

La naissance du jazz

Yvon NOVY (*Les Spectacles*, vol. 3, n° 81, 17 juillet 1925, p. 7-8)

France

Yvon Novy est un homme de lettres et un critique de théâtre. Le palindrome formé par son prénom et son nom suggère l'utilisation d'un pseudonyme. Outre de nombreux articles sur la vie théâtrale française, il est l'auteur, en 1927, d'une comédie dramatique en trois actes intitulée *L'Ouragan* co-écrite avec l'auteur dramatique René Bastien (1884-1960). Initialement publié dans *Comœdia* le 25 juin 1925, cet article est intégralement repris dans *Les Spectacles*, un journal régional créé en 1923 pour annoncer et commenter la vie musicale et théâtrale de l'agglomération lilloise.

Si, jusqu'à présent, en France, le jazz occupe dans la hiérarchie musicale une place un peu en marge, s'il reste cantonné dans le music-hall et n'a guère définitivement conquis que le dancing, il n'en est pas de même en Amérique, où des concerts de jazz ont lieu durant quatre heures d'affilée devant plusieurs milliers d'auditeurs avec un luxe d'exécutants, de moyens et une richesse de répertoire encore inconnus chez nous. Nous avons cependant vu une seule fois quelque chose d'analogue avec le « Syncopated Orchestra » qui se fit entendre au Théâtre des Champs-Élysées, il y a trois ou quatre ans¹.

¹ Il s'agit vraisemblablement d'un des deux orchestres issus de la scission au sein du Southern Syncopated Orchestra de Will Marion Cook, placé sous la direction de Harry Wellmon, qui se serait produit au Théâtre des Champs-Élysées en juin 1921 (voir Brillant 1921, Carter 2008 et Cugny 2014, p. 159-165). Le Southern Syncopated Orchestra, rassemblant des musiciens afro-américains fut créé à New York par le violoniste et compositeur Will Marion Cook (1869-1944). Initialement nommé New York Syncopated Orchestra, il fut rebaptisé Southern Syncopated Orchestra (SSO) à l'occasion d'une tournée européenne qui, de 1919 à 1922, en fit une des formations afro-américaines les plus populaires hors des États-Unis. Ernest Ansermet la découvrit à Londres lors de la première étape de cette tournée durant laquelle le SSO se produisit au Philharmonic Hall de juillet à décembre 1919 avec notamment Sidney Bechet, qu'Ansermet remarque à cette occasion. En février 1920, l'orchestre se scinde en deux, une faction soutenant le gestionnaire de l'orchestre George Lattimore (1837-ca. 1931), l'autre son fondateur. Ces bribes de l'orchestre originel apparaissent

Patience. Je crois savoir que d'autres tentatives de ce genre auront lieu à Paris, au cours de la saison prochaine. Et puisque le jazz, abandonnant son côté pittoresque et excentrique, veut se classer régulièrement, avant qu'une légende savamment dosée ne vienne en détruire l'historique jusqu'ici peu ou mal connu, avant que des règles précises, étroites et — disons le mot — classiques, n'enlèvent à ceux qui en ont été les promoteurs le bénéfice de leur originalité, je me suis efforcé de rechercher les origines de — dirais-je cet art ? — d'en noter les évolutions et d'en établir les ascendances.

Je dois les renseignements qui suivent à la courtoise érudition de M. Paley², un des compositeurs pour jazz les plus connus, et M. Billy Arnold³, chef de la phalange des Billy Arnold's qui, comme chacun sait, font en ce moment les beaux jours du Théâtre des Champs-Élysées-Music-Hall.

Concernant les origines du jazz, il y a deux thèses en quelque sorte officielles et une troisième, généralement passée sous silence, ce qui ne l'empêche pas d'être de beaucoup la plus plausible et la plus pittoresque.

