

Chronique musicale – Le jazz

Henry MALHERBE (*Le Temps*, vol. 69, n° 24 837, 21 août 1929, p. 3)

France

Henry Malherbe (1886-1958) est un écrivain et critique musical français. Il a notamment produit une étude sur « la jeune musique française » en 1913 (Malherbe 1913) et obtenu en 1917 le Prix Goncourt pour *La Flamme au poing* (Malherbe 1917). L'auteur se livre dans ce texte à une récapitulation des thèses exposées sur le jazz durant la décennie sur le point de s'achever, en matière d'étymologie, d'histoire et de théories sur la nature du jazz, en se fondant sur les textes de Marion Bauer (1882-1955), Irving Schwerké (1893-1975), André Cœuroy (1981-1976) et André Schaeffner (1985-1980), notamment.

L'été présent continue de s'écouler dans le tapage. Les campagnes les plus reculées retentissent des clameurs impétueuses du jazz et du rag-time. Tous nos contemporains se sont mis à la mode sonore et chorégraphique qui nous vient des États-Unis. Les provinciaux eux-mêmes, qui en faisaient mépris hier, en usent aujourd'hui avec indiscretion. Dans un milieu de grande tradition, à Pont-Audemer, j'ai entendu un jazz-band, venu à gros frais de Paris, résonner pendant une nuit, à l'occasion de fiançailles. Ce n'est pas seulement dans les théâtres, les dancings, les restaurants et les cafés qu'éclatent sans arrêt ces chants aigus et pressants. Voici qu'ils sont devenus aussi les musiques obligées des fêtes familiales.

Jamais plante exotique greffée n'a fleuri plus vivace, plus prolifère. Le jazz a trop influé sur la musique moderne et sur nos mœurs pour ne pas mériter d'être étudié à fond. Il a soulevé une puissance d'universalité dont les savants et les critiques doivent tenir compte. Il ouvre un jour nouveau sur la société humaine actuelle.

Soumettons-nous à l'empire des faits. Sans nous embarrasser de sévérités mal entendues, sans être portés d'autre part à renchérir,

essayons de considérer ce coin de l'histoire musicale qui reflète nos frivoles délires. Justement le docteur Stephen Chauvet vient de publier un ouvrage d'une fine analyse sur la *Musique nègre*¹. Pour marquer les points vifs de la production lyrique américaine, nous pouvons nous aider également des observations ingénieuses réunies par MM. André Cœuroy² et André Schaeffner³ dans leur livre intitulé *Le Jazz*⁴. Enfin M. Irving Schwerké⁵, le studieux critique musical de la *Chicago Tribune* nous offre dans sa brochure : *Le Jazz est mort, Vive le jazz !*⁶ les plus suggestifs traits de signalement de l'époque mélodique et harmonique où nous vivons.

D'où vient le mot *jazz* ? On a longuement discuté sur sa racine. Les uns l'attribuent à Jasbo Brown, cabaretier noir de Chicago, qui divertissait ses clients, en 1915, à jouer du trombone dans un chapeau haut de forme⁷.

¹ Stéphen-Charles Chauvet (1885-1950), médecin et auteur français, publie en 1929 *Musique Nègre. Considérations Techniques, Instruments de Musique* (voir Anthologie).

² 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.

³ André Schaeffner (1895-1980) est un anthropologue et ethnomusicologue français. Maître de recherche 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 dirigera jusqu'à sa retraite en 1965. Parmi ses nombreux ouvrages, *l'Origine des instruments de musique* (Schaeffner 1936) restera longtemps une référence incontournable en matière d'organologie. Il est par ailleurs l'auteur principal de *Le Jazz* (Schaeffner et Cœuroy 1926), considéré comme l'un des tout premiers livres sur cette musique.

⁴ Schaeffner et Cœuroy 1926.

⁵ Irving Schwerké (1893-1975) est un critique musical, correspondant parisien pour de nombreuses revues étrangères (*The Chicago Tribune, The Musical Digest, The Musical Courier, Nuova Italia musicale, The Musical Times*). En 1931, il publie une étude sur Alexandre Tansman (Schwerké 1931) et en 1936 *Views and Interviews* (Schwerké 1936), une compilation de vingt-sept études parues sur des musiciens (Paul Dukas, Georges Migot, Jean Cartan notamment, voir E. L. 1937).

⁶ Schwerké 1926a et 1926b.

