

Réflexions sur la musique – Le jazz

André SCHAEFFNER (*La Revue musicale*, vol. 9, n° 1, novembre 1927, p. 72-76)

France

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 dirigera jusqu'à sa retraite en 1965. Il est l'auteur de nombreux ouvrages, dont une étude sur Stravinski (1931). *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale* (Schaeffner 1936) restera longtemps une référence 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. Cet article constitue une réponse d'André Schaeffner à celui d'Arthur Hoérée paru dans *La Revue musicale* le mois précédent¹.

L'étude qu'Arthur Hoérée a publiée dans *la Revue Musicale* d'octobre dernier est en tous points remarquable et apparaît comme le travail le plus approfondi qui ait été consacré à la technique du jazz. Le seul regret que nous aurions à formuler ici, c'est que Hoérée ne l'ait écrite plus tôt, remédiant ainsi à une lacune que le livre, publié l'année dernière par Cœuroy² et par moi³, ne songeait à combler. Si notre *Jazz* a eu – parmi d'autres effets plus ou moins heureux ! – celui d'obliger Arthur Hoérée à extraire de sa propre expérience de la technique du jazz, une leçon aussi substantielle, ce petit livre aura gagné en valeur à nos yeux ; l'important

¹ L'article en question est intitulé « Le Jazz » (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 L'auteur se réfère évidemment à *Le jazz* (Schaeffner et Cœuroy 1926).

en ces matières – déjà trop vives – reste non de conclure, mais d'ouvrir une question et de provoquer chacun à y réagir.

Ce ne fut d'ailleurs pas sans quelque demi-ironie que j'osai accabler d'autant d'érudition un problème d'art purement actuel. La trop fameuse querelle suscitée par l'excellent article de Boris de Schloezer sur Georges Auric⁴ ne s'était pas encore tue. À entendre certains, l'art contemporain ne méritait qu'on n'en parlât qu'en termes légers, aussi peu irrémédiables que possible ; l'esthétique et la critique musicale devaient glisser, évitant les mots savants et les penses philosophiques, nouvelle école du plaisir, *hédonisme* de la critique à défaut de critique de l'hédonisme ! J'osai donc me livrer à mon propre penchant, qui est de croire que toute question, même contemporaine, peut être envisagée d'un point de vue strictement historique, avec tout le sérieux, les scrupules et les rigueurs d'une érudition et d'une technique familières à l'archéologue, à l'ethnographe, à l'historien des idées ou des religions, etc. D'où ces recherches parmi les relations d'explorateurs, à défaut d'un voyage à travers les bibliothèques américaines, qui ne manquera point de livrer, à celui qui y déploiera de l'astuce, une grande part secrète du jazz. Ça et là des hypothèses avaient bien dû servir de ponts entre des faits exactement identifiés ou d'une interprétation limitée ; et tout ce travail avait fait lever diverses considérations d'ordre esthétique. Mais nous nous étions arrêtés là où Hoérée lui-même s'arrête également : le problème du *ragtime*, soit que ce problème fût déjà traité au cours du vaste travail d'Esther Singleton dans le tome V de *l'Encyclopédie de la musique*⁵, soit plutôt qu'il nous semblât déborder tout le reste, problème d'une généralité qui dépassait l'objet assez restreint que nous avons en vue : « Le jazz – concluons-nous – ne nous apparaît plus lui-même que tel un phénomène secondaire que le ragtime dépasse, comme il l'avait précédé dans le temps et comme il semble devoir lui survivre encore »⁶.

L'objet de notre étude se trouvait même plus limité que le titre du livre ne le supposait et surtout ne le supposerait *aujourd'hui*. À part l'enquête, le travail s'y exerçait d'une façon massive sur un seul point qu'Arthur Hoérée nomme, avec une justesse parfaite : « *Étude des*

⁴ De Schloezer 1926.

⁵ Voir Anthologie.

⁶ Cœuroy et Schaeffner 1926, p. 110.

éléments nègres dans la musique de jazz », ce qui correspond presque exactement au titre plus modeste sous lequel j'avais publié, dans le *Ménestrel*, une première version de ce travail : « *Notes sur la musique des Afro-Américains* »⁷. Mais c'est précisément à ce propos que je cesse d'être d'accord avec Hoérée, puisqu'il se refuse à saisir en de tels « éléments nègres » la majeure partie de ce qui a proprement constitué le jazz.