La première des deux thèses officielles ferait dériver le jazz des musiques nègres, lesquelles sont toutes à base de rythmes syncopés. Certains détails de lutherie renforceraient cette hypothèse. La batterie pouvait, à l'origine, être le tam-tam, le saxophone imite la flûte en bambou, enfin le banjo ne saurait nier son origine⁴.

À cela, la deuxième thèse objecte que le jazz essentiellement américain comme conception et comme origine, devait nécessairement

jusqu'en 1922 en Europe sous différents noms et différentes directions, notamment celle de Henry Wellmon, musicien afro-américain résidant à Londres.

² Peut-être Herman Paley (1879-1955), compositeur étatsunien notamment de « The Sweetest Girl in Monterey », chanson parue en 1915.

³ Billy Arnold (1886-1954) est un pianiste de jazz étatsunien. Il arrive en Grande-Bretagne en 1919 (où le compositeur Darius Milhaud l'entend à l'Hammersmith de Londres), puis en France en 1921. Il est très souvent cité dans les écrits français sur le jazz des années 1920, notamment en vertu de la participation de son orchestre au premier « concert-salade » de Jean Wiéner (6 décembre 1921, Salle des Agriculteurs).

⁴ L'auteur a-t-il connaissance de la thèse semblable d'André Schaeffner qui ne sera pourtant publiée qu'un an plus tard, d'abord dans *Le Ménestrel*, entre le 25 juin et le 6 août 1926, puis dans le livre *Le Jazz ?* « Le ragtime ne fait donc que prolonger, sur le banjo comme au piano, cette éternelle lutte dans la musique nègre entre la mesure et le rythme, continuelle désarticulation que nous avons notée depuis ce coup sec pris à contretemps sur le rebord du tambour bambara » (Cœuroy et Schaeffner 1926, p. 62-63).

avoir les tendances caractéristiques de l'état d'esprit américain et des modes de traduction qui y répondaient. Les peuples latins rêveurs et romantiques s'efforçaient de traduire le chant des oiseaux, le murmure des sources, etc. Les Américains, eux, avaient de l'existence une notion moins poétique, plus précise. Les rumeurs auxquelles ils étaient accoutumés étaient plus métalliques, plus heurtées, plus matérielles. Il est certain que le jour où ils essaieraient de les rendre par des moyens harmoniques ceux-ci nécessiteraient des méthodes inaccoutumées. D'où le jazz.

Enfin la troisième thèse, généralement ignorée, fait naître le jazz dans les bouges de Barbary Coast, à San-Francisco⁵, voire dans des endroits ou quartiers analogues de Chicago ou New-Orléans.

Et ceci s'expliquerait fort bien. Les morceaux écrits pour jazz sont connus sous le nom de « Blue »⁶, ce qui pourrait se traduire assez librement par plainte. Or, il n'y aurait rien d'étonnant à ce que dans ces endroits cosmopolites où se frôlent et se coudoient tous les vices, toutes les tares et toutes les déchéances du monde, durant les nuits lourdes d'ivresse, d'alcool, d'opium, des souvenirs nostalgiques ne s'éveillent soudain. Certains refrains devaient bercer l'abjection de la foule entassée là, refrains venus des quatre coins du monde.

Dans tous les établissements de ce genre existaient un pianiste et un piano, également minables, soumis au bon plaisir de cette clientèle hétéroclite et brutale. Aux injonctions d'avoir à accompagner les effusions lyriques de ces chœurs improvisés, l'artiste leur donnait malgré lui cette allure à la fois plaintive et heurtée qui donna naissance au rag-time⁷, principe essentiel du « Blue ».

⁵ Cette hypothèse figure également dans un article de 1924 de la compositrice et critique musicale étasunienne Marion E. Bauer (1982-1955) publié dans *La Revue musicale* (Bauer 1924). Paul Whiteman l'évoque également dans son livre de 1926 : « *We first met – jazz and I – at a dance dive on the Barbary Coast. It screeched and bellowed at me from a trick platform in the middle of a smoke-hazed, beer-fumed room* » (Whiteman et McBride 1926, p. 32). Barbary Coast est un symbole de quartier mal famé. Il se peut qu'il ait été de longue date associé métaphoriquement au caractère supposé interlope du jazz.