⁷ Comme en témoignent, entre autres, Singleton 1922, Hoérée 1927 (qui sont repris dans Anthologie), Schneider 1924, Cœuroy 1925 et 1926, Schwerké 1926a et 1926b, 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

D'autres veulent découvrir son origine dans le nom déformé de *Razz's band*⁸, bizarre petit orchestre de quatre instruments à vent qu'on pouvait entendre en 1914 dans les cafés de La Nouvelle-Orléans. Selon MM. Cœuroy et Schaeffner, le terme est né de cette expression exclamative dont on se servait dans les bas-fonds de la même Nouvelle-Orléans, *Jazz them, boys!* (Allez-y, les gars!). Dans un accès d'humeur qui le ferait prendre pour un ministre travailliste, M. Irving Schwerké juge « ridicules et fantaisistes » ces étymologies. Sa vue est d'ailleurs assez exacte quand il fait simplement dériver le vocable *jazz* du verbe français *jaser* : « La première application du terme à la musique, écrit notre confrère américain, fut l'œuvre des esclaves nègres de la Louisiane et de la Caroline du Sud, où le français fut pour un certain temps la langue dominante »⁹.

Acceptons cette paronomasie, encore que, dans l'esprit du critique musical de la *Chicago Tribune*, elle ne soit pas à notre honneur. Car M. Irving Schwerké n'a pas une tendresse excessive pour le jazz-band. « La prolixité polyphonique du jazz moderne, dit-il, est sans conteste en rapport avec quelques aspects de la vie américaine actuelle, mais ce n'est pas là une raison suffisante pour soutenir que le jazz représente l'Amérique, pas plus qu'il n'est exact de proclamer que les grivoises chansonnettes françaises (qui sont aussi des émanations de certains aspects de la vie) représentent ou symbolisent la France »¹⁰. La littérature musicale française a de quoi nous rassurer sur ces petits malheurs. Peut-on en dire autant de la littérature musicale des États-Unis ?

En tenant dans une défaveur imméritée cette forme moderne de la musique populaire qu'est le jazz, il semble bien que M. Irving Schwerké et quelques-uns de ses compatriotes cèdent à des mouvements d'orgueil

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*) [*sic*], 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.

⁸ Cette théorie a été mise en circulation aux États-Unis en 1919. À ce propos, voir Anonyme 1919).

⁹ Schwerké 1926b, p. 680.

¹⁰ Schwerké 1926b, p. 681.

et de superstition. Ces airs américains, d'un rythme cahoté, brisé, nerveux, absurde, et pleins de stridences, de caprices et d'emportements, sont appropriés aux mœurs présentes. Ils se combinent avec le désordre et le tourbillon accéléré qui entraînent notre monde.

La dernière guerre a aboli les esthétiques autant que les éthiques du passé. Nous avons été obligés de revenir au début des arts et des civilisations. D'autre part, la rapidité des communications entre peuples a singulièrement étendu la clientèle des industriels de cette matière internationale qu'est par essence la musique. Il s'agit de satisfaire aux besoins sentimentaux d'un public immense et forcément inculte. Le jazz, avec sa mélodie élémentaire, son contrepoint follement improvisé et sa basse naïvement continue, devait convenir à merveille à cette période aigre et recommençante de l'humanité.

Ne nous méfions pas trop du goût de notre siècle. Goethe a dit que nos grandes œuvres ont, à l'origine, été des œuvres de circonstance. Chaque époque a son mouvement selon lequel les hommes agissent, chantent et dansent. Les rythmes particuliers aux rondes, aux bourrées, aux pavaues, aux chaconnes, aux gaillardes, aux menuets, aux gavottes, aux valse, aux polkas, aux gigue, aux quadrilles pourraient servir à caractériser, chacun pour leur part, l'espèce humaine dans un moment donné. Rappelez-vous encore, la valse lente. Pourtant, d'illustres compositeurs classiques avaient enfermé leurs plus pures inspirations dans ces formules lyriques. Le fait se reproduit aujourd'hui. André Messager¹¹, MM. Gabriel Pierné, Maurice Ravel, Stravinsky, Prokofieff, Albert Roussel se sont empressés d'utiliser les recettes piquantes du jazz en des pages d'aimable mémoire. Un compositeur américain de musique légère, M. Gershwin, a été jusqu'à écrire une *Blues symphonie*¹² et un artiste hollandais, M Pijper¹³, a fait exécuter cette saison à l'Orchestre symphonique de Paris une 3^e *Symphonie* où il s'est attaché d'une grande ardeur à nous convaincre de la valeur des procédés hardis et pittoresques

¹¹ André Messager (1853-1929), compositeur, organiste et chef d'orchestre. Sa production est principalement constituée d'œuvres lyriques (environs trente) et de musiques de ballet. Il a occupé des postes prestigieux à Paris et à Londres (Opéra-Comique, Société des Concerts du Conservatoire, Royal Opera House) en tant que chef d'orchestre.

