

La guitare et le jazz-band

Édouard COMBE (*La Semaine littéraire*, vol. 33, n° 1 667, 12 décembre 1925, p. 595-597)

Suisse

Édouard Combe (1866-1942) est un critique musical suisse doté d'une solide formation musicale, reçue aux conservatoires de Genève et de Paris. Il est chroniqueur pour de nombreuses revues dont la *Gazette musicale de la Suisse romande*, *La Vie musicale*, la *Gazette de Lausanne*, et la *Tribune de Genève*. À partir d'une pièce de théâtre créée au Théâtre des Nouveautés le 22 septembre 1924, il livre ici des considérations personnelles sur le jazz naissant (ainsi que, accessoirement, sur la guitare, le clavecin et la remise au goût du jour de répertoires anciens).

Sous ce titre, MM. Duvernois¹ et Dieudonné² ont écrit une comédie qui met en opposition deux sortes de femmes, deux façons d'aimer. Le jazz-band symbolise dans cet ouvrage le modernisme, le dancing, cette existence toute extérieure, véritable tourbillon, où la femme oublie jusqu'à la notion de l'amour vrai. La guitare, par contre, doit évoquer le sentimentalisme des sérénades au clair de lune, l'amour simple, à la vieille mode, quelque chose de neuf, mais vrai, sincère, au point que l'on ne songe pas à le trouver ridicule. J'ai souvent pensé à cette opposition depuis que le miraculeux Destin a suscité Andrés Ségovia³ et a placé la

¹ Henri Duvernois (1875-1937), de son vrai nom Henri-Simon Schwabacher, est un écrivain, scénariste et dramaturge français. C'est un auteur très prolifique qui écrit en nombre opérettes, romans, scénarios de films et pièces de théâtre, dont celle qui est chroniquée ici.

² Robert Dieudonné (1879-1940) est un auteur de théâtre, librettiste, caricaturiste et journaliste français.

³ Andrés Segovia (1893-1987), espagnol, est un virtuose de la guitare classique à qui l'on doit pour une part un certain renouveau de cet instrument dans la tradition savante occidentale. Heitor Villa-Lobos, Alexandre Tansmann ou encore Joaquín Rodrigo ont écrit pour lui.

guitare de ce divin artiste en travers de ma route. Auparavant déjà, j'avais souvent médité sur le jazz-band et recherché en quoi consiste son apport à la musique moderne. Ce sont donc des considérations purement musicales que me suggère la comédie de Duvernois et Dieudonné. Le contraste que je constate, à ce point de vue, est tout aussi tranché, et dans son genre intéressant au même degré.

Voyons le premier terme : la guitare. Il se présente aujourd'hui sous l'aspect d'une résurrection. La guitare passait pour morte ; n'en jouaient plus que quelques aveugles mendiants, et parmi les ménestrandies une seule, attardée, celle de l'Espagne. Même en Espagne, elle était devenue exclusivement accompagnatrice, soit de la voix, soit d'un instrument chantant comme le violon, soit de la mandoline ; elle était désormais comme la basse obligée des derniers survivants du luth, le bourdon d'un ensemble de cordes pincées... L'intérêt qu'elle suscitait était d'ordre rétrospectif, historique, presque archéologique. Et il suffit d'un interprète de génie, qui redécouvre la guitare, qui en reconstitue la technique mais surtout qui lui rende une âme, pour que brusquement, des écailles nous tombent des yeux. La guitare n'est pas ce que nous pensions : un instrument pauvre, limité, monotone ; c'est au contraire un instrument merveilleusement riche en ressources de toute sorte, expressif, dont on peut tirer une variété de sonorités vraiment inouïe, et qui par son vaste ambitus (quatre octaves, comme l'alto et la clarinette), soutient la comparaison avec les rois du solo instrumental. Ajoutez à cela que sa monture à six cordes facilite les grands accords et la polyphonie. Le volume de son n'est pas d'une intensité très forte, mais il rachète ce déficit par la qualité, qui est riche, moelleuse, distinguée, aristocratique même.