Le jazz, dès qu'il s'est manifesté pour la première fois, aux oreilles des Américains d'abord, aux nôtres ensuite, est apparu comme un monstre enfanté par les nègres. Cela est essentiel, et toutes les théories survenues après ne pourront rien contre le fait concret de cette nouveauté nègre qui nous surprit un jour, et dont nous devons veiller à ne mutiler point le souvenir encore brut ; et, du reste, instrumentalement comme rythmiquement, le jazz d'alors n'avait de précédents que chez les seuls nègres, dans leur musique de danse, au sud des États-Unis comme en Afrique. Hoérée risque de méconnaître les apparitions antérieures du *cake-walk*⁸ (qui fut d'abord dansé, à Paris comme ailleurs, par des nègres⁹) de la *bamboula*, etc.¹⁰, l'existence soit autour de la Nouvelle-Orléans, soit encore en Afrique, de furieuses démonstrations où le rythme et la percussion jouent le rôle foncier ; l'existence de ces théâtres entièrement nègres dont parle Darius Milhaud¹¹ et qui ne font que poursuivre la tradition des ménestrels afro-américains¹² au cours du

⁷ Schaeffner 1926.

⁸ Le cakewalk est la première danse afro-américaine diffusée dans l'espace francophone. La vogue de cette musique 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.

⁹ Affirmation largement à nuancer. Le couple Elks, qui a largement contribué à populariser le cake-walk notamment par ses passages au Nouveau Cirque en 1903, était blanc.

¹⁰ « *Le Jazz* d'aujourd'hui était hier *Ragtime*, avant-hier *Cake-walk* et *Coon-songs* [...] et, en réalité, c'est la chanson nègre qui est toujours à la base, quel que soit le nom » (Bauer 1924, p. 32).

¹¹ Voir Milhaud 1923 et 1926 (les deux repris dans Anthologie).

¹² La *minstrelsy*, ou *minstrel show*, est un genre de la performance étatsunienne dont les deux caractéristiques principales sont un type de spectacle et le *blackface*. Spectacle hybride, mêlant musique, chansons, danse, humour, drame, saynètes de genre et autres numéros en tout genre. Une forme en trois actes (une ouverture passant en revue tous les protagonistes, une deuxième partie – *olio* – avec nombre de sketches, chansons et gags multiples, une troisième partie présentant une représentation dramatique de la vie dans les plantations, le tout culminant dans un finale grandiose) s'est progressivement établie avec une scénographie typique dans laquelle les différents protagonistes sont assis en demi-cercle avec au centre un maître de cérémonie, l'Interlocuteur, animant le spectacle en assurant les transitions et introduisant chaque numéro. À chaque extrémité

XIX^e siècle : bref, tout un fonds d'*habitudes* sonores, mimiques et saltatoires, où la fantaisie du nègre a pu s'exercer, aussi bien sur ses inventions personnelles que sur d'intermittents emprunts à la musique blanche. Emprunts qui ne prouvent guère l'impuissance créatrice du musicien nègre, pas plus que la supériorité du blanc. Placez d'ailleurs un blanc et un nègre dans de semblables conditions d'isolement, nouveaux Robinsons d'une terre déserte ; il est probable que le nègre aura plus vite fait de muer les objets qui l'entourent, et son corps même, en instruments d'un primitif orchestre avec quoi il soutiendra sa danse et son chant. Replié sur lui-même, le nègre ne découvrirait-il rien d'un monde sonore sur lequel la race blanche ne possède même aucun droit de priorité ? Si le nègre emprunte, c'est qu'une paresse, peut-être native en lui, y trouve un certain compte ; mais c'est surtout qu'il a d'autant plus de quoi restituer : instrument en perpétuel état de réception, son endurance physique de

