

## Le jazz

André CŒUROY (*L'Art vivant*, vol. 2, n° 40, 15 août 1926, p. 615-617)

France

André Cœuroy (1891-1976), de son vrai nom Jean Belime, est l'un des critiques musicaux les plus influents de l'entre-deux-guerres. Germaniste de formation, il crée *La Revue musicale* avec Henry Prunières en 1920, il est l'auteur de très nombreux ouvrages (sur Wagner, Puccini, la musique française, etc.) et d'innombrables articles. Il est aussi l'un des premiers défenseurs de la phonographie. Cet article emprunte largement aux chapitres écrits par André Schaeffner dans *Le Jazz* (Schaeffner et Cœuroy 1926)<sup>1</sup>.

Quand nous ouvrîmes l'an dernier, André Schaeffner<sup>2</sup> et moi, dans *Paris-Midi*<sup>3</sup>, notre enquête sur l'avenir du jazz, quelques grincheux, dont les noms ne sont pas tous obscurs, nous répondirent : « Le jazz, c'est de la musique nègre ». Ils entendaient nous faire mesurer par là le mépris où ils tenaient le monstre enquêté et les frères enquêteurs. Or, ils avaient raison, mais tout autrement qu'ils ne croyaient. Le jazz est bel et bien de la musique nègre, mais là où l'homme de la routine n'entend que bruit et ne discerne que grimaces, l'historien et l'artiste découvrent une source de vie. Le nègre d'Afrique a inventé tous les éléments du jazz, comme le démontrera sous peu dans un précieux petit livre André

---

<sup>1</sup> Ce livre, publié en 1926, souvent cité comme l'un des premiers sinon le premier ouvrage consacré entièrement au jazz, bien que cosigné des deux auteurs, est entièrement de la plume de Schaeffner, à l'exception du dernier chapitre.

<sup>2</sup> André Schaeffner (1895-1980) est un anthropologue et ethnomusicologue français. Maître de recherches au CNRS, il crée en 1929 le Musée d'ethnographie du Trocadéro, qui deviendra le département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme. Il le dirige jusqu'à sa retraite en 1965. Schaeffner est l'auteur de nombreux ouvrages, dont une étude sur Stravinski (1931) et *Origine des instruments de musique* (1936) qui est longtemps resté une référence en matière d'organologie.

<sup>3</sup> Voir Anthologie.

Schaeffner<sup>4</sup> qui s'est donné la peine de dépouiller plusieurs dizaines de récits d'explorateur : telles la *Relation des costes d'Afrique appelées Guinée* de Villaut<sup>5</sup> (1669) ou la flamande *Description de l'Afrique* de Dapper<sup>6</sup> (1686) ; tels le *Voyage de Guinée* de Guillaume Bosman<sup>7</sup> (1705) ou le *Voyage du Chevalier des Marchais en Guinée, isles voisines et à Cayenne, fait en 1725, 1726 et 1727*, publié par les soins du R. P. Labat<sup>8</sup>, lui-même auteur de relations de voyages en Afrique et aux Antilles.

La percussion est liée à la danse : battements de mains, jeu de castagnettes. Un contrepoint de rythmes y est en puissance, et l'imagination rythmique, subtile et complexe, est la leçon profonde du jaz [sic]. Le jazz, comme le nègre, cueille la moindre vibration sonore pour provoquer, comme dit Schweinfurth<sup>9</sup>, « un susurre, très diversifié, des modulations en sourdine, réellement agréables » avec une ingéniosité qui, malgré la simplicité des moyens, témoigne d'un sens musical aiguisé.

De là l'innombrable variété des tambours nègres dont le *balafon*<sup>10</sup> représente le stade le plus évolué.