La guitare est montée et accordée comme le luth ; elle peut exécuter tout ce qui a été écrit pour le luth. Elle a suivi le sort de ce dernier lorsque l'engouement pour le clavecin le fit tomber en défaveur. Après avoir entendu Ségovia, il est aisé de se rendre compte que l'assimilation n'était pas permise et que les raisons qui ont fait abandonner le luth auraient dû faire conserver la guitare. Le clavecin fut certainement un progrès sur le luth, parce qu'en permettant, grâce au clavier, l'usage simultané des deux mains, il en doublait les ressources. Il fit même beaucoup plus que les doubler dès que l'on adopta les deux claviers, les accouplements et les

divers jeux de plectres. Loin de moi l'idée de médire du clavecin : l'exemple de Wanda Landowska⁴ a montré ce que l'on peut tirer de cet instrument et la nécessité de son emploi dès qu'il s'agit de rendre véritablement justice à la musique écrite pour lui par clavecinistes et virginalistes. Il n'en reste pas moins que le clavecin est un instrument à plectres, c'est-à-dire dont la marge expressive est assez étroite ; il remédie dans une grande mesure à cet inconvénient par des artifices mécaniques auxquels je fais allusion plus haut ; il ne peut éluder complètement les désavantages résultant de l'attaque de la corde par une pointe de métal, de plume ou de cuir. Ces désavantages sont portés au maximum dans le luth, qui n'a d'autre part qu'une gamme de ressources mélodiques et harmoniques très misérables comparée à celle du clavecin, il doit se grouper en ensembles, formés de luths *ripieni* de dimensions différentes, en orchestres de luths. Mais la richesse des ensembles formés d'instruments à archet et à vent devait forcément repousser dans l'ombre les orchestres à cordes pincées, et c'est bien ce qui eut lieu. Le clavecin demeura le seul représentant de toute une classe d'instruments qui avait monopolisé pendant longtemps la musique instrumentale presque entière, alors que s'élaborait à côté de lui l'orchestre symphonique moderne.

Nous avons cru longtemps que les défauts du luth et du clavecin étaient inhérents à tous les instruments à cordes pincées. Il faut aujourd'hui réviser ce jugement. Ces défauts ne sont inhérents qu'aux instruments dont les cordes sont attaquées au moyen d'un plectre, soit que ce plectre soit tenu par la main droite, comme dans le luth, soit qu'il soit actionné mécaniquement par une touche, comme dans le clavecin. Il y a d'autres instruments à cordes pincées qui échappent plus ou moins à ces inconvénients. Ce sont ceux dont les cordes sont attaquées directement par les doigts, comme la harpe et, surtout, la guitare. Tous deux doivent à ce mode d'attaque de la corde un caractère beaucoup plus expressif ; mais depuis que nous avons entendu Ségovia, et quelques jours

⁴ Wanda Landowska (1879-1959), pianiste, claveciniste et pédagogue française, considérée comme une actrice majeure du renouveau du clavecin, en particulier pour la musique ancienne. Bien que spécialiste de Bach, Mozart et Haydn, elle crée en 1926 à Barcelone le *Concerto pour clavecin, flûte, clarinette, violon et violoncelle* de Manuel de Falla.

plus tard le quatuor de harpes de Mme Casadesus⁵, nous savons de façon irréfutable que la supériorité appartient à la guitare, une supériorité écrasante. Pour jouer la harpe, les deux mains se bornent à arracher des cordes accordées d'avance et ne donnant qu'une note (dans la harpe à pédales, la même corde peut donner trois notes, mais seulement une à la fois). La variété expressive dans l'attaque de la corde est assez limitée ; elle connaît tous les degrés dynamiques (les instruments à plectres aussi), mais la qualité du son ne peut être que fort peu modifiée, à part l'artifice des sons harmoniques, que la guitare emploie du reste également.

L'attaque de la corde par les doigts de la main droite dans la guitare, par contre, produit une variété qualitative du son incroyable, qui tient du miracle. Il faut avoir entendu Andrés Ségovia pour y croire. Avec ses doigts, ce magicien imite tous les registres du clavecin ; dans la polyphonie, il fait entendre autant de qualités de son qu'il y a de voix, de sorte qu'on a l'illusion d'entendre quatre instruments distincts. Mais surtout — et c'est là la différence capitale entre la guitare et les instruments à plectres —, tous ces registres sont intensément expressifs ! La guitare est le seul instrument à cordes pincées capable de chanter ; sous ce rapport, Ségovia nous la montre supérieure même au meilleur piano. C'est que la sensibilité de l'extrémité du doigt non armée, nue, en contact direct avec la corde, est infinie. Par des procédés que je suis incapable de vous expliquer, le doigt communique directement à la corde les impressions de l'âme ; dans le piano, il ne peut le faire que par l'intermédiaire de la touche, du double échappement et du marteau. Action et réaction, dans la guitare, sont immédiates ; l'instrument est la prolongation directe de l'instrumentiste.