¹² Aucune *Blues Symphony* n'étant répertoriée au catalogue de George Gershwin. On peut penser qu'il s'agit de la *Rhapsody in Blue* (1924).

¹³ Willem Pijper (1894-1947), compositeur néerlandais. Auteur notamment de trois symphonies, la 3^e datant de 1926.

du *negro spiritual*¹⁴. Ces musiques, dont l'expression bornée, tapageuse et barbare choquait les âmes délicates, évoluent peu à peu vers une forme supérieure. D'aucuns songent déjà à en tirer de grandes lumières pour la musique nationale américaine.

On ne saurait assigner de date précise à l'introduction du jazz en Amérique. M. Irving Schwerké prétend qu'il y a deux cent cinquante ans les esclaves nègres des plantations françaises de la Louisiane et de la Caroline du Sud *jasaient* sur des instruments primitifs « taillés dans des roseaux, des gourdes, des bois durs et des os »¹⁵. Depuis, les musiciens noirs des États-Unis ont appris à se servir de banjos, de clarinettes, de violons, de cuivres bouchés, de saxophones et de la batterie. Un jazz-band, composé d'une vingtaine d'exécutants dont les plus âgés avaient à peine treize ans a fait, paraît-il, une longue tournée de concerts en Europe, il y a une quarantaine d'années. Cet orchestre d'enfants noirs n'avait aucune préparation technique. Les petits ménestrels de la Caroline du Sud n'étaient guidés que par leurs merveilleux dons de nature. Ils inventaient sur-le-champ leurs parties respectives sur un thème mélodique créé de verve. L'effet de ces morceaux de franche inspiration était, dit-on, irrésistible. La reine Victoria, qui voulut absolument entendre les trouvères puérils, se laissa persuader elle-même de leurs mérites pétulants. À Charleston, à la fin de 1925, ce jazz-band de gamins ingénieux et exaltés subsistait encore, avec un personnel nouvellement recruté. Il donnait des séances dans la rue au profit d'orphelinats pauvres¹⁶.

¹⁴ 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 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.

¹⁵ Schwerké 1926b, p. 680.

¹⁶ On ne trouve pas trace d'un tel ensemble d'adolescents. Il a bien existé, à la fin du XIX^e siècle des ensembles vocaux d'étudiants afro-américains (voir par exemple le recueil *Cabin and Plantation Songs as Sung by the Hampton Students* [Fenner et Rathburn, 1901]). Le plus connu est les Fisk Jubilee Singers qui a bien joué devant la Reine Victoria en 1873 (un autre groupe afro-américain, les Ethiopian Serenaders, s'était déjà produit devant la souveraine en 1846). Outre le fait que l'université Fisk est installée à Nashville dans le Tennessee (et non en Caroline du Sud), il ne s'agissait en aucun cas d'un « orchestre d'enfants noirs [sans] aucune préparation technique », mais au contraire d'un ensemble d'une grande qualité technique. Pourtant, la référence à une prestation devant la reine Victoria indique que l'auteur se réfère bien à cet ensemble sans toutefois disposer de la documentation adéquate. Voir Cugny 2014, p. 67-78.

De nombreux jazz-bands d'un système encore barbare se rencontraient dans les provinces méridionales des États-Unis après la guerre de Sécession. Dans leurs aspects actuels, ils n'apparurent pour la première fois à New York qu'à la fin de 1914. Banjos, violons, clarinettes, cornets à pistons, trombones, pianos et batterie entraient dans leur composition. Les instruments, d'une fabrication simpliste, d'une ébauche grossière en étaient déjà bannis. Mais les exécutants noirs de ces troupes étaient demeurés, comme leurs ancêtres esclaves, des improvisateurs d'un sens musical curieusement vif, souple et étendu. Car le jazz est avant tout affaire d'improvisation. Il y avait autrefois une *commedia dell'arte*, où sur un canevas convenu, les acteurs inventaient leurs répliques pendant les représentations. On peut dire que le jazz est aujourd'hui une *musica dell'arte*.