« Le balafon, dit très bien Schaeffner, est le premier signe dans la musique nègre d'une possibilité d'échapper à elle-même, tout en se demeurant fidèle par quelque endroit : le balafon tend en effet à échapper à la percussion en s'y livrant encore. Il compte, en outre, parmi les plus remarquables témoignages de cet attachement des nègres pour leurs instruments ancestraux, qu'à défaut d'avoir pu les conserver ils reproduisent sans cesse avec une étrange exactitude : car, en Afrique, rien d'apparemment ancien qui ne soit matériellement neuf, rien de neuf qui n'obéisse à un modèle établi depuis toujours. Aucun fétiche peut-être qui n'y remonte à une « haute époque », mais par le type seul – faute d'une matière assez durable – aucun instrument de musique que le nègre

---

<sup>4</sup> Schaeffner et Cœuroy 1926 (voir plus haut la note 1).

<sup>5</sup> Nicolas Villaut de Bellefond (dates inconnues). Auteur de *Relation des costes d'Afrique, appelées Guinée* (1669).

<sup>6</sup> Olfert Dapper (1636-1689), humaniste néerlandais qui, semble-t-il, n'a jamais quitté les Pays-Bas.

<sup>7</sup> Willem Bosman (1672-1703), marchand néerlandais. Il a décrit la Côte-de-l'Or néerlandaise, aujourd'hui partie du Ghana.

<sup>8</sup> Jean-Baptiste Labat (1663-1738), missionnaire dominicain aux Antilles, il a décrit l'esclavage dont il était un défenseur, possédant lui-même des esclaves.

<sup>9</sup> Philipp Schweinfurth (1887-1954), historien de l'art allemand.

<sup>10</sup> Le balafon est un instrument de percussion idiophone africain composé de lames de bois frappées avec des baguettes et de calebasses faisant fonction de résonateurs.

africain, dans sa nudité d'esclave, n'ait emporté, au moins par le souvenir, sur l'autre rive de l'Océan ». Le balafon, frère de notre xylophone, ouvre à côté des tambours, une série que ferme le *banjo*. La qualité mate de leurs sons se retrouve dans toute la musique nègre, et cette qualité reparaitra jusque dans les timbres du jazz-band ».

Pour les instruments à vent, l'habileté des nègres à emboucher les trompettes d'ivoire et les trompes géantes est bien connue des voyageurs, comme aussi le penchant du musicien noir à s'adapter au jeu des instruments européens qu'il a pu trouver en Amérique. C'est vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle que le nègre a commencé à se familiariser avec nos cuivres et surtout avec toute la famille des saxophones : prélude au jazz contemporain. Grâce à cette habileté dans le jeu des cuivres, le jazz se trouve être « sur la ligne d'exacte coïncidence entre une certaine sorte de sabbat nègre et des procédés de choral ou d'instrumentation issus d'Europe. Entre ce qui a pu ou peut encore figurer le jazz chez les nègres d'Afrique et la forme africo-américaine du jazz d'aujourd'hui, s'est insérée toute une période d'abord d'évangélisme que marque la diffusion du choral protestant puis d'éducation instrumentale à l'européenne.

Outre le sens rythmique et le goût de la percussion, le nègre possède un timbre de voix presque inimitable. Un chant nègre – un *won song*<sup>11</sup> – perd toute sa personnalité s'il est interprété par un européen ; la musique nègre ne peut se transmettre par l'écriture ; elle n'est rien sans le style de l'exécution. Ainsi les intonations du jazz nègre ne peuvent être imitées ; elles impliquent une expérience vocale dont a profité le domaine des instruments. Ainsi le jazz en ses formes les plus pures apparaît comme la plus parfaite traduction instrumentale de l'ingénu choral nègre. L'humeur des chants fait l'humeur des timbres ; elle explique la mélancolique gaîté du jazz :

*Tant que nous sommes vivants et bien portants,  
Soyons gais, chantons, dansons et rions ;  
Car après la vie vient la mort ;  
Et alors le corps pourrit, le ver le mange,  
Et tout est fini pour toujours.*

---

<sup>11</sup> Il est difficile de comprendre cette expression et son origine. Il est possible que l'auteur orthographie mal l'expression « *coon song* », utilisée (notamment par André Schaeffner dans *Le Jazz*) pour désigner des chansons tournant les Afro-Américains en dérision, très prisées dans les périodes qui suivirent l'Émancipation.