de la demi-lune se trouvent deux personnages habillés en clown, Tambo et Bones (leurs noms venant de leurs instruments respectifs, le tambourin et les castagnettes en os) qui ne manquent pas de se moquer de l'Interlocuteur, dans une relation du type Auguste et Paillasse face à Monsieur Loyal. Cette forme de spectacle, que Charles Hamm caractérise comme « le premier genre américain distinctif », n'est pas sans rapport avec le music-hall anglais et annonce une autre grande forme, la comédie musicale, telle qu'elle se pratique toujours à Broadway et à Londres notamment. Le *blackface* consiste pour des performeurs blancs à se noircir le visage, d'abord à l'aide de noir de bouchon brûlé et plus tard avec des procédures de maquillage plus sophistiquées, et à incarner des personnages afro-américains enfermés dans des stéréotypes dévalorisants. Cette pratique trouve son origine dès le XVII^e siècle dans l'Amérique du Nord encore coloniale avec l'apparition au théâtre de personnages afro-américains – le plus souvent des domestiques. Mais historiquement, le premier personnage identifié est « Jim Crow », dont la figure est devenue plus tard dans la culture étatsunienne le symbole par excellence du racisme. Le *blackface* ne doit pas être confondu avec la *black minstrelsy*, dans laquelle des performeurs afro-américains se conforment aux codes du *blackface*, y compris en se noircissant le visage (couvrant en outre le tour de leurs lèvres de blanc et de rouge), quelques années après les créateurs blancs du genre. On date généralement la création de la *minstrelsy* au moment de l'invention, par le performeur blanc newyorkais Thomas Dartmouth Rice, du personnage de Jim Crow et de son introduction d'un numéro intitulé « Jump Jim Crow » au Bowery Theater de New York, le 12 novembre 1832. Les versions varient sur l'origine de ce personnage. La légende voudrait que Thomas Rice aurait pris modèle sur un vieux palefrenier afro-américain affecté d'une déformation de la jambe et de l'épaule, rencontré dans une petite ville lors d'une tournée, lequel évoquait dans son chant un Jim Crow en ponctuant les refrains d'un petit saut. Une version plus probable est que Rice aurait créé le personnage d'après l'observation d'un performeur de rue afro-américain handicapé. Mais il a pu également le composer au contact d'un voisinage afro-américain du quartier mixte du sud de Manhattan où il a passé sa jeunesse. Des troupes de *minstrels* se sont ensuite formées. La première d'entre elles, les Virginia Minstrels, est fondée en 1834 et se compose de quatre membres : son créateur, Dan Emmett, accompagné à l'origine de Billy Whitlock, Dick Pelham et Frank Brower. De nombreuses troupes se créèrent ensuite sur ce modèle, dont les Ethiopian Serenaders en 1845 et peu après les Christy's Minstrels de Edwin Pearce Christy. La *black minstrelsy* apparaît dans les années 1840 et 1850 avec les précurseurs William Henry Lane (« Master Juba ») et Thomas Dilward, puis se développe principalement après la Guerre de Sécession avec la création de troupes afro-américaines dont les Brooker and Clayton's Georgia Minstrels et la Slave Troupe of Georgia Minstrels, formée par l'entrepreneur de spectacles anglais Sam Hague.

danseur et d'instrumentiste se trouve là pour le prouver. L'étendue des dons saltatoires ou rythmiques du nègre (africain ou afro-américain, peu importe) constitue le fait primordial et sans équivalent peut-être ailleurs ; il suffirait même de s'en assurer, loin des jazz américains, dans nos villes du Midi de la France, où réside une garnison noire, d'assister à la manière dont on y instruit les musiciens militaires, à la curieuse réaction de ceux-ci, à la façon, par exemple, dont chaque nègre répète dans son coin un motif sans que le rythme ni la tonalité du voisin ne le gênent ; à la manière aussi dont ils mueront une sonnerie authentiquement française en quelque chose d'indubitablement sénégalais ou congolais ; mais d'écouter aussi ces sortes de mélodies, répétées inlassablement, en chœur, durant les repos, sortes de *blues* d'une Afrique restée mystérieuse. Il y a là bien des leçons à tirer sur le caractère traditionnel, inventif et à la fois déformateur du nègre : caractères contradictoires, mais qu'en le cas psychologique présent, il faut accepter comme tels. Or, au cœur même du jazz réside une contradiction qui est le fait propre du nègre et dont ni Hoérée ni moi n'arriverons à ressaisir la logique profonde. Le jazz a commencé par nous rendre d'abord captifs des qualités singulières à l'interprète nègre ; puis il nous a instruits sur nous-mêmes, sur ce que nous avons dû donner au nègre et sur ce que nous pourrions encore y ajouter : désormais nous n'avons plus fait qu'analyser, dans le jazz, les éléments qui furent nôtres, qui l'auraient pu rester, mais dont le nègre avait réussi – *peut-être uniquement comme interprète* – une synthèse imprévue, imprévisible même, hors de cette seule intervention. Dès 1919 Ernest Ansermet remarquait : « *Ainsi, toute, ou presque toute la musique du Southern Syncopated Orchestra¹³ est d'origine étrangère à ces nègres. Comment cela est-il possible ? C'est que la musique nègre n'est pas matière, elle est esprit.* » Ansermet y voyait un « génie de race » qui « se

