut encore souligner que ces récriminations ne sont pas l'unique matière du livre mais viennent au contraire s'inscrire dans un ensemble où ne manquent pas les considérations sur la musique elle-même, où l'on ne trouve au contraire que positivité, admirations et profondeur de perspective. Le texte mériterait une exégèse complète de ce qu'on y trouve dans le domaine proprement musical, sur le rythme notamment, que l'auteur évoque toujours avec passion, par exemple lors des expériences partagées dans Magma ou avec le batteur Tony Williams. Elle serait également à entreprendre sur tout le tissu interpersonnel qui forme la trame de la pratique musicale professionnelle, entre rencontres de musiciens, négociations avec eux au sujet de musiques en train de se faire, adaptation aux contextes perpétuellement changeants en fonction des conditions (studio, scène, club), des contraintes (la production en général) et des cultures à tous les sens du terme : culture des musiciens rencontrés, cultures musicales diverses, etc.

Tous ces points offrent une matière très dense à diverses réflexions sur la musique. Je n'en évoquerai très rapidement qu'une seule (qui m'est chère), celle de l'exercice d'une musique en train de se faire à ici le jazz et des dispositions cognitives et élaboratives qu'elle met en oeuvre. Champ d'investigation qu'une théorie particulière a résumé par le concept d'*audiotactilité*, laquelle s'attache précisément à décrire l'ensemble des conditions propres à cet exercice musical en situation [14]. Premier exemple, issu du stade initial, celui de l'apprentissage. Lockwood rapporte un épisode de son adolescence où il se casse le bras, accident qui l'empêche de pratiquer normalement pour un temps et lui offre l'opportunité d'une réflexion sur l'enseignement qu'il reçoit :

« Jusque là, il m'avait toujours fallu le support d'une partition ou l'appel à la mémoire pour jouer de la musique. En effet, avant ce fâcheux accident, il m'était impossible d'improviser quoi que ce soit. Je n'avais encore jamais pu établir une relation directe entre ce que j'entendais et mon instrument. J'avais appris la musique avec les yeux avant de l'apprendre avec les oreilles. Enseigne-t-on à un enfant à lire avant qu'il ne sache parler [15] ? »

C'est une des meilleures illustrations pratiques de l'audiotactilité qu'il m'ait été donné de lire. *Apprendre les musiques avec les oreilles plutôt que les yeux*. C'est bien de cela qu'il s'agit. Le privilège de la visualité institué par l'écriture de la musique et la pratique de sa lecture n'est pas seulement une modalité comme une autre de formalisation de mondes sonores, mais au contraire une disposition fondamentale, aux innombrables implications, non seulement pour la conception et l'appréhension des sons, mais pour le cœur même des pratiques, des répertoires et des modes de transmission. Ainsi le jazz est-il bien une musique audiotactile, c'est à dire impliquant d'autres modalités cognitives, représentatives et processuelles que celles induites par la visualité, médium représentationnel attaché aux musiques d'écriture (sans pourtant l'exclure complètement : les partitions existent aussi dans le jazz). Pour le dire plus simplement, on peut bien apprendre un standard en le déchiffrant dans le *Real Book* sans en avoir jamais entendu aucune version, mais il n'est pas certain que ce soit le meilleur chemin pour accéder à une véritable compréhension pratique du jazz. Lockwood, décrivant la période d'immobilisation de son bras dans le plâtre, indique encore qu'il prit « l'habitude [...] d'écouter des disques et de jouer avec eux [16] », pratique toute différente de celle de la lecture de partition. Sur ce point, il eut la grande chance de recevoir une double formation musicale : à l'écriture avec son cursus de conservatoire, à l'audiotactilité avec de nombreux musiciens à commencer par son frère Francis, talentueux pianiste de jazz. Ici la qualité des personnalités rencontrées en ces périodes de formation compte beaucoup :

« Maître Benedetti, charmant monsieur de soixante-dix ans, avait été un violoniste illustre. C'était un grand virtuose à la pédagogie très intuitive : quand j'arrivais devant une difficulté technique, il se contentait de me jouer le passage en maugréant : "Écoute, c'est pourtant simple !" J'aimais beaucoup ce monsieur, et il me le rendait bien [\[17\]](#). »