Ces *spirituals*<sup>12</sup>, mélodies de caractère primitif, à paroles naïves, souvent élémentaires, que les nègres simples et superstitieux chantent en travaillant dans les plantations, sont caractérisés par l'emploi constant de la syncope. Les compositeurs américains, dans leur recherche d'un art neuf et autochtone, s'en sont emparés. Le jazz est né de leurs efforts, et Miss Marion Bauer<sup>13</sup>, jeune compositrice de New-York, a excellemment retracé à grands traits la genèse de l'aventure :

« Le “jazz” d'aujourd'hui était hier “ragtime”, avant-hier “cakewalk”<sup>14</sup> et “coon songs”<sup>15</sup> — et, en réalité, c'est la chanson nègre qui est toujours à la base, quel que soit le nom. Le mot “jazz” est d'usage récent, tandis que le mot “rag-time”<sup>16</sup> s'emploie depuis plus de vingt ans. Aujourd'hui les deux mots sont synonymes, quoique, à vrai dire, “jazz” désigne plutôt une méthode d'orchestration, tandis que “rag-time” désigne un rythme syncopé irrésistible. Le “jazz” apparaît comme une mise en œuvre des éléments mélodiques et rythmiques décelés par le “rag-time” ; car dans le “jazz” non seulement le rythme est syncopé, mais les harmonies présentent des anticipations ou des retards en syncopes : de là de bizarres effets d'harmonie propres à satisfaire les oreilles les plus modernes. Un autre terme encore plus récent — il est apparu il y a deux ou trois ans — est celui de *blues*<sup>17</sup> mot d'argot qui désigne un état d'âme confinant à la mélancolie : ce “cafard” qui naît du sentiment du vide de

<sup>12</sup> Le spiritual (ou Negro spiritual) désigne un genre musical apparu à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle aux États-Unis au sein de la communauté afro-américaine et issu de la rencontre 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<sup>e</sup> siècle, le spiritual a progressivement été reconnu comme l'un des genres majeurs de la musique traditionnelle étatsunienne.

<sup>13</sup> Marion Bauer (1882-1955) est une compositrice et enseignante d'une grande importance pour l'essor de la vie musicale aux États-Unis dans la première partie du XX<sup>e</sup> siècle. En 1925, elle publie avec Ethel Peyser un ouvrage intitulé *How Music Grew from Prehistoric Time to the Present Day* (New York, Putnam's sons), précédé par un article de fond paru dans *La Revue musicale*, le premier consacré au jazz dans cette revue (voir Anthologie).

<sup>14</sup> Le cakewalk est la première danse afro-américaine diffusée dans l'espace francophone. La vogue de cette musique y remonte précisément à l'année 1903 et au succès de la revue *Les Joyeux Nègres* au Nouveau-Cirque. En France, les premières partitions et les premiers enregistrements du genre furent diffusés dès le début des années 1900.

<sup>15</sup> Ici, André Cœuroy a enlevé du texte original « (chansons nègres) ».

<sup>16</sup> Dans le texte original, le mot est orthographié « ragtime ».

<sup>17</sup> Le texte original met le mot entre guillemets. En réalité, le mot « blues » est apparu depuis bien plus longtemps. Une première occurrence est repérée avec cette même signification en 1862 dans le journal de Charlotte Forten (1961).

l'existence au milieu même de la trépidante vie contemporaine de New-York ».

Schaeffner est donc parfaitement fondé à dire que des musiques violentes d'Afrique aux chants des planteurs des Antilles ou de la Louisiane, aux *spirituals*, au jazz enfin, il ne s'agit toujours que d'un même fait musical, dont les aspects, au vrai, sont peu variés : et cette expression réduite à un minimum, n'en a pas moins conquis trois continents.