« Chaque instrument, dit M. Darius Milhaud, suit sa ligne mélodique propre et improvise en suivant la trame harmonique qui soutient le morceau exécuté »¹⁷. Qu'ils chantent, dansent ou jouent d'un ou de plusieurs instruments, les artistes noirs d'un *band* se détachent de l'ensemble pour nous faire admirer, en solistes, le contrepoint spontané de leur fantaisie personnelle. Ainsi, d'un groupe de gymnastes également entraînés, les athlètes s'avancent un par un pour nous donner à applaudir les tours particuliers dont ils sont fiers. Le jazz qui, dans son expression première, n'est que diversion piquante, divination conclusive, ne souffre pas d'être figé par écrit. C'est une mélodie libre et naturelle comme le bruissement du feuillage, le murmure de la source et le chant de l'oiseau.

Par contre, le *rag-time* – chant coupé de syncopes, superposé sur un accompagnement monotone et rudimentaire – peut être chiffré. Le premier *rag-time* dont le public new-yorkais se soit enjoué vers 1912 est *The Georgia Camp Meeting*, de M. Kerry Mills¹⁸. L'histoire qu'on conte à ce sujet est assez plaisante. M. Mills exerçait à New York la profession de maître de musique. Ses élèves se faisant de plus en plus rares, il allait tomber dans une profonde misère quand il eut l'idée d'écrire et de faire éditer *The Georgia Camp Meeting*. Cette page d'un compositeur inconnu ne tenta pas d'abord les acheteurs. Il s'agissait d'en propager le mérite par

¹⁷ La citation provient de l'article publié par Darius Milhaud en 1923 dans *Le Courrier musical*, « L'évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du Nord » (voir Anthologie).

¹⁸ « At a Georgia Camp Meeting », composé en 1897 par Frederic Allan « Kerry » Mills (1869-1948), compositeur et éditeur étatsunien de ragtimes.

la publicité. Dans sa disgrâce, M. Kerry Mills réunit ses derniers dollars pour s'habiller de neuf. Richement accoutré, il entra dans chaque magasin de musique de New York et se présenta comme l'auteur de *Georgia Camp Meeting*. On lui demandait naturellement si son œuvre se vendait. Il répondait invariablement : « *The Georgia Camp Meeting* obtient un succès fou. Il est impossible à mon éditeur de fournir tous les exemplaires qu'on lui commande. Si vous en désirez quelques-uns, il faut vous y prendre d'avance... ». Tous les marchands de musique, emportés d'une émulation subite, se firent livrer des stocks de *Georgia Camp Meeting*. Pour les écouler, ils vantèrent à qui mieux l'entraînante composition qui fut répandue partout à profusion. Le calcul de l'ingénieux musicien-commerçant était juste. Son stratagème réussit au-delà de tout espoir. Grâce à ce court ouvrage, M. Kerry Mills fut comblé de tous les dons de la fortune. Pourquoi faut-il que nos compositeurs qui vont bonnement leur chemin ne soient pas animés par une complaisance aussi diligente envers eux-mêmes !

Il nous reste à parler des *blues*, c'est-à-dire des « bleus ». « Le bleu, écrit M. Irving Schwerké, est une harmonie piquante qui s'ajoute à la syncope, et non pas un rythme de fox-trot¹⁹, comme on le croit généralement. Il marque dans la musique populaire l'avènement d'accords excentriques et ambigus, d'altérations abusives, de cadences trompeuses et de modulations désordonnées »²⁰. Selon Mme Marion Bauer²¹, le *bleu* vient d'un mot d'argot qui désigne la mélancolie, le « cafard » dont sont rongés les Américains entre leurs heures de travail frénétique. Par amertume, ils s'insurgent contre la tonalité, la mesure et

¹⁹ Littéralement « pas du renard », elle 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-trot 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.

²⁰ Schwerké 1926b, p. 681.