Du côté de l'audiotactilité, on vient d'évoquer le rôle joué par Francis Lockwood. Le batteur Christian Vander, dont on comprend rapidement qu'il tint une place décisive à plus d'un titre, exerça aussi une position en quelque sorte de père en audiotactilité à travers l'expérience fondatrice du passage dans le groupe du batteur, Magma :

« Magma allait changer son répertoire. [...] Les répétitions étaient pénibles parce que nous devons relever note à note toutes les parties que Christian nous jouait au piano et nous chantait ; il ne savait ni lire ni écrire la musique [18]. »

Enfin, pour conclure sur cette autobiographie passionnante, marquée par une grande sincérité préservée de l'impudeur, on ne peut s'empêcher d'éprouver un pincement â€” au coeur, précisément â€” en lisant cette notation involontairement et dramatiquement prémonitoire :

« Cette période fut difficile. J'avais une fois de plus tout laissé derrière moi, je devais assumer un redressement fiscal, j'étais sur la paille ! Et proprement épuisé. Ma santé chancelait, j'eus même des problèmes cardiaques qui sont à l'origine d'une composition que j'appelai, quelques années plus tard, "Extra Systoles" [19] ! »

## 2. *Transmettre aujourd'hui la musique* (2015) : un rapport pour dire les principes de la pédagogie du jazz

Cette idée d'audiotactilité â€” que Lockwood ne pouvait pas connaître formulée de cette manière â€” est au coeur, non seulement de sa pratique, mais aussi de ce qu'on appellera son idéologie musicale, celle qui le meut profondément, entretient la flamme de la pédagogie qui l'anime et l'amènera à s'engager très profondément dans l'enseignement, perçu comme un moyen en vue d'un objectif plus large : une transmission juste de la musique aimée. Cette idéologie est explicitée à l'occasion de la commande d'une étude par Aurélie Filippetti, alors ministre de la Culture et de la Communication, qui lui demande dans la lettre de cadrage d'étudier « la possibilité et les conditions d'un programme visant à développer les pratiques orchestrales collectives dans notre pays, notamment auprès des publics les plus éloignés de la culture, et des opportunités d'éducation musicale spécialisée [20] ».

Le préambule du rapport rédigé par Lockwood, remis en 2015, reprend et précise cette pétition de principe :

« Chacun s'accorde à considérer que la pratique d'ensemble génère du lien humain fondé sur l'écoute respectueuse, la mise en résonance des consciences et le plaisir de se retrouver, qui contribuent à l'épanouissement individuel et collectif des élèves, et favorisent ainsi leur réussite scolaire et professionnelle par le développement de qualités sensibles sublimant leurs facultés rationnelles. Tout projet visant à ouvrir au plus grand nombre notre système d'enseignement de la musique ne saurait prospérer sans être sous tendu par cette démarche socioculturelle, dont la finalité constitue l'intégration sociale et le bien commun [21]. »

L'auteur confirme ainsi qu'il est en plein accord avec l'idée maîtresse de la commande qui lui a été passé : la musique n'est pas seulement une finalité en soi, une voie vers l'épanouissement individuel, mais avant tout un

puissant vecteur de cohésion sociale. Pour illustrer ce crédo, il cite en exemple des expériences qui l'incarnent selon lui : *El sistema* au Venezuela, DEMOS à Paris et en banlieue, *Les Talens lyriques*, initiés par le claveciniste Christophe Rousset, les associations *Orchestre à l'école* et *Les Concerts de poche*, ou encore *Les Petites mains symphoniques*. Les références ne manquent donc pas, le décor est planté.

Lockwood ne se contente pas, toutefois, d'afficher de beaux et grands principes mais entre dans le détail de préconisations dont l'ensemble nous renseigne sur sa vision pédagogique et musicale. Il décline d'abord les piliers de la pédagogie de la pratique collective telle qu'il la conçoit, sous la forme d'une liste d'objectifs et de moyens :

### 1. Le développement du « senti rythmique » [22]

Où il est question de « fortifier dès le plus jeune âge la conscience du corps, la confiance en ses intuitions, ainsi que l'écoute, et plus généralement la sensorialité, dans une perspective synesthésique » et de favoriser « les approches rythmiques alliant phénoménologie de la perception et sciences cognitives [23] ».

### 2. L'équilibre entre oralité et écrit

C'est évidemment un point-clé que l'on a déjà rencontré dans l'autobiographie : « Aussi, semblerait-il plus approprié d'apprendre à s'exprimer en musique avant d'aborder la lecture et l'écriture, qu'il serait plus à propos de faire intervenir à partir de l'âge de onze ans, en correspondance avec la construction neurologique et psychomotrice de l'enfant, sinon se retrouverait étouffée son intuition [24] ».