\*\*\*

Pour les conquérir, il est sorti d'un bouge d'Amérique. Mais cet enfant naturel des bas-fonds, plusieurs villes se disputent aujourd'hui l'honneur de l'avoir baptisé. La pègre de La Nouvelle-Orléans usait volontiers d'une expression dont la consonnance [*sic*] – *jazz them-boys* – évoquait aux oreilles des danseurs ce qu'un vigoureux « *Hardi les gars* » peut évoquer à celles des protégés de Carco. Mais ceux de Barbary Coast, à San Francisco, qui ont plus d'imagination comique, soutiennent que le nommé Jasbo Brown, tenancier d'un cabaret nègre, aurait pris l'habitude d'esquiver les grivoiseries de ses chansons en jouant du tambour sur un haut-de-forme et en soufflant dans un tube en fer-blanc, tandis que l'auditoire, que ces bruits enchantaient, criait : « Encore Jasbo ! Encore Jas<sup>18</sup> ! ».

---

<sup>18</sup> Comme en témoignent, entre autres, Singleton 1922, Schwerké 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<sup>e</sup> 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 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*” (*cook 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<sup>e</sup> 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.

Quoi qu'il en soit de cette étymologie pittoresque (à laquelle d'aventureux linguistes préfèrent la paternité du verbe français *jaser*, elle implique que le jazz est lié, pour le gros public, à l'évocation d'un bruit comique et brutal. C'est pourquoi, au début, le rôle de la batterie dans l'orchestre de jazz fut d'une extrême importance, avec sa pléiade d'instruments de percussion, nommés *traps*, auxquels s'adjoignirent, pendant la période héroïque, des compagnons hétéroclites – klaxons ou trompes d'automobile – qui, par bonheur, ne s'y sont pas maintenus.

Les premiers jazz nègres à New-York (en 1914-15) étaient ainsi composés : piano, violon, cornet à pistons, clarinette, trombone, banjo et batterie. Leur caractéristique était l'improvisation : le cornet ou la clarinette arrêtant net sa phrase mélodique pour se lancer dans des fioritures, cadences, variations mais sans jamais cesser de respecter le rythme. Les cuivres étaient toujours bouchés, la clarinette jouait dans un registre anormal, le trombone exécutait un perpétuel glissando, au point qu'on a pu dire que le jazz-band est un orchestre essentiellement composé d'instruments qui peuvent « glisser » d'un ton à un autre, comme les instruments à cordes et les trombones.

Seul, le violon assurait à la mélodie une continuité, et le piano, tout en marquant les soubassements du rythme dessinait l'arrière-fond harmonique. Le plaisir était barbare et attirant.

Le saxophone, aujourd'hui roi du jazz, n'y figurait pas au début. Il a conquis sa place en raison de son timbre suave, des acrobaties qu'il permet à des virtuoses consommés, et surtout des nuances prodigieuses dont il est capable et qui ne nécessitent pas moins de six sourdines différentes<sup>19</sup>. Peu à peu, la batterie, d'abord toute puissante, a été reléguée à l'arrière-plan. L'élément mélodique a repris le dessus, et n'est plus guère soutenu que par des indications rythmiques claires et sobres, où la batterie à peine indiquée, sert plutôt à la couleur qu'au rythme.

Le jazz le plus complet d'aujourd'hui, celui de Paul Whiteman<sup>20</sup>, fait clairement ressortir la différence qui le sépare de nos orchestres

---

<sup>19</sup> Cette évocation de sourdines aux saxophones sera reprise dans *Le Jazz* (Schaeffner et Cœuroy 1926, p. 103). Outre le fait que l'on peut se demander où l'auteur a pu trouver une telle information, il est étonnant qu'un spécialiste de l'organologie comme André Schaeffner laisse passer une telle étrangeté dans un livre qu'il co-signe. Arthur Hoérée relèvera cette incongruité (voir Hoérée 1927).

