

Le crépuscule du jazz-band

Louis SCHNEIDER (*Le Gaulois*, vol. 59, n° 17 142, 10 septembre 1924, p. 1)

France

Louis Schneider (1861-1934) est un critique musical, traducteur et auteur dramatique. Il a publié deux monographies, respectivement sur Jules Massenet (1908) et Claudio Monteverdi (1921). Il est l'auteur des paroles de *La Reine et l'écuier !...* (1903, musique de Georges Charton) et de *Noël de fleurs* sur une musique de Massenet (1912). Il a également collaboré à *La Revue de France* en 1923. Dans cet article, il entonne le thème du déclin voire de la mort du jazz que l'on va voir enfler à partir de cette époque.

Terpsichore va-t-elle se couvrir de voiles de deuil ? La nouvelle nous parvient d'Amérique que le règne du jazz-band commence à présenter quelques symptômes de décrépitude. Ainsi se vérifierait la sentence de saint François de Sales, que « chacun apporte au bal de la vanité à l'envi ».

Mais qui ou quoi a bien pu porter un coup fatal au jazz-band ? Ce ne serait ni plus ni moins que le jazz-band lui-même, qui est en train de se suicider parce qu'aux États-Unis il devient trop envahissant ; parce qu'il ne se renouvelle pas, et surtout parce que les compositeurs de musique, les vrais ceux-là, avides de rythmes inexploités et de formes inédites, se sont attelés à le parer, à le caparaçonner d'une science orchestrale sous laquelle, écrasé, il ploie des genoux chancelants.

Il en est de même chez nous : n'avons-nous connu du grand Igor Strawinsky un *Piano-rag-time* [*Piano-Rag-Music*, 1919] traité presque en forme de concerto, mais en utilisant les éléments, les pulsations spéciales du *rag-time*¹ ? Darius Milhaud, si je ne me trompe, a sacrifié lui

¹ L'expression « ragtime » (ou « rag-time ») remonte à la fin du XIX^e siècle. « Rag » signifie approximativement « bousculer », « altérer ». « Altérer le tempo » (plutôt que « le temps », vraisemblablement) consiste donc à malmener la mise en place rythmique, c'est-à-dire ne pas l'interpréter littéralement. On est ici au seuil de la paraphrase, premier pas vers l'improvisation. Deux grands

aussi à cette technique sonore ou rythmique spéciale ; et enfin le jeune Jean Wiéner², qui s'est institué l'apôtre de toute la religion musicale nouvelle, si folle ou si incohérente soit-elle, a construit une *Sonatine syncopée* [1923] sur des thèmes de jazz qu'il a traités avec cette variété d'expression qui s'apparente à la monotonie pure, comme toute musique sans invention.

Certes, le jazz-band a eu sa raison d'être. Quand il a traversé l'Atlantique, il a été une leçon pour nos auteurs assoiffés de modernisme, il les a rappelés à l'ordre, je veux dire au rythme, il leur a montré que la barre de mesure dont certains avaient décidé l'abolition était nécessaire,