²¹ 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^e siècle. En 1924, elle livre un article de fond à *La Revue musicale*, le premier consacré au jazz dans cette revue : « L'influence du jazz-band » (Bauer 1924). L'année suivante, elle publiera avec Ethel Peyser un ouvrage intitulé *How Music Grew from Prehistoric Time to the Present Day* (Bauer et Peyser 1925).

tout le système harmonique en honneur dans le vieux continent. *The Magic Melody*, de M. Jérôme Kern²², qui parut en 1915, fut le premier air où l'on observa ces dissonances agressives, mêlées aux syncopes. M. Jérôme Kern n'eut pas besoin d'aussi solides précautions que M. Kerry Mills pour imposer ce produit de sa fabrication. La foule dont il contentait le désir profond fut conquise avec promptitude à son parti de divergence et de complication.

Le Casino de Paris nous initia dès 1918 aux turbulences et aux enivrements du jazz. Les « Billy Arnold »²³ nous en donnèrent de nouvelles lumières en 1921. Alors la mode s'en empara avec indiscrétion. De tous côtés, théâtres, orchestres grands et petits, phonographes et appareils de T.S.F. nous instruisirent de cette branche populaire de la musique américaine. Mais on nous reprochait de n'en pas tenir les mouvements dans leur pureté. Aucun orchestre d'Europe, affirme M. Irving Schwerké, ne fait de véritable musique de jazz²⁴. Pourtant, aux représentations de la *Revue nègre* au théâtre des Champs-Élysées, aux séances données par M. Jack Hylton²⁵ et par M. Paul Whiteman²⁶, aux

²² 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.

²³ 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). Voir Cugny 2014, p. 338-341.

²⁴ « L'Europe est pleine d'orchestres pour lesquels jazz signifie tam-tam, mais il n'y en a aucun, sauf quelques ensembles américains, qui fasse de la musique de jazz » (Schwerké 1926a, p. 647).

²⁵ Jack Hylton (1892-1965) est un chef d'orchestre britannique. Il rencontre un immense succès en Europe dans l'entre-deux-guerres. Son orchestre se situe dans le sillage de celui de Paul Whiteman, comme archétype du jazz symphonique, caractérisé par des effectifs importants et une musique policée, laissant très peu de place à l'improvisation.

²⁶ 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) 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). Sur les concerts à Paris, voir Cugny 2014, p. 234-241.

exhibitions des *Blacks Birds*²⁷ nous avons pu être pleinement informés de la nature authentique du jazz. Il ne s'agit, pour les artistes noirs, que d'embellir d'un contrepoint instantané un thème mélodique vulgaire et ressassé à l'extrême. M. Schwerké prétend que le jazz est « le dérivé de certains courants de la vie américaine, de l'orientalisme hébraïque, du rythme et de l'harmonie nègres »²⁸. MM. Cœuroy et Schaeffner considèrent, eux, que « la double superposition du choral protestant et d'instrumentation moderne a permis à l'orchestre primitif des nègres d'Afrique de reparaître de nos jours sous le masque plus civilisé, quoique tout aussi brutal, du jazz »²⁹. Ainsi les Américains n'ont fait qu'adapter avec maladresse certaines formes vénérables ou actuelles de notre musique.

L'intuition musicale des joueurs de jazz a, il est vrai, quelque chose de fantastique. À côté de leurs saisissantes trouvailles rythmiques, harmoniques et contrapontiques [*sic*], on peut remarquer qu'ils sacrifient constamment à l'effet et abusent d'artifices d'une trivialité choquante. Ils habillent, chantonnent ou criaillent comme des enfants fantasques et ignorants. De notre syntaxe musicale ils se font un jargon haletant, nasillard ou strident. Faut-il les prendre musicalement au sérieux ?

Il est humiliant pour nos musiciens de songer qu'aujourd'hui toute la musique de danse, en Europe, est composée de fox-trots, de steps et de valse importés d'Amérique³⁰, avec quelques tangos venus d'Argentine³¹. Neuf sur dix de nos opérettes nouvelles sont également empruntées aux États-Unis. Notre société névrosée, tourmentée, irréfléchie, est atteinte d'américanisme et de négromanie. Nous habitons d'harmonieux palais vétustes. La jeunesse moderne ne veut plus vivre que dans des cabanes ou

²⁷ *Black Birds of 1926* est une revue qui ouvre le 28 mai 1926 au Théâtre des Ambassadeurs. La vedette en est Florence Mills (voir Léon-Martin 1926 et Bizet 1926). La revue est reprise en 1929 au Moulin Rouge (voir Bataille 1929, Schaeffner 1929 et Anthologie).