<sup>20</sup> 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

traditionnels : chaque exécutant de jazz est un soliste et doit jouer successivement de plusieurs instruments. Le premier saxophone de l'orchestre Whiteman joue de onze instruments, parmi lesquels le hautbois, le cor anglais, l'heckelphone<sup>21</sup>, les clarinettes en mi bémol et si bémol, la clarinette basse, le cor de basset, l'octavion<sup>22</sup>. Chaque joueur de saxophone dispose de trois instruments de registres différents.

La composition de l'orchestre Whiteman est la suivante :

2 à 3 violons (nombre parfois porté à 8 pour obtenir certains effectifs),  
 2 basses et 2 tubes [sic],  
 1 banjo,  
 2 trompettes (alternant avec cors d'harmonie),  
 2 trombones (dont l'un alternant avec un euphonium),  
 2 à 3 cors,  
 3 saxophones (chacun en 3 registres, alternant avec clarinettes),  
 1 sarrusophone<sup>23</sup>,  
 1 sousaphone<sup>24</sup>,  
 2 pianos (dont l'un alternant avec le célesta),  
 timbales et batterie.

C'est en somme un orchestre d'instruments à vent soutenu par quelques cordes : exactement le contraire de nos orchestres traditionnels.

\*\*\*

Personne mieux que Mac-Orlan<sup>25</sup> n'a décelé dans le jazz le romantique de notre temps, source populaire émouvante, « où se cabre et se renverse la

---

Company (la plus importante firme discographique aux États-Unis) font 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 écrit : « Paul Whiteman était connu comme "le roi du jazz" et personne n'a encore porté ce titre avec autant de conviction et de dignité » (Ellington 1973, p. 103, traduction de l'éditeur).

<sup>21</sup> L'heckelphone est un instrument de la famille des bois, à anche double et perce conique, inventé par William Heckel en 1904.

<sup>22</sup> Aucun instrument connu ne répond à ce nom.

<sup>23</sup> Le sarrusophone est un instrument de la famille des bois, à anche double et perce conique, inventé vers 1850 par Pierre-Auguste Sarrus et Pierre-Louis Gautrot.

<sup>24</sup> Le sousaphone s'apparente à l'hélicon. Instrument caractéristique des fanfares, il doit son nom au compositeur et directeur de fanfare John Philip Sousa (1854-1932), dont le succès a joué un grand rôle dans la popularisation de cet instrument.

<sup>25</sup> Pierre Mac Orlan (1882-1970), écrivain français, auteur de très nombreux romans (notamment *Le Quai des brumes*), essais, reportages et œuvres de poésie. Il est également l'auteur d'un article publié dans *La Revue musicale* (Mac Orlan 1928 ; voir aussi Anthologie).

silhouette d'une jeune fille de 1923 montant et descendant un gratte-ciel dans la cage d'un ascenseur de cristal ». Il est bien vrai que les airs américains se sont mêlés étroitement à notre existence publique et sentimentale, au point qu'un Ravel, un Roussel, un Schmith [*sic*], hommes d'une génération déjà grisonnante ont accordé la plus amicale attention à ce qui ne fut d'abord, avec Gaby Deslys<sup>26</sup> et Harry Pilcer<sup>27</sup>, qu'un numéro de music-hall. Au vrai, nous n'en sommes point encore au stade pédagogique des Américains, qui ont fondé à New-York une école spéciale où sont enseignées trois méthodes de musique populaire, dont l'une est particulière au jazz et aux blues : une place éminente y est réservée à l'improvisation, caractéristique de la musique de jazz.

Mais, si l'intérêt *orchestral* du jazz est certain, on n'en peut encore dire autant de son intérêt strictement *musical*. La musique de jazz souffre d'une double erreur : celle de la *danse*, et celle de l'*arrangement*. Le jazz n'a servi au début qu'à populariser des danses dont les premiers exemples sont ceux d'Irving Berlin<sup>28</sup>, le plus fécond et le plus droit des créateurs autodidactes. Du moins y a-t-il là création. Mais, pour plus de commodités, la horde des simples arrangeurs a adapté au jazz les plus fatiguées des romances.