corpus reçoivent ce même nom de ragtime mais doivent être clairement distingués. L'un est une musique de piano inventée par des pianistes du Missouri. L'autre est joué par des orchestres de grand format, le plus souvent des *brass bands*. Les deux musiques sont majoritairement écrites (mais l'improvisation n'en est pas totalement absente) et elles sont fondées sur une certaine utilisation de la syncope. On considère que l'événement fondateur du ragtime est la Chicago World's Fair (« Exposition mondiale de Chicago ») de 1893 où des pianistes, dont Scott Joplin, se sont réunis pour se confronter et faire connaître leur musique (qu'on n'appelait pas encore de ragtime) à un très large public. Les mots « rag » et « ragtime » commencent à apparaître dans la musique publiée en 1896. En 1897, la première pièce publiée en tant que « rag » est celle de William Krell : « Mississippi Rag », avec pour sous-titre : « The First Rag-Time Two-step Ever Written, and First Played by Krell's Orchestra, Chicago » (« Le premier rag-time two-step jamais écrit, d'abord joué par l'orchestre de Krell, Chicago »). « Louisiana Rag », « Harlem Rag » paraissent la même année. Si le genre perdure, son âge d'or est relativement court, une vingtaine d'années tout au plus. La périodisation la plus courante le découpe en trois phases : *Classic Ragtime* ou *Early Ragtime*, 1896-1906, *Popular Ragtime* ou *Ragtime Craze*, 1906-1912, et *Advanced Ragtime*, 1913-1917. Le compositeur le plus connu est Scott Joplin (1862-1917). Il est l'auteur notamment du célèbre « Maple Leaf Rag », publié en 1899, ainsi que de deux opéras, *A Guest of Honor* (1903) et *Treemonisha* (1911). Parmi les autres grands compositeurs de ragtime, on peut citer aussi Tom Turpin (1873-1922), propriétaire à Saint Louis d'un saloon qui fut un lieu d'incubation du ragtime, et également auteur du premier rag publié par un musicien noir, « Harlem Rag » ; et encore James Scott (1885-1938), Joseph Lamb (1887-1960) et Ben Harney (1872-1938), pianiste blanc qui fut l'auteur du premier manuel de ragtime, *The Ragtime Instructor*, publié en 1897. À la Nouvelle-Orléans, outre Jelly Roll Morton et de l'aveu même de ce dernier, le plus grand pianiste de ragtime – qui ne fut jamais enregistré – était Tony Jackson (1882-1921). Le terme et le genre musical sont connus du public francophone depuis le milieu de la décennie 1900 à partir duquel des enregistrements sont disponibles. Dès 1910, des éditeurs français et belges publient régulièrement des morceaux relevant de ce genre musical. Certains compositeurs savants s'y intéressent lors de cette période : Erik Satie (« Le Ragtime du Paquebot » dans *Parade*, 1917), Igor Stravinsky (« Ragtime », dans *L'Histoire du soldat*, 1917, *Ragtime pour onze instruments*, 1917-1918, *Piano-Rag-Music*, 1918). Maurice Ravel, qui l'évoque dans sa lettre à Colette à propos de *L'Enfant et les sortilèges* (voir Ravel 1919), lui préférera le fox-trot.

² Jean Wiéner (ou Wiener, 1896-1982), pianiste et compositeur français. Élève d'André Gedalge au conservatoire de Paris, il s'intéresse très tôt au jazz que lui a fait connaître son ami Yves Nat. En 1923, il rencontre le pianiste belge Clément Doucet avec qui il forme un duo de pianos qui va connaître un énorme succès jusqu'à la Seconde Guerre mondiale (ils donneront plus de 2 000 concerts). Wiéner compose une multitude de pièces aussi bien de musiques savante ou populaire que pour le cinéma, dont il devient l'un des compositeurs les plus prisés. Il est également l'initiateur à partir de 1921 des « concerts-salade » dans lesquels il s'attache à faire entendre des pièces savantes (souvent des créations) et des musiciens de jazz.

il leur a révélé des modes de sonorités inattendues, il a promu au premier rang les instruments à percussion, le tambour, le triangle, les clochettes, et d'autres encore. Ce n'est pas tout : au saxophone, il a confié le rôle important qui détrônait celui du violon de chez nous ; au trombone il a permis des gargouillades qui faisaient tituber la mélodie ; le banjo scandait de façon sèche et grêle toutes ces familles d'instruments, et l'expression orchestrale est devenue tout autre que celle qui jusqu'à alors charmait notre appareil auditif.

Mais ce n'est pas seulement la couleur du son qui a été modifiée par le jazz-band, c'est le courant normal de la mesure, dont il a fait sursauter les sons en les heurtant, en les retardant ou en les précipitant, en les déchirant comme l'indique en grec son nom.

Comment est-il né, ce révolutionnaire ? C'était en 1915, paraît-il, dans un café de Chicago ; alors la république des États-Unis n'était pas encore « sèche » ; chez Sam Hare on buvait force de cocktails et autres boissons relevées de gin. Il y avait surtout un nègre, nommé Jasbo Brown, qui avait recruté un orchestre aux instruments bizarres : gongs, cornes d'auto, klaksons³, fifres ; et lui-même jouait d'une espèce de bugle aigu qui s'appelle le piccolo. Plus Jasbo avait bu, plus il s'exaspérait, et plus les clients du café le surexcitaient, en leur offrant des consommations pimentées. Et les sonorités du piccolo devenaient plus criardes. « Encore, Jasbo ! », lui criait-on, et par abréviation : « Encore, Jazz ! » Ce fut là le baptême de la bande de Jazz, le Jazz band, qui fut appelé à New-York par un engagement rémunérateur⁴. Le « jazz » suivit les régiments

³ À la fin des années 1910 et au début des années 1920, les batteries intégraient fréquemment des klaxons.

