

La Critique – La musique de jazz

Maurice DELAGE (*Revue Pleyel*, n° 31, avril 1926, p. 18-20)

France

Maurice Delage (1879-1961) est un compositeur français, disciple et ami de Ravel, et membre du cercle des Apaches¹. Dans cet article, il s'essaie à un exercice de passage en revue des différents éléments de la musique nouvelle. Le résultat est un exemple très caractéristique des représentations de l'époque.

Je n'hésite pas à reconnaître qu'il s'agit peut-être du fait musical le plus important arrivé depuis quinze ans. Mes confrères américains m'excuseront de ne pas trouver leur place dans cet article du moment que leurs productions les rattachent à l'évolution universelle. J'ai pour celle-ci, et la discipline qu'elle impose dans la recherche de la personnalité issue de la conscience, une passion qui va de la curiosité à l'enthousiasme.

Mais j'ai d'autres « selfs » pour palper l'invisible et rencontrer, hors le champ de la raison, la part émouvante qui émane de l'inconscient, créateur de l'originalité. Quittant la roseraie où revit tout un passé d'élégances cultivées, j'aime retrouver le parfum tiède et un peu amer de l'églantier fleurissant par le miracle des tentacules profonds qui l'emprisonnent. Mon sens de l'ordre est satisfait de revoir sans surprise, toujours pareille à elle-même, la petite fleur sauvage – même bleue. J'ai des moments de courage. Dans les merveilleux « sites auriculaires » chers à Maurice Ravel, je me laisse guider docilement, n'étant une terrible exigence quant aux promesses pour lesquelles je me suis laissé bander les

¹ Les Apaches désigne un groupe réunissant musiciens et écrivains créé au début du XX^e siècle et qui cessera ces activités avec la Première Guerre mondiale. En ont notamment fait partie (ou ont été proches) Maurice Ravel, Michel Dimitri Calvocoressi, Albert Roussel, Florent Schmitt, Déodat de Séverac, Igor Stravinski ou encore Léon-Paul Fargue et Émile Vuillermoz.

yeux. La musique de jazz semble tenir les siennes envers tout le monde. Est-ce une définition ?

D'abord, musique de Jazz ? Celle que joue uniquement cette composition « petit orchestre » d'ailleurs assez variable appelée Jazz-Band.

Bien. Faisons l'expérience de retrancher la flûte à coulisse, la scie, le saxo, la trompette et la percussion, dont les effets instrumentaux imprévus nous ont fait croire au début qu'ils étaient la fin vers laquelle tendraient dorénavant tant d'œuvres fuyant la monotonie sans chercher la personnalité. Il nous reste un fil conducteur assez mince, décevant, dont l'indigence même sera nécessaire à l'improvisateur capable de recréer par le moyen d'un seul piano, l'atmosphère de Jazz.

Avec des procédés magiques ? Beaucoup ? Non : un sens très sage de l'harmonie vivante et simple, mais tel qu'entre les mains du plus habile d'entre nous, les formules connues se rétrécissent comme les pièces véridiques dans l'alcool du Muséum.

C'est qu'il faut sentir le caractère impératif de cette collaboration avec l'homme qui écrit la première mesure. Nous reconnaissons le mystère de cette pénétration de l'absolu par le momentané quand nous disons : *Charleston*², ou « la Trompette » de *Somebody's Wrong*³, le si joli chœur de *Dinah*⁴, ou l'orchestre du Savoy⁵. Qui s'occupe d'un nom propre auquel attribuer la part de notre plaisir ? Cette reconnaissance d'un nom ne nous serait d'ailleurs d'aucune utilité, les œuvres semblant s'être fait la courte échelle, et non les hommes. Aussi bien est-ce une évolution, dans le sens symphonique, mais pour quelle raison ?

Musique de Danse ? La « Mort d'Ase »⁶ aussi, quand les gens ont envie de danser. Mais je ne crois pas que la chorégraphie suggérée par cette orientation de la musique américaine soit une révélation.

² La seule chanson correspondant au titre « Charleston » est issue de la comédie musicale afro-américaine *Runnin' Wild*, ouvrant le 29 octobre 1923 : musique de James P. Johnson, paroles de Cecil Mack.

³ « Somebody's Wrong », paroles et musique de Henry Marshall, Richard A. Whiting et Raymond Egan, 1923.