¹³ Cet orchestre rassemblant des musiciens afro-américains fut créé à New York par le violoniste et compositeur Will Marion Cook. Initialement nommé New York Syncopated Orchestra, il fut rebaptisé Southern Syncopated Orchestra à l'occasion d'une tournée européenne qui, de 1919 à 1922, en fit une des formations afro-américaines les plus populaires hors des États-Unis. Ernest Ansermet la découvrit à Londres lors de la première étape de cette tournée durant laquelle le Southern Syncopated Orchestra se produisit au Philharmonic Hall de juillet à décembre 1919 avec notamment Sidney Bechet, qu'Ansermet remarqua à cette occasion. En février 1920, l'orchestre se scinda en deux, une faction soutenant le gestionnaire de l'orchestre George Lattimore, l'autre son fondateur. Ces bribes de l'orchestre originel apparaissent jusqu'en 1922 en Europe sous différents noms et différentes directions, notamment celle de Henry M. Wellmon (1883-1945), musicien afro-américain résidant à Londres.

marquera dans tous les éléments de la musique, [qui] transfigurera tout, de la musique qu'il s'approprie » { *Note de l'auteur* : « Sur un orchestre nègre » (*Revue romande*, 15 octobre 1919)¹⁴ . }. Or, c'est en cette transfiguration que consiste essentiellement le jazz, comme le ragtime, comme le *spiritual*¹⁵.

Hoérée aurait – à mon avis – quelque tendance à tout rapporter à la connaissance intime qu'il possède du jazz ou, plus précisément, du fox-trot¹⁶, de 1919 à maintenant { *Note de l'auteur* : Il oublie de nous dire qu'il en fut, par ses harmonisations ou par ses instrumentations l'un des trop modestes artisans. }. Toute une histoire, ou une préhistoire du jazz, de 1914 à 1919, et bien avant 1914, échappe aux claires divisions de Hoérée, si justes pour la période la plus européenne ou la plus blanche du jazz. L'histoire du fox-trot – cette *forme* d'abord de danse, puis de musique pure – n'est point toute l'histoire du jazz. Celui-ci, en tant que strict moyen d'exécution, le ragtime en tant que procédé de syncopation et en tant que *forme*, le blue¹⁷ en tant que forme, ont vécu indépendamment du fox-trot. Ainsi, deux des trois *Ragtimes* de Strawinsky (1918-19) ne supposent qu'une connaissance entière de la technique du jazz, sans la moindre allusion à la forme carrée du fox-trot qui ne semble avoir jamais intéressé ce musicien ; peut-être Strawinsky s'est-il dirigé spontanément vers ce qu'il y avait de plus nègre (ragtime, jazz), alors que dans le fox-trot, danse américaine, il aurait retrouvé des éléments anglo-franco-germano-russes, auxquels son tempérament demeurerait hostile, mais que

¹⁴ Une des très rares – sinon l'unique – mentions de l'article d'Ernest Ansermet (voir Anthologie) avant sa redécouverte par Hugues Panassié en 1938 (Panassié 1938).

¹⁵ 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.

¹⁶ 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.

¹⁷ Il est courant à cette époque que les auteurs francophones utilisent le mot au singulier.