²⁸ Schwerké 1926a, p. 647.

²⁹ Schaeffner et Cœuroy 1926, p. 67.

³⁰ Le black bottom, le charleston, le blues (considéré à cette époque comme une danse), le fox-trot, le one-step, le two-step, la samba, la scottiche, le shimmy, sont les principales danses à la mode durant les années 1920.

³¹ 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).

des bungalows. Nous avons la passion du dépaysement, de l'évasion, de l'abaissement. Quand la raison nous fera revenir dans une époque plus mûre, des frivolités qui nous occupent, nous retournerons sans chagrin à la musique des civilisés.

Bibliographie

- Anonyme (1919), « Delving into the Genealogy of Jazz », *Current Opinion*, vol. 57, n° 2, p. 97-99.
- 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.
- Bataille, Georges (1929), « *Black Birds* », *Documents*, n° 4, septembre, p. 215.
- Bauer, Marion (1924), « L'influence du jazz-band », *La Revue musicale*, vol. 5, n° 6, 1^{er} avril, p. 31-36.
- Bauer, Marion, et Ethel Peyser (1925), *How Music Grew from Prehistoric Time to the Present Day*, New York, Putnam's sons.
- Bizet, René (1926), « Le music-hall – La revue *Black Birds* aux Ambassadeurs », *Paris-Midi*, vol. 16 (nouvelle série), n° 294, 29 mai, p. 7.
- Chauvet, Stephen (1929), *Musique nègre. Considérations Techniques, Instruments de Musique*, Paris, Société d'éditions géographiques, maritimes et coloniales.
- Cœuroy, André (1925), « Jazz-Band », *Larousse mensuel illustré*, t. 6, n° 226, décembre, p. 971-972.
- Cœuroy, André (1926), « Jazz », *Art vivant*, vol. 2, n° 40, 15 août, p. 615-617.
- Cugny, Laurent (2014), *Une histoire du jazz en France*, tome 1 : *Du milieu du XIX^e siècle à 1929*, Paris, Outre Mesure.
- E. L. (1937), « Reviewed Work : *Views and Interviews* by Irving Schwerké », *Music & Letters*, vol. 18, n° 2, avril, p. 197.
- Ellington, Duke (1973), *Music Is My Mistress*, New York, Da Capo Press.
- Fenner, Thomas P., et Fredric G. Rathburn (1901), *Cabin and Plantation Songs as Sung by the Hampton Students*, [s. l.], Putnam's Sons.
- Léon-Martin, Louis (1926), « Aux Ambassadeurs – Black Birds », *Paris-Midi*, vol. 16 (nouvelle série), n° 294, 29 mai, p. 4.
- Malherbe, Henry (1913), « La jeune musique française », *Société internationale de musicologie*, juillet-août, vol. 4, p. 61-63.
- Malherbe, Henry (1917), *La Flemme au poing*, Paris, Albin Michel.
- Merriam, Alan P., et Fradley H. Garner (1968), « Jazz. The Word », *Ethnomusicology*, vol. 12, n° 3, p. 373-396.

- Milhaud, Darius (1923), « L'évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du Nord », *Le Courrier musical*, vol. 5, n° 9, 1^{er} mai, p. 163-164.
- Plisson, Michel ([2001] 2004), *Tango. Du noir au blanc*, Arles-Paris, Actes Sud/Cité de la musique.
- Schaeffner, André (1929), « Les "Lew Leslie's Black Birds" au Moulin Rouge », *Documents*, n° 4, septembre, p. 213.
- Schaeffner, André, et André Cœuroy (1926), *Le Jazz*, Paris, Claude Aveline.
- Schwerké, Irving (1926a), « Le jazz est mort ! Vive le jazz », *Guide du concert*, vol. 12, n° 22, 12 mars, p. 647-649.
- Schwerké, Irving (1926b), « Le jazz est mort ! Vive le jazz » (suite et fin) », *Guide du concert*, vol. 12, n° 23, 19 mars, p. 679-682.
- Schwerké, Irving (1931), *Alexandre Tansman. Un compositeur polonais*, Paris, Max Eschig.
- Schwerké, Irving (1936), *Views and Interviews*, Paris, les Orphelins-Apprentis d'Auteuil.
- Tamony, Peter (1959), « Jazz, les origines d'un mot », *Les Cahiers du jazz*, 1^{re} série, n° 1, p. 78-83.