⁴ « Dinah », musique de Harry Akst, paroles de Sam M. Lewis et Joe Young, 1925.

⁵ Aucun orchestre de ce nom jouant à Paris dans les années 1920 n'a été identifié. Mais le Savoy est aussi un club sis au 73 rue Pigalle. Souvent, les musiciens montent des orchestres de circonstance pour jouer dans un lieu et intègrent le nom de celui-ci dans leur nom de groupe. C'est peut-être le cas ici.

⁶ Dernier mouvement du troisième acte de *Peer Gynt*, opéra de Edvard Grieg créé en 1876.

Et puis, était-il nécessaire que des morceaux faits pour une danse qui ressortit au circuit alimentaire, depuis les ex-beuglants de Suresnes jusqu'au « Canari »⁷ fissent une évolution dans le sens du raffinement harmonique ? Les restaurants de la Place Pigalle servaient, au temps de ma jeunesse, une valse lente qui durait en effet vingt ans. Je ne crois pas que les vieux pingouins qui font d'un « Blues » une affligeante « Bärenanz » tiennent spécialement à se casser la figure sur une glissade de neuvièmes parallèles.

J'ai la faiblesse de croire à la musique qui n'a d'autre but que la délectation des gens assis, fût-ce autour du *Sonora*⁸ qui me déroulera les précieuses dernières nouvelles. Car je dois décrire le monde à la façon du pilote du « Voyage immobile ». – « La musique vient me chercher dans mon fauteuil », me confiait un soir Odilon Redon⁹, subissant avec joie de tous les arts le plus impérieux. Que dire aujourd'hui devant le Ducretet¹⁰ où quelques millimètres de trois curseurs nous font faire le tour des capitales.

En plus de ces deux moyens d'étude, et des transcriptions pas trop squelettiques que nous offre l'édition, il reste les enregistrements admirablement soignés que nous devons au « Pleyela¹¹ ». Je regrette presque l'automatique moins perfectionné, où les touches se seraient abaissées sous les doigts invisibles de Jean Wiéner¹² ou Clément Doucet¹³ avec l'illusion de voir se dérouler dans le Temps le miracle du rocher de Mahomet. Aussi bien ne supprime-t-on pas un miracle : on le déplace. Et celui de notre époque est l'invention d'une formule permettant le

⁷ Il s'agit certainement de Le Canari, 8 rue du Faubourg Montmartre, 9^e arrondissement, Paris.

⁸ Peut-être un appareil de la marque *Sonora*, créée en 1926.

⁹ Odilon Redon (1840-1916), de son vrai nom Bertrand Redon, peintre français symboliste.

¹⁰ Probablement un appareil de la marque Ducretet et Compagnie, fondée en 1864 par Eugène Ducretet et devenue en 1930 Ducretet-Thomson.

¹¹ Piano mécanique conçu par Gustave Lyon pour la marque Pleyel et commercialisé dès 1907.

¹² Jean Wiéner (ou Wiener, 1896-1982), pianiste et compositeur français. Élève d'André Gedalge au conservatoire de Paris, il s'intéresse très tôt au jazz que lui a fait connaître son ami Yves Nat. En 1923, il rencontre le pianiste belge Clément Doucet avec qui il forme un duo de pianos qui va connaître un énorme succès jusqu'à la Seconde Guerre mondiale (ils donneront plus de 2 000 concerts). Wiéner compose une multitude de pièces aussi bien de musiques savante ou populaire que pour le cinéma, dont il devient l'un des compositeurs les plus prisés. Il est également l'initiateur à partir de 1921 des « concerts-salade » dans lesquels il s'attache à faire entendre des pièces savantes (souvent des créations) et des musiciens de jazz.

¹³ Clément Doucet, pianiste et compositeur belge (1895-1950), connu principalement pour son duo avec Jean Wiéner. Sa composition *Chopinata* arrange quelques œuvres de Chopin en jazz (voir Cugny 2014, p. 338-342).

groupement instantané d'improvisateurs qui se seraient peut-être ignorés, jouant, avec la perfection de l'orchestre le mieux discipliné, une musique avant qu'elle soit écrite.

Ai-je trouvé par hasard la vraie définition ?

Car il ne s'agit plus ici du rhapsode populaire brochant en soliste sur un fond harmonique assez indigent. Notre raffinement polyphonique exige du saxophone alto ou du trombone des inventions contrapuntiques impeccables, mais d'une fantaisie mesurée, qui nous les faisaient prendre au début pour de simples effets instrumentaux.