C'est ailleurs qu'il faut chercher l'intérêt musical du jazz : d'abord dans son influence sur la musique moderne, ensuite et surtout dans ses

---

<sup>26</sup> Gaby Deslys, née Marie Élise Gabrielle Caire (1881-1920), est une chanteuse et artiste de music-hall française. Au cours des années 1900, sa carrière connaît une ascension rapide qui la mène au sommet de la notoriété dans le milieu des revues, non seulement en France, mais également en Angleterre et aux États-Unis, où elle s'illustre dans plusieurs revues à Broadway. Elle joue également dans un film muet étatsunien en 1915, *Her Triumph* de Percy Nash, et en tournera d'autres en France. Elle est, avec son partenaire Harry Pilcer, la vedette de la revue de Jacques-Charles (1882-1971) *Laisse-les tomber !* qui ouvre au Casino de Paris le 12 décembre 1917 suivie par une exhibition du Sherbo American Band du batteur Murray Pilcer, le frère de Harry. Cet événement est souvent considéré comme le véritable début du jazz en France (Cugny 2014, p. 416). Gaby Deslys est emportée par la grippe espagnole à la suite de la grande épidémie de 1919.

<sup>27</sup> Harry Pilcer (1885-1961) est un danseur étatsunien repéré en 1912 dans la troupe de *boys* du Winter Garden de New York par Gaby Deslys qui s'y produisait alors. Pilcer suit Gaby Deslys à son retour en France où les deux se produisent dans de nombreuses revues. Le danseur finira par ouvrir à Paris une école de danse et son propre cabaret à Montmartre, « Chez Harry Pilcer ».

<sup>28</sup> Irving Berlin, de son vrai nom Israel Isidore Baline (1888-1989), né en Russie et arrivé aux États-Unis à l'âge de cinq ans, est l'un des compositeurs les plus prolifiques et renommés de Broadway et est considéré comme l'un des pères du *Great American Songbook*. Son succès déborde largement le territoire étatsunien. En France notamment, il est cité à de très nombreuses reprises et souvent présenté, en tant que compositeur, comme un éminent représentant du jazz. Publié en 1911, son « Alexander's Ragtime Band » rencontrait un succès planétaire, au point que des dizaines de versions de la pièce furent successivement enregistrées et un film éponyme fut tourné en 1938.

possibilités réelles de musique autonome. Les échos du jazz apparaissent, à l'orchestre, dans *Parade*, de Satie (*Rag-time du Paquebot*), dans *Adieu New York*, de Georges Auric, dans le *Concertino*, d'Arthur Honegger ou dans plusieurs passages de la dernière œuvre dramatique de Maurice Ravel, *l'Enfant et les Sortilèges* ; pour musique de chambre, dans la *Sonatine syncopée*, de Jean Wiener ; pour piano dans la *Piano-Rag-Music* de Stravinski. Il arrive fréquemment, en Amérique, que le jazz soit employé, au théâtre, comme accompagnement d'opérettes : ainsi dans *Shuffle Along*, de Noble Sissle et Eubie Blake<sup>29</sup>, ou dans *Liza*, de Maceo Pinkard<sup>30</sup>. D'autres opérettes-jazz ont été signées par Irving Berlin, Jérôme Kern<sup>31</sup>, etc... Mais l'idéal de la musique de jazz doit être une musique *directement* pensée pour cette forme d'orchestre, et c'est là que la musique de jazz est encore dans l'enfance. Des essais ont été déjà tentés, et quelques-uns méritent de retenir l'attention : la *Suite of Serenades*, de Victor Herbert<sup>32</sup>, pour orchestre de jazz (mais encore conçue selon les méthodes du style orchestral usuel) ; les *Trois morceaux américains*, d'Eastwood Lane<sup>33</sup> ; la *Rhapsody in Blues* [sic], de Géorgie Gershwin [sic],

---

<sup>29</sup> *Shuffle Along* est une des premières comédies musicales entièrement afro-américaines, considérée comme un jalon essentiel du Black Broadway. Elle fut écrite par Noble Sissle (1889-1975), chanteur, violoniste et compositeur, et James Hubert « Eubie » Blake (1887-1983), pianiste, compositeur et chef d'orchestre, et créée à Broadway le 23 mai 1921 au Daly's 63rd Street Theatre. Elle reste quatorze mois à New York, quinze semaines à Chicago, autant à Boston. Trois troupes finiront par faire tourner le spectacle dans tous les États-Unis, mais il ne viendra jamais en France (Cugny 2014, p. 227-228).