### 3. Le décloisonnement inter-esthétique

Celui-ci est préconisé de la façon la plus ferme qui soit : « Il ne peut être de véritable démocratisation de l'éducation musicale sans une ouverture à l'ensemble des esthétiques, alliée à une déconstruction des représentations qui leur sont associées dans l'imaginaire collectif, afin d'abolir les clivages symboliques susceptibles d'opposer les différentes formes d'expression musicale et leurs publics [25] ».

### 4. La mise en synergie des différentes disciplines esthétiques

Pour la mise en oeuvre de cette exigence, le rapport préconise un moyen : « la comédie musicale, qui conjugue musique, théâtre et danse, peut constituer, au sein de l'école élémentaire, une approche porteuse, de même que, dans un autre registre, les ateliers dédiés à la construction d'instruments originaux [26] ».

### 5. L'autonomie des élèves au service de la solidarité intergénérationnelle

« Il se révèle bénéfique de favoriser l'autonomisation des classes orchestres et de leurs membres, en donnant à chacun les moyens de porter un regard réflexif sur son identité et sa pratique de musicien, pour qu'il puisse par lui-même s'évaluer et se corriger afin de venir en aide aux autres élèves moins avancés [27] ».

### 6. L'instrumentation (vents, percussions, voix)

Ce point peut paraître surprenant, mais il doit se comprendre du point de vue de la recommandation portant en premier lieu sur les pratiques collectives : « En ce qui concerne l'instrumentation, il ne saurait être de modèle absolu. Le succès des classes orchestres repose avant tout sur les compétences, l'énergie communicative et le charisme

des intervenants [...]. Il apparaît toutefois que les instruments à vent, de par l'éclectisme de la tradition, au confluent entre fanfare, orchestre philharmonique et big band, en laquelle ils s'enracinent, représentent un prisme prolifique, notamment lorsqu'ils sont accompagnés par des batteries, des guitares et des basses [28]. » On notera que le violoniste résiste ici à la tentation de mettre en avant les cordes dans la fonction pédagogique collective, tout en se souvenant qu'il joue lui-même du saxophone et de la trompette.

### 7. L'ouverture aux nouveaux outils numériques

Ici, en revanche, point de surprise à retrouver la grande ouverture de Lockwood aux innovations technologiques en matière de musique et de pédagogie : « Il conviendrait également d'introduire dans les enseignements une sensibilisation aux potentialités des nouveaux outils numériques, susceptibles d'étayer le processus de création artistique ». À titre d'exemple, l'ensemble *Les Talens Lyriques* a initié un projet d'orchestre numérique [29] « destiné à développer l'écoute et la psychomotricité ».

### 8. L'appréhension du temps de l'élève dans sa globalité

L'auteur n'oublie pas sa propre formation musicale et la question fondamentale de l'emploi du temps, entre école, musique, activités sportives, vie familiale et personnelle, dont il a pu expérimenter lui même les contraintes et parfois les souffrances engendrées. Pour autant, concernant la pratique collective de la musique, il ne renonce pas à affirmer que « la durée minimale pour parvenir à des résultats convenables ne [peut] être inférieure à trois heures par semaine ». Pour que l'on n'en reste pas à une pure injonction, il ajoute qu'il est « primordial d'appréhender le temps de l'enfant, qu'il soit scolaire, périscolaire et extrascolaire, dans son unité [30] ».

Au-delà de ces objectifs, Lockwood va jusqu'à détailler ce que peuvent être les « phases d'élaboration d'une séquence pédagogique », lesquelles sont déclinées en cinq étapes :

1. Discerner l'harmonie du silence [31]
2. L'échauffement corporel et vocal
3. Éprouver le sentiment propre à l'accordage
4. Développer l'écoute et le positionnement rythmique
5. Le répertoire

D'autres parties traitent respectivement, de la formation des enseignants, de l'articulation des différents dispositifs d'éducation musicale, de la régulation des marchés générés par le développement des classes orchestres. La conclusion du rapport résume enfin les principaux moyens des objectifs posés : l'oralité, l'instrumentation et la diversité des répertoires. Quant au profil des formateurs à même de porter ces principes, il en énumère les qualités qui devraient le définir :

- La passion et l'énergie communicatives
- Les facultés de narration et d'improvisation
- La connaissance élémentaire, à la manière d'un arrangeur, de la pluralité des esthétiques et des techniques instrumentales
- Le ressenti rythmique
- L'aptitude à la gestion de groupes multidimensionnels et au travail en partenariat, notamment avec l'instituteur ou le professeur de collège [32].