Allez entendre deux merveilleux musiciens que j'ai cités plus haut : Jean Wiéner et Clément Doucet. Avec quel étonnant synchronisme ils improvisent simultanément sur leurs deux claviers, quelle conception instantanée de l'harmonie ne gênant pas les passes élégantes si musicales, j'allais dire de l'adversaire, à la façon des joutes honorables japonaises ; et la juxtaposition de ces deux fantaisies complètes sur un même thème se déroule avec une surprenante clarté, sans que le décor le plus touffu imaginé par l'un n'arrive jamais à caviarder la page de l'autre !

Il s'agit pourtant de deux Européens. Pourquoi pas ? Je crois qu'un circuit inattendu nous ramène de la Louisiane un vieux fond de romance française, scandée par son passage sur les cordes du banjo des plantations, minorisée aux crépuscules touchants où les nègres d'importation chantaient leur âme enfantine et si vivante, et que la mainmise américaine n'était qu'un autre stade d'évolution.

Celle-ci peut donc se poursuivre chez nous, sans prendre ce caractère de teinture exotique qu'ont adoptée jusqu'ici les fabricants d'airs à la mode. L'emploi facile de quelques formules superficielles aboutit au peinturlurage en Sioux du type équivoque si souvent rencontré au-dessus des soupers fastueux, pendu par les crins d'un violon filandreux.

Ceci m'amène en outre à l'examen de l'élément mélodique. Je n'hésite pas à lui attribuer la place prépondérante, parmi les données arbitraires de l'inspiration américaine.

Je sais bien : le rythme, le fameux rythme et son composant syncopé ! Ce sont pourtant les éléments les moins fixes, donc de moindre importance de principe. Ils soulignent la mélodie, mais ne la commandent pas. Naturellement le quatre temps est obligatoire – c'est une mesure, ce

n'est pas un rythme. La fantaisie de l'exécutant lui fait souvent décaler les points d'appuis harmoniques de sa mélodie, créant momentanément une précession qui ressortit, comme l'appoggiature, au système harmonique, non au rythmique. La meilleure façon de gâcher un air « américain » est de le jouer en syncopes réelles. Donnez-le à n'importe quel saxophoniste de Jazz qui remettra la mélodie d'aplomb sur les temps forts de votre accompagnement, et vous serez étonnés de n'avoir pas réalisé plus tôt un arrangement aussi simple. La complication est accidentelle. Elle s'improvise, mais ne s'écrit presque jamais. Pas de raideur – la syncope de parti-pris en serait une, et il faut jouer souple, comme on danse. Pourquoi il n'y a pas non plus de parti-pris rythmique.

J'arrive encore aux mêmes conclusions par l'examen de l'évolution qui, dans le développement de cette orientation de la musique, semble avoir visé, surtout, la mélodie. Peu importe, d'ailleurs, que celle-ci découle plus ou moins naturellement de la prosodie qui lui a donné naissance. Dans le cas de mon hypothèse précédente sur les origines, les paroles anglaises seraient déjà un réajustement d'autant plus facile que la prosodie anglo-saxonne est généralement peu exigeante quant au caractère expressif. Les paroles sont simples et inoffensives, sans rapport avec le but poursuivi, non plus qu'avec la version grivoise inventée couramment par les médiocres poètes spécialistes de traductions en esprit gaulois.

En effet, l'harmonie s'en est tenue, depuis l'origine, à une réalisation saine, impeccable, orthodoxe, sauf quelques glissements parallèles issus d'un chromatisme intérieur assez curieusement Franckiste qui crée l'atmosphère de Jazz.

Mais la mélodie ? Surchargée au début d'effets instrumentaux un peu confus, elle s'est clarifiée en même temps que la composition s'imposait un mode de réalisation plus soigné. Nous acceptons maintenant avec indulgence la cocasserie sonore de *By Heck*¹⁴, *N'everything*¹⁵ et des « Fox-Trots »¹⁶ genre oriental. Un autre côté de la sentimentalité,

¹⁴ « By Heck », musique de S.R. Henry, 1914. Le morceau a été enregistré le 7 janvier 1915 par le Prince's Band pour la marque Columbia.