Hoérée a parfaitement dénombrés ? Sans doute, Hoérée et moi, arriverions-nous à un plein accord en disant qu'il y eut, à l'origine, une période nègre du ragtime, comme plus tard, mais de façon plus brève, il y aura une période nègre du jazz. Avec Irving Berlin¹⁸ et d'autres, commence la période « américaine » du ragtime et la collaboration effective, volontaire de l'Européen, de même que commencera une période blanche du jazz, dès qu'à une forme spontanée, improvisée, d'instrumentation, se substituera une forme écrite. Le fox-trot, l'one-step¹⁹, le cake-walk, ont pu être toutes des danses composées par des blancs, mais sous l'inspiration de danses purement nègres ou du ragtime, et à cette différence près que la vogue du fox-trot aurait coïncidé avec la diffusion du jazz, d'où accaparement de l'un par l'autre, soit que le jazz eût apporté au fox-trot son mode d'exécution instrumentale, soit que le fox-trot eût donné au jazz une *forme*. Mais il est probable que sans la fortune du jazz, sans cette longue promiscuité avec lui, le fox-trot ne serait point devenu la forme féconde que nous connaissons et que Hoérée a admirablement analysée. Demandons-nous seulement si, par rapport au ragtime et au jazz nègres, Irving Berlin, Confrey²⁰, Gershwin, Youmans²¹, ne jouent pas un rôle plus ou moins comparable à celui de Strawinsky, Milhaud, Wiéner, Gruenberg²², Maurice Yvain²³, etc. À l'origine, il y eut

¹⁸ 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 déborda 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.

¹⁹ 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.

²⁰ Edward « Zez » Confrey (1895-1971), pianiste et compositeur étatsunien, spécialiste de ragtime et de *novelty piano*.

²¹ Vincent Youmans (1898-1946), célèbre compositeur étatsunien de Broadway. Entre 1921 et 1943, il écrit la musique pour pas moins de quinze comédies musicales sur scène (dont *No-No Nanette* et *Hit the Deck*) et sept films.

²² Louis Gruenberg (1884-1964) est un pianiste et compositeur étatsunien d'origine russe très impliqué dans la diffusion aux États-Unis des compositeurs contemporains (il dirige notamment la première du *Pierrot lunaire* de Schönberg en 1923). Il est l'auteur de plusieurs opéras et de nombreuses musiques de film. Il écrit *The Daniel Jazz* pour orchestre en 1925.

²³ Maurice Yvain (1891-1965), compositeur français spécialisé dans l'opérette, auteur notamment de la chanson « Mon homme ».

toujours un *départ* authentiquement nègre – quand il n’y eut pas, quelquefois, un retour nègre, grâce au pouvoir déformant des instrumentistes du jazz. Que le jazz ou le fox-trot-jazz ait ramassé peu à peu tous les procédés harmoniques ou mélodiques de la musique européenne de ces soixante dernières années, cela ne réduit point la part originelle d’invention due au nègre et ne prouve pas que chacun n’a cherché dans le jazz ou n’y a apporté que ce qu’il avait déjà en soi (ainsi du cas Strawinsky et de tous les autres). Entre l’« orchestre » Whiteman²⁴ et le jazz de la *Revue nègre*²⁵, dans leurs exécutions comme dans leurs répertoires, n’avons-nous point perçu une différence irréductible ? Tout est là.

²⁴ 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).