⁶ Il est courant à cette époque que les auteurs francophones utilisent le mot au singulier.

⁷ 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 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

À remarquer, du reste, que le « Blue » est presque toujours un thème populaire légèrement transposé. La tradition s'en maintint fort longtemps sans qu'on pût en établir de notation écrite. C'est ainsi que le « Memphis Blue⁸ » [*sic*], aujourd'hui universellement connu, existait depuis fort longtemps. Pendant des années on l'avait joué, chanté ou siffloté. La tradition le désignait alors sous le titre original de « Hister Crump⁹ » [*sic*].

On voit qu'avant de revêtir l'aspect correct sous lequel nous le connaissons aujourd'hui, le jazz aurait parcouru divers chemins quelque peu accidentés. Il est probable, du reste, que les trois thèses comportent une part de vérité. Il est également probable que d'autres influences sont intervenues dans sa conception et dans sa formation. Il est incontestable que l'espèce de mélodie des chants nègres désignés sous le nom de « spirituals¹⁰ » se retrouve également dans le rythme du jazz actuel.

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.

⁸ « The Memphis Blues », composé par W.C. Handy en 1912, deux ans avant « Saint Louis Blues ».

⁹ L'édition originale de « The Memphis Blues » indique « *Better known as Mister Crump* ».

¹⁰ Le *spiritual* (connu aussi comme *negro spiritual*) désigne un genre musical, apparu à la fin du XVIII^e siècle aux États-Unis au sein de la communauté afro-américaine. Il est issu de la rencontre

Comment forme-t-on un jazz ? À l'origine, il est certain que le rythme très spécial du jazz échappait à beaucoup d'exécutants. Il semble donc que les premiers jazz aient été la réunion d'artistes s'étant adaptés rapidement à cette technique spéciale. Maintenant cette formule s'est beaucoup étendue. Il appartient donc au chef du jazz de s'entourer des éléments qui lui conviennent et qu'il juge aptes à lui rendre le plus de services. Des contrats réguliers sont passés dans ce sens. Une fois le nom du jazz devenu valeur marchande, il est assez rare que les titulaires d'emplois changent. Le chef de jazz est, en général, le pianiste, bien qu'il n'y ait aucune règle établie. Parfois aussi c'est lui qui actionne les multiples accessoires de la batterie. Très rarement, c'est l'un des autres instrumentistes.

Un jazz peut ne comporter que cinq exécutants. Il peut en comporter soixante et plus. Ici, également, aucune règle n'intervient. Celui qui possède à l'heure actuelle le plus grand nombre d'éléments est celui de Paul Whiteman¹¹ qui comprend vingt-sept musiciens. En général, tous les membres d'un jazz jouent de deux ou trois instruments. L'homme protégé par excellence doit être celui qui actionne les batteries. Les accessoires se multiplient et s'accroissent tous les jours. En se servant des deux pieds et des deux mains, parfois même de la tête, c'est tout juste si à force de virtuosité il arrive à subvenir aux multiples obligations de son emploi.

Contrairement à ce qu'on pourrait croire, la musique est très exactement et très minutieusement orchestrée. Bien entendu, il y figure certains signes conventionnels qui ne se trouvent dans aucun traité d'harmonie. Il est certain, par exemple, que l'écriture musicale n'a prévu

entre les hymnes chrétiens tirés de l'Ancien Testament et de différentes traditions vocales africaines perpétuées aux États-Unis par les esclaves. À partir de la fin du XIX^e siècle, le *spiritual* a progressivement été reconnu comme l'un des genres majeurs de la musique traditionnelle étatsunienne.