¹⁵ « 'N Everything », musique de Harry Tierney et Al Jolson, 1918. Le morceau a été enregistré le 6 septembre 1918 par Joseph C. Smith pour la marque Victor.

¹⁶ Littéralement « pas du renard », il 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

entrevu avec *Whispering*¹⁷ aboutit plus heureusement à la valse américaine.

Mais avec *Clover Blossom*¹⁸ et *Limehouse Blues*¹⁹ nous commençons à deviner, au travers de la mise page pour hommes blancs, l'admirable rapsodie nègre dont les Blues²⁰ sont la version la plus proche, encore que déformée. Ici, la phrase musicale se développe du commencement à la fin, sans quitter le papier, sans retours sur elle-même par compartiments de quatre mesures ou multiples. Les temps sont moins solidement frappés, le rythme en est sous-entendu, au lieu de se « nationaliser » par le moyen facile des huit croches par mesure, ce qui fait avec n'importe quoi le « genre américain ».

Et c'est à cette source même, qui semble avoir fertilisé les domaines de notre passé, que nous devons chercher l'influence bienfaisante que nous avons sans doute le droit de subir. Nous pourrions alors faire le

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.

¹⁷ « *Whispering* », musique de Vincent Rose, paroles de John Schonberger et Richard Coburn, 1920. Le morceau a été enregistré le 9 août 1920 par Paul Whiteman pour la marque Victor.

¹⁸ « *Clover Blossom* », paroles et musique de F. Thompson, 1906. Il s'agit plus probablement de « *Clover Blossom Blues* », 1922, paroles et musique de Gilbert Keyes, Ernie Erdman et Fred Meinken. Le morceau a été enregistré le 19 juin 1922 par Roy Bargy pour la marque Victor.

¹⁹ « *Limehouse Blues* », musique de Philip Brahma, paroles de Douglas Furber, 1922. Le morceau a été enregistré le 22 janvier 1924 par Paul Whiteman pour la marque Victor.

²⁰ L'historien australien Daniel Hardie situe l'apparition du mot au début du XIX^e siècle : « *Early American writers do not refer to "the blues", though the adjective "blue" had been used to describe a low feeling tone since Elizabethan times. The noun "the blues" used to describe a state of mind appears to have originated with Washington Irving in 1807* » (Hardie 2004, p. 140). On trouve l'expression utilisée dans le sens actuel dans le journal de Charlotte Forten Grimké (1837-1914), militante anti-esclavagiste afro-américaine. À la date du 14 décembre 1862 (soit quelques jours avant l'abolition de l'esclavage), elle écrit : « *Nearly everybody was looking gay and happy ; and yet I came home with the blues. Threw myself on the bed and for the first time since I have been here, felt very lonesome and pitied myself. But I have reasoned myself into a more sensible mood and am better now* » (Billington 1981, p. 165). La musique connue sous ce nom est issue d'une tradition orale afro-américaine issue en partie des *works songs* de la période de l'esclavage, progressivement développé dans la période post-esclavage, soit à partir des années 1870, marquée par les grandes migrations vers le Nord suite à la défaite du Sud lors de la guerre de Sécession et à l'abolition de l'esclavage. Il est impossible de fixer une date précise pour son apparition mais il est reconnu que sa diffusion s'est accélérée avec la composition par William Christopher Handy de « *The Memphis Blues* » en 1912 et de « *Saint Louis Blues* » en 1914. À la fin des années 1910, le blues est une nouveauté pour les publics francophones puisqu'avant que sa diffusion par disque et partition commence réellement. Il est alors, avec le ragtime, le seul genre associé au jazz dont le nom ne dérive pas directement d'un pas de danse.

parallèle des réactions suscitées par l'apparition d'un élément incontestablement original sur les compositeurs du nouveau et de l'ancien monde. Il n'y a pas lieu de tenir compte de l'avance prise par les pasticheurs plus ou moins adroits dont l'effort créateur s'est contenté d'une forme invariable et absolue qui n'est probablement pas dans le génie de notre race.

Bibliographie

Billington, Ray Allen (1981), *The Journal of Charlotte L. Forten*, New York, Norton.

Cugny, Laurent (2014), *Une histoire du jazz en France*, tome 1 : *Du milieu du XIX^e siècle à 1929*, Paris, Outre Mesure.

Hardie, Daniel (2004), *The Ancestry of Jazz. A Musical Family History*, Lincoln, iUniverse.