Celui qui, n'ayant pas entendu Ségovia, lira ces lignes, sera tenté de sourire. Il aura tort. Beaucoup de ceux qui ont entendu le virtuose objecteront : « Son cas est unique ; personne ne fera jamais ce qu'il fait ». Que Ségovia soit un phénomène unique à l'heure qu'il est, je suis tout disposé à l'admettre ; qu'il doive le rester, c'est une autre affaire. Mme Landowska a été unique longtemps ; dans un certain sens, elle l'est encore et le restera aussi longtemps qu'elle vivra. Elle n'en a pas moins ressuscité le clavecin, jusqu'à elle complètement délaissé, et le nombre des artistes

⁵ Marie-Louise Casadesus, de son vrai nom Marie-Louise Beetz (1892-1970), épouse d'Henri Casadesus. Au cours des années 1920, elle fonde un quatuor de harpes avec Marie-Thérèse Jacquot, Jeanne Dalliès et Simone Trivier.

utilisant très honorablement cet instrument est déjà appréciable ; le clavecin figure de nouveau à l'orchestre en bien des théâtres, en bien des salles de concert. Que Ségovia demeure longtemps, jusqu'à son dernier jour, un insurpassable virtuose de la guitare, je n'en doute pas un instant. Qu'il reste le seul, je ne le crois pas davantage. Déjà, nous a-t-il dit, des musiciens intéressés par les possibilités de l'instrument se sont mis à le travailler, en Allemagne principalement. Déjà des compositeurs, d'entre les plus significatifs de la génération nouvelle, ont commencé à écrire pour lui. Il est désormais possible, sur un programme ne contenant que de la musique originale pour guitare, d'ajouter aux noms de Bach, de Visée⁶, de Sor⁷, de Tarrega⁸, de tous les luthistes et guitaristes du passé, ceux des meilleurs parmi les compositeurs contemporains, et de leur faire même la place assez large. Un instrument pour lequel écrivent les maîtres n'est pas un instrument mort ; la guitare vit donc d'une vie nouvelle, comme le clavecin, et les lignes qui précèdent n'avaient pas d'autre but que le démontrer.

La vogue du jazz-band n'est pas très ancienne, mais elle a été extraordinairement rapide. La guitare nous a fourni un cas d'injuste négligence ; la musique avait oublié un instrument et c'est elle qui, aujourd'hui, revient à lui, fait amende honorable et lui rouvre les portes du Parnasse. Le cas du jazz-band est très différent ; il n'apporte guère à la musique qu'un seul instrument nouveau, le banjo, sorte de mandoline nègre où la caisse de résonance en forme de coquille est remplacée par une baudruche tendue sur laquelle repose directement le chevalet. Le banjo est la mandoline des nègres de l'Amérique du Nord ; sa sonorité est forte et de timbre très spécial ; il me semble qu'il pourrait facilement remplacer à l'orchestre la mandoline dans les symphonies de Mahler, par exemple ; il ressortirait plus nettement encore au milieu des instruments à archet.

Les autres instruments du jazz (je fais abstraction de joujou comme le sifflet à piston qui n'en sont du reste pas un élément indispensable) sont des instruments déjà usuels, comme le piano, le

⁶ Robert de Visée (ca. 1650/1665-après 1732), guitariste, théorbiste, luthiste et compositeur français.

⁷ Fernando Sor (1778-1939), guitariste et compositeur espagnol.