Le paragraphe final est empreint d'un lyrisme qui doit sans doute à la langue convenue des rapports administratifs, mais reflète indubitablement aussi la sincérité et l'enthousiasme du pédagogue pénétré de la gravité de la tâche et du bonheur procuré par sa mise en oeuvre :

« Imaginons qu'un jour, toutes les écoles de France se rassemblent autour de la pratique musicale collective, mais aussi des autres formes d'expression artistique, pour construire ensemble un modèle de citoyenneté irrigué par les diverses constellations du sensible. Quel sublime symbole ce serait, à l'heure où les fanatismes et les conflits identitaires refont funestement irruption sur le devant de la scène publique [33]. »

C'est bien une perspective pédagogique d'ensemble – une vision – qui est exposée dans un texte qui va bien au-delà d'un bréviaire institutionnel sur la pratique collective de la musique. On ne s'étonne pas de le trouver en parfaite cohérence avec l'expérience du musicien telle qu'elle transparaît dans l'autobiographie. Comment la situer par ailleurs dans l'histoire de la pédagogie du jazz ? Sans aucun doute sur le versant moderne, sinon avant-gardiste. La *chord scale theory*, l'usage intensif du *Real Book* et d'autres supports écrits ont envahi la sphère de l'enseignement du jazz en France depuis la fin des années 1970. Cette tendance lourde qui a progressivement déporté le jazz de son régime audiotactile vers un régime d'écriture est depuis longtemps perçue comme une déviation par de nombreux musiciens et pédagogues. Didier Lockwood se compte parmi ceux-là, mais dans une position à la fois de vigie, de lanceur d'alerte et montre de plus l'exemple. En effet, il ne se contente pas d'une vague préconisation mais offre une déclinaison détaillée des moyens de revenir à une formation plus conforme non seulement à l'esprit d'une musique mais à sa constitution profonde. Enfin, il la met en oeuvre avec les autres enseignants dans son école fondée en 2000, le Centre des Musiques Didier Lockwood.

### **3. L'entretien avec Mathilde Marsal (2016) : les ficelles du métier.**

Le troisième et dernier texte évoqué ici est la transcription d'[un entretien donné en 2016 à une jeune violoniste](#) dans le cadre de son Master de musique et musicologie (Université Paris Sorbonne) sur l'influence de Stéphane Grappelli. Lockwood y revient sur sa relation à son maître et mentor, mais évoque aussi d'autres musiciens. Il se livre en outre à des considérations très générales sur le jazz, sa pratique et son évolution. Au fil de mon expérience de direction de travaux universitaires, j'avais déjà eu l'occasion de remarquer que quand des acteurs du monde du jazz sont interviewés – musiciens ou autres – dans ce cadre, ils parlent de façon beaucoup plus libre qu'avec les journalistes parce que la destination des propos est autre qu'une publication dans la presse. Il en ressort une tonalité générale certainement moins contrainte par le souci de ne pas révéler d'épisodes potentiellement gênants ou d'exprimer des opinions qui pourraient nuire à la réputation ou créer des problèmes avec d'autres acteurs du même monde.

Lockwood parle de certains des innombrables musiciens avec qui il a travaillé. En premier lieu bien entendu, de celui qu'il n'est pas abusif de considérer comme son père en musique :

« C'est en jouant avec Stéphane que j'ai pu comprendre son génie. Et là, ça a été de grandes leçons. Il me donnait des leçons sans jamais m'en donner. [34] »

« Stéphane, quand il jouait, il s'auto séduisait. Il jouait pour lui, comme si c'était un autre violoniste qui jouait. Il savait jouer beaucoup de choses. Par contre si on allait dans le jazz-rock, ça ne marchait pas [\[35\]](#). »

« Stéphane avait une vision un peu classique du jazz. Ses solos étaient pratiquement des solos écrits. Il savait évidemment faire des solos non écrits, mais il se servait toujours de phrases qui étaient des blocs. Des phrases qu'il réutilisait souvent. Il a toujours été inscrit dans son époque, par la qualité et la sincérité de son jeu. Ce n'est pas quelqu'un qui mentait. Et il n'était pas dans la technique, alors qu'il en avait quand même. Il était dans la douceur du phrasé, un peu précieux. C'était un dandy. [...] Pour moi, c'est un poète. Il avait du tact. Il parlait très bien la musique. Il y en a qui la jouent, lui la parlait [\[36\]](#). »

Au fil des citations, on en apprend ainsi sur le modèle, sur cette relation maître disciple et aîné jeune, et finalement sur le disciple. Également sur le jazz lui-même et sur ses modes de transmission.