⁴ Comme en témoignent, entre autres, Singleton 1922, Cœuroy 1925, Schwerké 1926, Cœuroy 1926, Hoérée 1927 et Malherbe 1929 (tous repris dans Anthologie), cette explication est l'une des plus répandues sur l'origine du mot « jazz ». Comme toutes les autres, elle est fortement sujette à caution. Peter Tamony en a dressé une généalogie assez vraisemblable. Le patronyme « Jasbo » (ou « Jazbo » ou « Jazzbo ») serait dérivé du français « chasse-beau », qui désigne une danse. On trouve cette thèse pour la première fois, selon l'ethnomusicologue Alan Merriam (Merriam et Garner 1968), dans un article paru aux États-Unis en juin 1919 dans la revue *Music Trade Review* (il sera repris deux mois plus tard dans *Current Opinion* [Anonyme 1919]). Dans un article paru en français en 1959, Peter Tamony explique : « [Au XIX^e siècle, la] *chasse* était un pas de danse célèbre, un mouvement glissé, un pied devant l'autre. Verra-t-on en chasse un ancêtre de jazz ? Les étymologistes suggèrent aussi que jazz est un dérivé de *Jasbo* ou *Jazzbo*. Dans les représentations des minstrels, dit-on, un certain Mr. Jasbo était un spécialiste du "cake-walk". Alors qu'il désignait préalablement le danseur, le terme *jasbo* ou *jazzbo* aurait indiqué, par contamination, la musique elle-même et, comme l'anglais a tendance à laisser tomber les dernières syllabes, *jazzbo* serait

américains sur le continent français, et il s’y développa comme pullulent les lapins partout où il y a de la verdure.

Mais les nègres qui jouaient cette musique désordonnée, y apportaient un équilibre, une mesure, une précision, une saveur de terroir qui ont dégénéré dès que vint l’armistice, car ils eurent des concurrents sur chacun des territoires d’Europe. On vit de pauvres petits instrumentistes – ceux qui, chez nous, dix ans avant la guerre, s’intitulaient tziganes simplement parce qu’ils avaient endossé la veste rouge des musiciens hongrois – se grouper en orchestres de jazz-band : hélas ! c’était de la contrefaçon, avec des instruments pauvres, des sonorités grêles et surtout des musiques sans goût. On servit au public la prière de la *Tosca*, la habanera de *Carmen*, le *Cygne* de Saint-Saëns, d’autres pages encore que faisaient claudiquer les mesures syncopées. Il en fut de même au pays d’origine. On essaya en vain de réagir : l’outrance a tué les fox-trott⁵, les shimmy⁶, les blues. On a anémié le jazz-band. Et la réaction vient, comme la justice, à pas lents, mais elle vient... Qui ne sait si nous n’allons pas voir renaître cette fleur de notre prime jeunesse, qui s’incarnait dans la fameuse *Valse des Roses* de Métra⁷ :

devenu jazz. Jazzbo, dit-on encore, serait lui-même issu du français, ou plutôt du français-créole : *chasse-beau*. Le danseur qui “chasse” est à son tour “chassé” par les danseurs parce que le “coq de la promenade” (*cock of the walk*), le champion du *cake-walk*, a leur préférence. C’est lui, en définitive, qui “chasse” tous les autres prétendants se trouvant sur la piste. Est-il arbitraire de suggérer que l’américanisme gism-jasm et le français créole *chasse-beau* ou *jasbo* (jazzbo) se télescopèrent dans la seconde moitié du XIX^e siècle pour devenir “jazz” ? D’après Clay Smith, le terme jazz était déjà en usage chez les travailleurs des mines, dans l’Ouest, vers les années quatre-vingt-dix » (Tamony 1959, p. 80-81). Quoi qu’il en soit de sa vraisemblance, cette explication sera sans cesse reprise, en témoignent les nombreuses références que l’on trouvera dans la présente édition.