<sup>30</sup> Maceo Pinkard (1897-1962) est un compositeur, parolier, producteur et éditeur afro-américain. Il écrit et produit la comédie musicale *Liza* qui ouvre à Broadway en novembre 1922. Il s'agit du premier *musical* noir joué lors de la saison régulière de Broadway.

<sup>31</sup> Jerome Kern (1885-1945) est un compositeur étatsunien de comédie musicale, l'un des plus célèbres et des plus prolifiques : plus de sept cent chansons et des centaines de productions scéniques, parmi lesquelles *Show Boat*, produit à Broadway par Florenz Ziegfeld en 1927, considérée comme le modèle narratif pour toute la comédie musicale à venir.

<sup>32</sup> Victor Herbert (1859-1924) est un violoncelliste, chef d'orchestre et compositeur irlandais auteur d'opérettes qui s'installa aux États-Unis en 1886. En 1924, il écrit la *Suite for Serenades* pour l'orchestre de Paul Whiteman.

<sup>33</sup> On ne trouve pas trace d'une œuvre intitulée *Three American Pieces* ou un titre approchant dans le catalogue d'Eastwood Lane (1879-1951), compositeur étatsunien, auteur de musiques pour piano et de ballet. Cette information pourrait provenir d'un article paru dans un magazine étatsunien, *The Independant*. Effectivement, dans le numéro du 3 janvier 1925, intitulé « Jazz Breaks into Society », l'on trouve le commentaire d'un concert donné par l'orchestre de Paul Whiteman le 15 janvier 1924 au Carnegie Hall de New York. On y lit notamment : « *Of two of the new numbers offered by Mr. Whiteman [...], Eastwood Lane's three American musical pieces, practically short symphonic poems, and Mana-Zucca's graceful Waltz Brilliance are agreeable numbers, and help to give Whiteman's program some variety* » (cité dans Koenig 2002, p. 373). Si l'auteur, respectant ailleurs la règle graphique des noms d'œuvre écrits en italiques ne le fait pas pour les « trois pièces musicales américaines », c'est vraisemblablement parce qu'il les désigne ainsi génériquement et

sur lesquels les fervents du jazz fondent de grands espoirs (cette rhapsodie [sic] est une sorte de concerto pour piano avec jazz où l'on sent que l'auteur a véritablement pensé ses mélodies « en fonction » du saxophone beaucoup plus que du violon) ; les *Études de jazz* pour deux pianos, d'E. Burlingame Hill<sup>34</sup> ; la *Syncopated*, de Leo Sowerby<sup>35</sup> ; la *Juba Dance*, du nègre Nathaniel Dett<sup>36</sup> ; le *Daniel Jazz* de Louis Gruenberg<sup>37</sup>, etc....

En vain fermera-t-on l'oreille au jazz. Il n'est pas une création de la mode. Il est vie. Il est art. Il est ivresse des sons et des bruits. Il est joie animale des mouvements souples. Il est mélancolie des passions. Il est nous d'aujourd'hui. « Si l'on considère avec un peu d'attention la composition même d'un jazz-band, on s'aperçoit que cet orchestre doit en effet plaire à la plupart d'entre nous, quand, le moteur fatigué, nous désirons recharger, en quelque sorte, nos accumulateurs. Il faut alors demander aux spectacles artistiques les forces qu'en d'autres temps ou en d'autres circonstances, la nature fournissait sans qu'il soit besoin, pour cela, de se soumettre à un effort intellectuel. Si l'air que l'on respire, si le soleil qui réchauffe et le vent peuvent donner à l'homme une excitation nécessaire, une musique, assimilée par endosmose ou capillarité, selon la place qu'on occupe, peut également agir sur les rouages essentiels de notre organisme. Le jazz-band marche à la vitesse du sang dans nos artères, la vitesse qu'il a acquise en fin de journée. L'auteur d'*Aux Lumières de Paris*<sup>38</sup> voit juste, à l'accoutumée. Le jazz a trouvé son poète et son philosophe.