Outre Grappelli, Lockwood se reconnaît en matière de violon jazz deux modèles « pas nécessairement ceux qu'on aurait attendus : le violoniste polonais Zbigniew Seifert et Jean-Luc Ponty. La relation à ce dernier est obérée par ce que Lockwood considère comme un malentendu initial, qui a provoqué une blessure dont on sent qu'elle ne s'est jamais refermée :

« Je ne l'ai jamais vu jouer. Je l'ai rencontré il y a à peu près trois ans. On a eu des problèmes entre nous, enfin il a eu des problèmes avec moi. Cela m'a attristé, parce que déjà adolescent je rêvais de rencontrer J.-L. Ponty. Il m'a pris en concurrence. Ce n'est pas tout à fait de sa faute non plus. Les journalistes y ont contribué. C'est bête, on sait tous que J.-L. Ponty c'est le maître incontesté, qui a changé tout. Bien que, ce qu'il a amené, ça vient des USA. Sa manière de phraser vient d'un violoniste américain qui jouait dans l'orchestre des musiques de film de Los Angeles. Son nom m'échappe. Toujours est-il qu'en l'entendant, je me suis dit que cela ressemblait énormément à J.-L. Ponty [37]. »

Le triumvirat fondateur est donc clairement identifié. À certaines suggestions de l'intervieweuse, l'intéressé réagit diversement :

« Les violonistes, c'étaient vraiment Jean-Luc Ponty, Stéphane Grappelli et Zbigniew Seifert. [...] Michel Warlop moins. Je le trouvais rythmiquement moins bon. Pour moi, il n'était pas vraiment sorti du classique [38]. »

« Eddie South est l'un des violonistes américains que je préfère. Le violon américain c'est encore autre chose : il est issu du *bluegrass* [39]. »

Parmi les non violonistes, on n'est pas étonné de retrouver Christian Vander. Assez curieusement toutefois, Lockwood n'évoque le batteur chef d'orchestre jamais nommément mais seulement à travers l'orchestre dont il est l'emblème :

« Si tu n'arrives pas à organiser un solo avec deux notes, tu ne peux pas avec trois. En l'occurrence, mon école avec Magma a été très importante, car rythmiquement j'ai appris des choses incroyables. J'étais obligé de me fier à mon ressenti [40]. »

« Avec Magma, j'ai appris à tout donner. Mon approche est très coltranienne. Je me suis nourri de cela, de cette énergie. Je suis un peu une synthèse de tout cela [41]. »

Mais ce long entretien ne se limite pas à des appréciations sur les musiciens. Il est au contraire plein de considérations où Lockwood, se livre, et livre dans le même mouvement des pensées générales sur la musique qu'il a pratiquée avec passion.

Un autre grand thème de l'entretien concerne la *transmission* :

« Je tente simplement de donner la possibilité aux élèves de naître à eux-mêmes, d'expérimenter. Mais pour cela, il faut qu'ils développent un sens du rythme très riche, infaillible. Il faut qu'ils se connaissent eux-mêmes, qu'ils apprennent à se connaître au niveau du corps, à se servir du corps comme d'un étayage du rythme, d'évaluer les espaces avec le corps (c'est d'ailleurs pour cela que l'on bat la mesure, qu'on tape du pied!). Aussi, développer l'oreille (entendre), et la culture. »

Ce qui permet d'enchaîner sur une réflexion à propos de l'élaboration *in vivo* du jazz :

« Le jazz, c'est-à-dire l'improvisation, c'est aussi faire appel à des mémoires conscientes, inconscientes, à des savoirs, des connaissances. Une fois que tu as tout cela, quand tu joues après, il y a toujours quelque chose qui te revient de ce que tu as entendu. Il faut savoir que les choses que l'on crée en jazz, dans l'improvisation, ce sont des choses qui existent et que l'on exprime plus ou moins maladroitement. C'est cette part de maladresse qui va faire notre originalité, notre personnalité [42]. »

Cette conception de l'improvisation peut paraître banale, mais elle est loin de l'être puisque ce sont ici les aspects du pré-texte qui sont mis en valeur (savoirs acquis, compétences, réminiscences, etc.), là où l'on privilégie souvent au contraire la spontanéité, l'invention sur le moment, l'accident, l'inédit en général quand il est question d'improvisation.