⁸ Francisco Tárrega (1852-1909), guitariste et compositeur espagnol.

violon ou comme la trompette, le trombone et le saxophone, en plusieurs dimensions. Seulement ces instruments sont intentionnellement détournés de leur rôle ordinaire et groupés au rebours des usages anciens. La recherche de l'étrange est visible, même dans le jazz classique, le seul dont je m'occupe, le seul auquel on puisse attribuer une valeur d'art sérieuse, car je néglige les sauvages excentricités auxquelles s'adonnent certains orchestres de bal. Le fait facile à vérifier en écoutant un disque de gramophone que les meilleurs orchestres de jazz répudient ces manques de goût suffit à en faire justice et à démontrer que le genre lui-même ne saurait en être rendu responsable. La dénaturation systématique de la sonorité instrumentale est par contre un trait caractéristique du jazz. Trompette et trombone emploient presque constamment la sourdine ; l'instrument bouché est dans le jazz la règle, alors qu'à l'orchestre ordinaire, cet effet est exceptionnel. Il en résulte une atténuation de la puissance qui rapproche ces instruments des instruments à archet auxquels ils sont associés en un accouplement légèrement monstrueux pour constituer un ensemble *di camera*. Mais surtout, et en cela le jazz est logique, l'instrument principal de la combinaison est la batterie qui ne se tait jamais, qui est le principal soliste, plus occupé à lui seul que tous les autres instruments réunis. C'est du reste elle qui donne son nom à l'ensemble : la partie de batterie s'appelle dans le jargon des musiciens « le jazz ». C'est que le jazz-band, imaginé pour rendre la musique purement rythmique des sauvages, devait forcément renverser toutes les valeurs de la musique ancienne, laquelle est avant tout mélodique et harmonique. Aussi voyons-nous les instruments qui tiennent le haut du pavé dans l'orchestre symphonique, comme le violon, relégués dans le jazz-band au second plan, alors que le saxophone, le parent pauvre des fanfares, l'hôte honteux de l'orchestre, timidement introduit par Bizet le tout premier dans *L'Arlésienne*, est dans le jazz-band l'instrument solo par excellence, relayé par ces deux autres rois de l'orchestre de danse moderne, la trompette bouchée et le trombone bouché. Le rôle du banjo consiste plutôt à répandre sur l'ensemble une couleur spéciale, à embuer la sonorité générale de son nasillement bavard, tout en accentuant le rythme marqué par le piano et le jazz.

Un des traits où se marque la recherche du bizarre dans le jazz est l'association d'instruments non habitués à collaborer aussi intimement ;

batterie, cordes pincées, cordes frappées, instruments à archet, instrument à anches et cuivres, chaque catégorie représentée par un instrument, deux au plus, et dans ce dernier cas séparés par une différence essentielle, comme la trompette à pistons et le trombone à coulisse.

La question qui se pose à nous maintenant est la suivante : faut-il considérer le jazz-band comme une apparition passagère, accidentelle, éphémère, coïncidant avec l'engouement pour une certaine musique exotique et une certaine espèce de danse, et destinée à disparaître avec cet engouement ? Ou doit-on y voir un enrichissement permanent, définitif de la musique en général ?

En faveur de la première thèse, il faut considérer que le jazz-band n'est effectivement apte à rendre justice qu'à une seule sorte de musique. Jouez le répertoire de danses modernes transcrit pour l'orchestre classique et vous obtenez quelque chose d'assez terne, à moins de ne faire qu'imiter et renforcer le jazz proprement dit, et c'est à ce dernier parti que se sont arrêtés les compositeurs contemporains. D'autre part, essayez de faire rendre par le jazz-band la musique de danse ancienne ou tout autre genre de musique, et vous arrivez à un résultat carrément mauvais, voire ridicule. Aussi voit-on dans les grands bals, où à côté des fox-trots⁹ et tangos¹⁰ se jouent des valse lentes, ou même la valse viennoise, qui n'est pas morte et reviendra un jour ou l'autre au premier plan, l'orchestre de jazz se double d'une seconde combinaison, c'est-à-dire en réalité deux orchestres fonctionnant côté à côté, dont l'un joue une certaine catégorie de danses et l'autre une autre catégorie. Deux genres alternent, complètement tranchés. Parfois, ce sont les mêmes instrumentistes qui se

⁹ 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, attribuaient l'invention de son pas de danse caractéristique à des danseurs afro-américains.

¹⁰ Le tango est une danse et un genre musical dont les origines, argentines, remontent à la seconde moitié du XIX^e siècle. Issu, comme le jazz, d'un métissage entre musiques d'ascendances africaines, latino-américaines et européennes, le tango est diffusé en Amérique du Nord et en Europe dans les années 1900 et atteint un premier apogée à la veille de la Première Guerre mondiale. Jusqu'à la fin des années 1920, il incarne avec le jazz le règne de l'Amérique (du sud et du nord, respectivement) sur la musique de danse (Plisson 2004).

contentent de changer d'instrument ; dans ce cas, l'argument est plus frappant encore : le saxophoniste en prenant le violon ou le violoncelle, s'avoue incapable de rendre autrement justice à la musique écrite ; il accuse la séparation des genres.