¹¹ Paul Whiteman (1890-1967), est un altiste et chef d'orchestre étatsunien formé à la musique classique. Musicien du rang dans le San Francisco Symhponic Orchestra, il forme son propre orchestre de danse en 1918. Les enregistrements qu'il réalise pour la Victor Talking Machine Company (la plus importante firme discographique aux États-Unis) fait de son orchestre le principal représentant du jazz dans les années 1920. Sa réputation, aussi importante aux États-Unis qu'en Europe, où sa première tournée a lieu en 1926, fait grand bruit et suscite de nombreux articles. Sa musique, qui privilégie les arrangements sophistiqués à l'improvisation individuelle, a suscité l'admiration de nombreux musiciens de jazz dans les années 1920. Dans son autobiographie Duke Ellington a dit de lui que « personne n'a encore porté ce titre avec autant de conviction et de dignité » (Ellington 1973, p. 103, traduction de l'éditeur).

aucun trait spécial pour annoncer le frottement l'une contre l'autre de deux feuilles de papier de verre, ni aucune notation pour annoncer la nécessité de coiffer d'un chapeau melon l'extrémité d'un cornet à pistons. Mais avec un peu d'ingéniosité on supplée à ces lacunes. Car ce serait un tort de croire que ces gestes n'ont d'autre but que l'excentricité. Ils répondent à une recherche d'adoucissement du son ou de stridence, mais ont leur utilité précise. Sans doute le jazz, se souvenant de ses débuts et gardant son caractère d'exception, sacrifie à la trouvaille du geste drôle. Mais jamais sans nécessité.

La lutherie est maintenant du domaine courant. Si certains artistes apportent encore des modifications de détail à leurs instruments, l'époque héroïque est passée et la plupart d'entre eux se contentent fort prosaïquement de la fabrication en série.

Il n'en a pas toujours été ainsi. Les banjos comportent trente-trois modèles officiels. Les batteries, après s'être étendues en largeur et en hauteur, ne pourraient plus guère gagner qu'en profondeur. Mais l'hypothèse est peu probable.

Et maintenant voulez-vous la recette d'un bon jazz à cinq éléments : un pianiste, une batterie, un saxophone, un trombone, un cornet à pistons.

Essayez-en : c'est ce qu'on a fait de mieux.

Bibliographie

- Bauer, Marion (1924), « L'influence du jazz-band », *La Revue musicale*, vol. 5, n° 6, 1^{er} avril, p. 31-36.
- Brillant, Maurice (1921), « Les œuvres et les hommes – Un orchestre nègre à Paris », *Le Correspondant*, vol. 93, n° 1 410, 25 juin, p. 1127-1129.
- Carter, Marva Griffin (2008), *Swing Along. The Musical Life of Will Marion Cook*, New York, Oxford University Press.
- Cœuroy, André, et André Schaeffner (1926), *Le jazz*, Paris, Aveline ; réédité en fac-similé sous la signature « André Schaeffner avec la collaboration de André Cœuroy », Paris, Jean-Michel Place, 1988.
- Cugny, Laurent (2014), *Une histoire du jazz en France*, tome 1 : *Du milieu du XIX^e siècle à 1929*, Paris, Outre Mesure.
- Ellington, Duke (1973), *Music Is My Mistress*, New York, Da Capo Press.
- Schaeffner, André (1926), « Notes sur la musique des Afro-Américains », *Le Ménestrel*, vol. 88, n° 26, 25 juin, p. 285-287 ; vol. 88, n° 27, 2 juillet, p. 297-300 ; vol. 88, n° 28, 9 juillet, p. 309-312 ; vol. 88, n° 29, 16 juillet, p. 321-323 ; vol. 88, n° 30, 23 juillet, p. 329-332 ; vol. 88, n° 31, 30 juillet, p. 337-339 ; vol. 88, n° 32, 6 août, p. 345-347.
- Whiteman, Paul, et Margaret McBride (1926), *Jazz*, New York, J. H. Sears.