Deux derniers thèmes sont abordés. Le premier est l'évolution musicale et le rôle qu'y jouent les individualités :

« Le jazz évolue tout seul, il n'a pas besoin de nous. Ce n'est pas mon but de faire évoluer quoi que ce soit. Si je dois faire évoluer quelque chose, c'est moi. Je n'ai pas la prétention de faire évoluer une musique. Elle évolue de fait. Si on veut que les choses changent, il faut changer soi-même [43]. »

« C'est difficile de passer à une nouvelle époque. C'est pour cela que moi j'ai toujours voulu personnellement avancer. Je n'ai jamais voulu rester dans un même style. J'aurais pu rester dans le style jazz-rock, mais j'ai fait autrement [44]. »

La liberté enfin :

« Dans notre éducation, il y a eu des ruptures : la rupture 1968, où l'on a pensé que l'improvisation libre était la seule valable. Non, la liberté, c'est de maîtriser le cadre. Quand je joue un standard, je peux jouer n'importe quoi dessus. Évidemment, ça met du temps, des années, mais au final je suis arrivé à cela [\[45\]](#). »

Lockwood a accordé des centaines d'entretiens au cours de sa carrière. Celui-là exhale un parfum un peu différent, du fait du contexte et de la place de l'interlocutrice. Il est en tout cas plein de richesses que ce résumé n'a fait qu'effleurer.

\*\*\*

La juxtaposition de ces trois textes nous a paru intéressante, précisément du fait qu'ils sont très différents les uns des autres. Entre une longue confession autobiographique, une réponse à un questionnement institutionnel et une conversation à bâtons rompus avec une future professionnelle du violon, se dessine un personnage plein d'idées sur son art, sa transmission, ses techniques, son esprit, son âme. Ces idées, foisonnantes, sont perpétuellement alimentées et mises à l'épreuve d'une activité infatigable de performeur, de compositeur, de pédagogue. Elles reposent toutefois sur un socle idéologique immuable formé par quelques valeurs fondamentales, au premier rang desquelles la liberté et le partage. Lockwood nous laisse ainsi, outre son oeuvre musicale proprement dite, un corpus imposant d'écrits et de témoignages qui mériteraient une étude exhaustive et systématique.

*Post-scriptum :*

*Laurent Cugny est professeur à la Faculté des Lettres de Sorbonne université, spécialiste de jazz. Il est notamment l'auteur de Las Vegas Tango à€" Une vie de Gil Evans (1989), Électrique à€" Miles Davis 1968-1975 (1993), Analyser le jazz (2009), Une Histoire du jazz en France à€" Vol. 1, du milieu du XIXe siècle à 1929 (2014), Hugues Panassié à€" L'oeuvre panassienne et sa réception (2017).*

Comme musicien, il a joué et enregistré avec Gil Evans (1987), été directeur musical de l'Orchestre National de Jazz (1994 1997), et dirige Gil Evans Paris Workshop (depuis 2014). Il est également l'auteur de l'opéra-jazz *La Tectonique des nuages*.

---

[1] Lockwood, 2003.

[2] *Transmettre aujourd'hui la musique*, Rapport 2014/2015 de Monsieur Didier Lockwood, document du ministère de la Culture et de la communication, 2015.

[3] Entretien avec Lockwood, in [Marsal, 2016](#).

[4] Cette expression désigne les façons traditionnelles de pratiquer le jazz, impliquant notamment la pulsation isochrone, certains traitements harmoniques et formels, certaines instrumentations, etc. Cette catégorie est devenue nécessaire pour distinguer notamment ce qu'il est convenu d'appeler les musiques improvisées dont les fondements idiomatiques diffèrent mais restent plus ou moins apparentés au jazz, par le phénomène de l'improvisation et par leur histoire. Voir Cugny, 2009, p. 25-26 : « Il existe pour la musicologie savante une "pratique commune" de la musique correspondant approximativement à la période et à la pratique tonales, prises plus ou moins explicitement comme objet de référence. Des problèmes spécifiques d'analyse se posent quand on s'éloigne de cette ère, que ce soit dans un avant (les musiques pré-tonales) ou dans l'après des musiques post tonales. Il se produit, *mutatis mutandis*, à peu près la même chose pour le jazz : une "pratique commune" peut être définie dans laquelle un corps de langage s'est formé, fonctionnant pendant un temps de façon consensuelle et stable ».