Pourtant, la seconde thèse est aussi défendable, et le plus simple est d'admettre que l'une n'exclut pas l'autre. En réalité, l'engouement pour les danses modernes pourrait passer, la grosse masse de la musique écrite pour jazz pourrait tomber dans l'oubli le plus complet, la musique n'en resterait pas moins enrichie de façon certaine par l'expérience ; et nous allons tâcher de dégager en quoi consiste cet enrichissement.

Il faut d'abord retenir que si l'immense majorité des danses en rythme de fox-trot, de tango ou de one-step¹¹ composées en vue d'alimenter les dancings ne présente que peu de valeur, il surnagera toutefois quelques inspirations heureuses, jolies et réellement musicales, surtout parmi la foule des fox-trots. Cela, c'est l'enrichissement direct, par addition à l'inventaire effectif du patrimoine musical. Ce n'est pas le plus important.

Il y a à côté de celui-là un enrichissement instrumental. Non pas en ce qui concerne les instruments bouchés ; ces effets-là, le jazz se contente d'en abuser et ce n'est pas ce qu'il fait de mieux. Les glissandos expressifs (?) du trombone sont une excentricité qui ne se justifie que par le souci d'étonner et constitue le plus souvent un simple manque de goût. Cet effet inséparable d'une certaine catégorie de compositions, est peu utilisable par toute autre musique. J'ai déjà indiqué en quoi le banjo pourrait être un enrichissement direct de l'ensemble orchestral, par introduction d'un timbre nouveau, utilisable pour des effets spéciaux. Mais surtout, le jazz-band a mis en relief les ressources considérables du saxophone comme instrument solo. Quoi qu'il advienne du jazz-band en tant qu'ensemble instrumental, le saxophone surnagera, la chose est certaine. Aucun compositeur ne s'en privera volontairement désormais.

Il est un enrichissement plus important encore, parce qu'il n'est pas une simple addition à la gamme des timbres, mais touche à l'essence

¹¹ Le one-step est une danse de salon d'origine étatsunienne issue du two-step. Diffusée dans l'espace francophone pendant les années 1900, elle compte dès le milieu de cette décennie parmi les danses les plus en vogue. Le one-step fait partie des pas de danse les plus souvent associés au ragtime. Après la Première Guerre mondiale, il constituera l'un des genres phares du répertoire des premiers jazz-bands.

même de la musique. Il est certain, pour qui a entendu les meilleures compositions originales du répertoire du jazz, que cette musique consacre un genre de contrepoint nouveau, plus libre, plus fantaisiste que celui de l'école, mais extrêmement intéressant et de nature à aiguiller la musique nouvelle dans les voies de la polymélie, qu'elle était en train de délaisser pour l'absence de mélodie et l'atonalité. Ce contrepoint est souvent improvisé sous forme de variations, changeant à chaque reprise, et nécessitant un exécutant rompu à ce genre d'exercice. Et ceci nous ramène à des traditions anciennes, depuis longtemps perdues, conservées seulement chez les tziganes. Ces traditions étaient si bien perdues que leur remise à l'honneur peut être vraiment considérée comme un enrichissement positif. Et il est à noter qu'il ne s'agit pas là seulement d'une ornementation de la mélodie, d'une variation homophone, mais d'un véritable contrepoint, d'une mélodie improvisée qui accompagne le chant principal, mais accapare parfois l'attention et devient chant principal à son tour, alors que le thème primitif, déjà entendu plusieurs fois et qui s'est gravé dans la mémoire, prend la signification d'un *cantus firmus*.

Ce contrepoint est à la fois mélodique et rythmique. La polyrythmie est un des charmes principaux de la musique de jazz, qui s'identifie au *rag-time*¹² et ne se conçoit guère que violemment syncopée.