---

non par leur titre. André Cœuroy avait déjà utilisé textuellement cette formulation dans la notice du *Larousse mensuel illustré* (Cœuroy 1925).

<sup>34</sup> Edward Burlingame Hill (1872-1960) est un compositeur et enseignant étatsunien. Sa *Jazz Study* pour deux pianos est publiée en 1924.

<sup>35</sup> Leo Sowerby (1895-1968), compositeur étatsunien. Aucune trace d'une pièce de ce dernier incluant le mot « syncopated ».

<sup>36</sup> Robert Nathaniel Dett (1882-1943) est un compositeur afro-américain pionnier de l'intégration des musiques afro-américaines (les *spirituals* en particulier) à la musique savante. Il enseigne au Lincoln Institute de Jefferson City (Missouri), puis au Hampton Institute (Virginie) dont il devient le premier directeur musical afro-américain. La « Juba Dance » évoquée par Cœuroy représente le dernier mouvement de sa suite pour piano, *In the Bottoms*, composée en 1913.

<sup>37</sup> Louis Gruenberg (1884-1964) est un pianiste et compositeur étatsunien d'origine russe très impliqué dans la diffusion aux États-Unis de la musique des compositeurs contemporains européens (il dirige notamment la première américaine du *Pierrot lunaire* de Schönberg en 1923). Gruenberg est l'auteur de plusieurs opéras et de nombreuses musiques de film. En 1925, il écrit *The Daniel Jazz* pour orchestre.

<sup>38</sup> Pierre Mac Orlan (voir note 25).

## Bibliographie

- Anonyme (1919), « Les origines de la musique à la mode », *Le Matin*, vol. 36, n° 12 885, 9 juin, p. 1.
- Anthologie : Cugny, Laurent, et Martin Guerpin (à paraître), *Écrits francophones sur le jazz (presse, essais, roman, théâtre, poésie). Une anthologie annotée et commentée (1918-1929)*, Paris, Vrin.
- Bauer, Marion, et Ethel Rose Peyser (1925), *How Music Grew from Prehistoric Time to the Present Day*, New York, Putnam's sons.
- Cœuroy, André (1925), « Jazz-band », *Larousse mensuel illustré*, t. 6, n° 226, décembre, p. 971-972.
- Cugny, Laurent (2014), *Une histoire du jazz en France*, tome 1 : *Du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle à 1929*, Paris, Outre Mesure.
- Ellington, Duke (1973), *Music is My Mistress*, New York, Da Capo Press.
- Forten, Charlotte (1961), *A Free Negro in the Slave Era*, New York, McMillan.
- Hoérée, Arthur (1927), « Le Jazz », *La Revue musicale*, vol. 8, n° 11, p. 615-617.
- Koenig Karl (2002), *Jazz in Print 1856-1929. An Anthology of Selected Early Reading in Jazz History*, Hillsdale, Pendragon.
- Mac Orlan, Pierre (1928), « Musiques populaires », *La Revue musicale*, vol. 9, n° 3, 1<sup>er</sup> janvier, p. 193-196.
- 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.
- Schaeffner, André, et André Cœuroy (1926), *Le Jazz*, Paris, Claude Aveline.
- 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*, n° 1, p. 78-83.
- Villaut de Bellefond, Nicolas (1669), *Relation des costes d'Afrique, appellées Guinée*, Paris, Denys Thierry.