[5] Lockwood, 2003, p. 119.

[6] *Ibid.*, p. 19.

[7] *Ibid.*

[8] Lockwood, 2003, p. 126-127.

[9] Ce « maintenant » renvoie au début des années 1990, soit bien après le début de la carrière de Lockwood.

[10] Lockwood, 2003, p. 228.

[11] *Ibid.*, p. 238.

[12] *Ibid.*, p. 74.

[13] *Ibid.*, p. 145.

[14] Caporaletti, 2018.

[15] Lockwood, 2003, p. 51.

[16] *Ibid.*, p. 53.

[17] *Ibid.*, p. 80-81. Si le jazz est une musique audiotactile, cela ne signifie pas que les aspects d'audiotactilité sont absents des autres musiques. C'est précisément ce qu'explique ici Didier Lockwood. Bien que dans le champ de la musique d'écriture, son professeur lui demande de l'imiter, c'est-à-dire de capter par l'oreille ce qui ne peut s'écrire. La théorie des musiques audiotactiles prend en compte cette multiplicité par le concept de "subsomption médiologique" : chacun des aspects définitoires à€" écriture, oralité, audiotactilité à€" est présent dans tous les régimes, mais dans chaque régime, l'un d'entre eux domine, fonctionnellement et cognitivement. Dans ce cas, c'est bien d'audiotactilité que parle Didier Lockwood, mais dans le cadre d'une musique dont le médium régulateur est l'écriture.

[18] *Ibid.*, p. 105.

[19] *Ibid.*, p. 220.

[20] Lettre de la ministre de la Culture et de la Communication à Didier Lockwood (20 juin 2014), dans Lockwood, 2015.

[21] Lockwood, 2015, p. 3-4.

[22] Tous les titres en italiques sont repris textuellement du rapport.

[23] Lockwood, 2015, p. 6.

[24] *Ibid.*, p. 6.

[25] *Ibid.*, p. 7.

[26] *Ibid.*

[27] *Ibid.*, p. 7-8.

[28] *Ibid.*, p. 8.

[29] « À la manière des artistes des Talens Lyriques, les participants forment un orchestre de tablettes et interprètent des oeuvres musicales. Chacun dispose d'une tablette, qui commande un instrument de musique ou une partie vocale, ainsi que différents paramètres musicaux. Les participants peuvent ainsi étudier, comprendre et reproduire le travail d'un ensemble vocal et instrumental professionnel. Ils apprennent à distinguer les timbres de chaque instrument, à former un groupe cohérent et à travailler ensemble pour produire une oeuvre musicale. L'un d'entre eux joue le rôle du chef d'orchestre et coordonne l'orchestre numérique. » (<https://www.lestalenslyriques.com/applis-talenschool/>, consulté le 25 juillet 2020).

[30] Lockwood, 2015, p. 8.

[31] « Le dépassement des problèmes de discipline passe par la responsabilisation des enfants. En premier lieu, il est fondamental d'instaurer un silence inchoatif et de le leur faire ressentir, non comme un abysse vide anxiogène associé à l'image de la mort, mais *a contrario* comme le berceau des possibles dans leur infinité. À cet effet, il se révèle opportun de confier directement aux élèves ce rituel inaugural d'instauration du silence, de même que, dans un second temps, le décompte du tempo. » (Lockwood, 2015, p. 15-16).

[32] *Ibid.*, p. 17.

[33] *Ibid.*, p. 18.

[34] Entretien avec Lockwood, in [Marsal, 2016](#), p. 127.

[35] *Ibid.*, p. 129.

[36] *Ibid.*, p. 130.

[37] *Ibid.*, p. 133.

[38] *Ibid.*, p. 127.

[39] *Ibid.*, p. 86.

[40] *Ibid.*, p. 132.

[41] *Ibid.*, p. 135.

[42] *Ibid.*, p. 138.

[43] *Ibid.*, p. 128.

[44] *Ibid.*, p. 129.

[45] *Ibid.*, p. 133.