- ⁵ Littéralement « pas du renard », le fox-trot fait partie des différents pas de danse imitant ceux des animaux (*turkey trot*, *horse trot*, *grizzly bear step*, etc.) qui se développent pendant la décennie 1910, sur des morceaux de ragtime. En raison de sa simplicité, le fox-trot finit par s’imposer comme la danse reine de la période 1910-1940, au point que l’étiquette finit par désigner la majorité des morceaux joués par les jazz-bands. Musicalement, les limites du genre sont assez floues. La plupart des morceaux qualifiés de fox-trots comportent généralement une rythmique inspirée du modèle de la « pompe » du ragtime, et des mélodies (parfois en valeurs longues) comportant des rythmes syncopés. Le couple de danseurs Irene et Vernon Castle, qui ont popularisé le fox-trot à partir de 1914, attribuait l’invention de son pas de danse caractéristique à des danseurs afro-américains.
- ⁶ Le shimmy est un pas de danse popularisé aux États-Unis à partir de 1917 et de 1919 dans les pays francophones. Il se caractérise par une ondulation des épaules qui résulte en des postures suggestives. Musicalement, les morceaux musicaux relevant de ce genre ne se distinguent pas fondamentalement des fox-trots.
- ⁷ Olivier Métra (1830-1889) est un compositeur devenu très populaire au cours de la deuxième partie du XIX^e siècle. Sa *Valse des roses* est composée en 1863.

*Viens avec moi ! Pour fêter le printemps,
Nous accueillerons les lilas et les roses...*

Tout n'est, du reste, que recommencement. Le Directoire lui-même avait son jazz-band : c'était le « concert miaulique »⁸. Un quidam avait imaginé un immense clavecin dont les notes étaient constituées par vingt-cinq ou trente chats dont on apercevait les têtes dans des trous ; au-dessus de la queue des chats on avait disposé des tringles dont chacune frappait à son tour le pauvre félin, qui, bien entendu, poussait un miaulement de douleur. C'était bien le divertissement d'une époque où la barbarie avait atteint ses dernières limites ! Au bout de quelques mois, la police se décida à mettre fin à cet ancêtre du jazz-band⁹.

Aujourd'hui, on est moins cruel : les oreilles du public sont saturées, la patrie du jazz-band, l'Amérique, proteste, et le jazz ne laisse plus échapper que des sonorités agonisantes.

⁸ L'expression a cours depuis la fin du XVIII^e siècle. Elle fait référence à des concerts donnés par un piano à chats que l'auteur décrit au paragraphe suivant. Cet instrument est évoqué par des chroniqueurs depuis le milieu du XVI^e siècle, mais on ignore s'il a vraiment existé. Sur le piano à chats, voir : <https://balises.bpi.fr/le-piano-a-chats-1> (consulté le 1^{er} février 2021).

⁹ On retrouve l'analogie entre le « concert miaulique » et le jazz-band dans Anonyme 1919.

Bibliographie

- Anonyme (1919), « Les origines de la musique à la mode », *Le Matin*, vol. 36, n° 12 885, 9 juin, p. 1.
- Anonyme (1919), « Delving into the Genealogy of Jazz », *Current Opinion*, vol. 57, n° 2, p. 97-99.
- Anonyme (1921), « L'origine du jazz-band », *Le Pays*, vol. 12, n° 25, 18 juin, p. 3.
- Cœuroy, André (1925), « Jazz-Band », *Larousse mensuel illustré*, t. 6, n° 226.
- Cœuroy, André (1926), « Jazz », *Art vivant*, vol. 2, n° 40, 15 août, p. 615-617.
- Hoérée, Arthur (1927), « Le Jazz », *La Revue musicale*, vol. 8, n° 11, p. 213-241.
- Malherbe, Henri (1929), « Chronique musicale – Le Jazz », *Le Temps*, vol. 69, n° 24 837, 21 août, p. 3.
- Merriam, Alan P., et Fradley H. Garner (1968), « Jazz – The Word », *Ethnomusicology*, vol. 12, n° 3, septembre, p. 373-396.
- Schneider, Louis (1908), *Massenet. L'homme-le musicien*, Paris, L. Carteret.
- Schneider, Louis (1921), *Claudio Monteverdi, 1567-1643. L'homme et son temps, le musicien*, Paris, Perrin et Cie.
- Schwerké, Irving (1926), « Le jazz est mort ! Vive le jazz », *Guide du concert*, vol. 12, n° 22, 12 mars, p. 647-649.
- Singleton, Esther (1922), « États-Unis d'Amérique », « Jazz-music », dans Albert Lavignac, et Lionel de La Laurencie, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire. Première partie : Histoire de la musique*, tome 5, Paris, Delagrave, p. 3227-3329.
- Tamony, Peter (1959), « Jazz, les origines d'un mot », *Les Cahiers du jazz*, 1^{re} série, n° 1, p. 78-83.