¹² 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 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,

Harmoniquement, cette musique n'apporte rien de nouveau ; elle est basée sur quelques enchaînements stéréotypés et sur un emploi spécial de l'accord de neuvième. Dans le domaine de l'harmonie, le jazz-band nous ramène dans les voies de la simplicité¹³ elle est tonale et saine, généralement bien sonnante. C'est mélodiquement et surtout rythmiquement qu'elle innove ; mélodiquement par l'introduction de certaines tournures directement empruntées à des musiques exotiques ; rythmiquement par une désarticulation de la mesure aboutissant à des effets amusants et par la superposition de rythmes contrariés.

Sous ce dernier rapport, le jazz-band n'est qu'une manifestation du courant irrésistible qui pousse à l'enrichissement de la musique par un retour à une conception du rythme très ancienne, oubliée depuis le moyen-âge, que l'on était en train de redécouvrir en étudiant les anciens et le folklore et dont Jaques-Dalcroze¹⁴ a été le théoricien et l'apôtre. La musique nègre qui nous est venue de l'autre côté de l'Atlantique a apporté sa pierre à l'édifice rythmique de la musique de demain. Cet apport est permanent et demeure.

En dehors de ces enrichissements qui profitent à l'art d'une façon générale, on peut admettre aussi l'utilisation directe du jazz par les compositeurs, soit qu'ils écrivent des œuvres inspirées par lui et qui lui soient destinées, soit qu'on le fasse intervenir accidentellement dans une œuvre plus étendue et où il alternerait avec l'orchestre complet. C'est au

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.

¹³ Ce thème de la simplicité est régulièrement évoqué par Jean Cocteau, notamment dans *Le Coq et l'Arlequin*, publié en 1918 : « Il ne faut pas prendre *simplicité* pour le synonyme de *pauvreté*, ni pour un recul. La simplicité progresse au même titre que le raffinement et la simplicité de nos musiciens modernes n'est plus celle de nos clavecinistes. La simplicité qui arrive en réaction d'un raffinement relève de ce raffinement ; elle dégage, elle condense la richesse acquise » (Cocteau 1918, p. 99).

¹⁴ Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) est un musicien, compositeur, pédagogue et chansonnier suisse. Il a créé une méthode rythmique qui porte son nom.

théâtre que cette dernière méthode pourrait donner d'heureux résultats de contraste. Il vaut mieux renoncer, par contre, croyons-nous, à l'idée émise par certain Américain, de composer une œuvre de théâtre entièrement destinée au jazz-band.

Car dans une œuvre de ce genre éclaterait vite le défaut capital de cette combinaison instrumentale, qui est d'être monotone au point d'en devenir rapidement insupportable. Comme tous les effets trop fortement accentués, ceux du jazz-band produisent bientôt la lassitude, l'obsession. Ce n'est pas à une autre cause qu'il faut attribuer le besoin éprouvé dans tous les milieux où l'on danse, d'entendre alterner le jazz avec autre chose. C'est ce besoin qui oblige et obligera de plus en plus les instrumentistes de bal à jouer deux instruments ou même davantage. La monotonie du rythme et du timbre du jazz est telle que l'exécution ininterrompue pendant plusieurs heures de fox-trots ajoutés bout à bout affecterait, j'en suis certain, les nerfs des auditeurs jusqu'à provoquer un état voisin de la folie.

Lorsque le temps aura remis toute chose en sa place, on reconnaîtra que le jazz fut utile, et on continuera à l'honorer selon ses mérites, qui sont réels.

À ce moment aussi, peut-être la guitare aura-t-elle conquis le haut rang auquel elle a droit. Mais pour vous dire le fond de ma pensée : si ce jour-là je suis appelé à choisir entre un concert de Ségovia ou d'un de ses pairs et le plus admirable jazz-band du monde, je n'hésiterai pas un instant : c'est à Ségovia que je donnerais la préférence.

Bibliographie

- Cocteau, Jean (1918), *Le Coq et l'Arlequin. Notes sur la musique*, Paris, Éditions de la Sirène, repris intégralement dans *Écrits sur la musique*, textes rassemblés, présentés et annotés par David Gullentops et Malou Haine, Paris, Vrin, 2016, p. 97-129.
- Plisson, Michel ([2001] 2004), *Tango. Du noir au blanc*, Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique.
- Ravel, Maurice (1919), [Correspondance avec Colette de Jouvenel], lettres n° 154 et 155 dans *Lettres, écrits, entretiens*, réunis, présentés et annotés par Arbie Orenstein, traductions de Dennis Collins, interprétations historiques par Jean Touzelet, Paris, Flammarion, 1989, p. 171-172