²⁵ Caroline Dudley Reagan, épouse d’un attaché commercial à l’ambassade étatsunienne de Paris, occupe une partie de son temps au *show business*, dont elle pense qu’il ne fait pas aux artistes noirs la place qui devrait leur revenir. Son idée est de faire venir une troupe noire en France, pays qu’elle a découvert pendant la Première Guerre mondiale et qu’elle habite depuis. Elle contacte de nombreux producteurs français mais la plupart se montrent sceptiques. Le peintre Fernand Léger, qui vient de participer à l’Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, lui conseille de rencontrer André Daven, administrateur du Théâtre des Champs-Élysées. Celui-ci, inauguré en 1912, est déficitaire et vient d’être revendu à Rolf de Maré, amateur d’art d’origine suédoise, qui cherche à élargir la programmation. Séduit par l’idée, il accepte de financer un séjour de Caroline Reagan à New York en vue de recruter une troupe noire. Arrivée sur place, Will Marion Cook l’aide à trouver les artistes qu’elle cherche. Il commence par lui conseiller son gendre, le chorégraphe Louis Douglas qui, à son tour, suggère d’engager son épouse Marion Cook, fille de Will Marion Cook. La vedette pressentie a sans doute été Florence Mills dont la notoriété est alors au plus haut, mais le montant du cachet demandé a pu se révéler dissuasif. Caroline Dudley et Will Marion Cook tournent alors leurs regards vers Ethel Waters. Ils vont l’écouter au Plantation Club, mais c’est sa remplaçante, Josephine Baker, qu’ils entendent ce soir-là, où il semble que leur décision ait été prise de l’engager, sinon de la propulser vedette du spectacle à venir. Louis Douglas est initialement opposé à ce choix, mais il doit finalement s’y résigner. Rolf de Maré réclamait le titre de la revue et le nom de la vedette ; Caroline Dudley peut désormais lui envoyer un télégramme : « *La Revue nègre*, avec Josephine Baker et Louis Douglas ». La première a lieu le 2 octobre 1925 au Champs-Élysées Music-Hall (le Théâtre des Champs-Élysées momentanément rebaptisé), c’est un événement au retentissement considérable, qui suscite un très grand nombre de réactions (sur l’histoire de cette revue, et sa réception voir Cugny 2014, p. 198-227 ; voir aussi dans cette anthologie L. H. 1925, Novy 1925, Jeanson 1925, Fréjaville 1925, Bizet 1925, de Régnier 1925).

Cette préhistoire nègre du jazz que néglige Hoérée parce qu'elle ne laisse pas que de lui apparaître trouble, nous oppose, lui et moi, jusque dans nos descriptions du banjo. Hoérée s'en tient au banjo actuel à quatre cordes (*ut, sol, ré, la*) que le *Groves Dictionary* [*sic*] de 1908 ignore, ne citant que des banjos de 5 cordes (*la, mi, sol dièze, si, mi*), à 9 cordes (*sol, do, ré, sol, si, ré, fa dièze, sol, la*). Et quant à la fameuse « corde du pouce » (*thumbstring*), son existence et son rôle mélodique se trouvent – contrairement à ce que dit Hoérée – certifiés tant par l'article *banjo* de ce même dictionnaire (« *The chanterelle or melody-string is called from its position and uses the thumbstring...* »)²⁶ que par un article sur le ragtime reproduit en décembre 1915 dans le périodique nègre *The Crisis*²⁷ et où le coup de pouce du banjo est rapproché d'un effet de petit doigt à la main droite, lorsqu'au piano le joueur de ragtime réalise une syncope mélodique ; les « conclusions ingénieuses » que me prête Hoérée ne m'appartiennent donc pas { *Note de l'auteur* : Pour ce qui est du xylophone, je mets Hoérée en garde contre la faible autorité de Kastner²⁸, compilateur dangereux, et même contre celle de Curt Sachs²⁹ en matière d'instruments africains. Les seuls auteurs chez lesquels on doit puiser sont des ethnographes, et en premier lieu Inkermann³⁰. }.

Au fond, tout le problème qui nous divise, Hoérée et moi, dépend non des termes mêmes de son excellente conclusion, mais de l'ordre de leur importance ou de leur succession chronologique : « Il a été donné aux Américains (surtout à ceux dont l'origine juive accordait un pouvoir assimilateur) d'assurer au jazz son unité en cristallisant dans le moule de

²⁶ Grove 1879, p. 135.

²⁷ *The Crisis* est l'organe de la National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), fondé en 1910 par W.E.B. Du Bois. L'article en question s'intitule « The Gifts of Ethiopia » et figure, non signé, dans la rubrique « Opinions ». On y lit notamment : « *Drury Underwood, writing in the Chicago Herald, says : "[...] On the banjo there is a short string which is not fretted and which, consequently, is played open with the thumb. It is frequently referred to as 'the thumb string'. The colored performer, strumming in his own cajoling way, likes to throw in a note at random and his thumb ranges over for this effect. When he takes up the piano the desire for the same effect dominates him, being almost second nature, and he reaches for the open banjo string note with his little finger* » (Anonyme 1915, p. 75).

²⁸ Jean-Georges Kastner (1810-1867), compositeur et musicologue, auteur en 1837 d'un *Traité général d'instrumentation*.

²⁹ Curt Sachs (1881-1959), musicologue allemand, coauteur du système de classification des instruments dit Hornbostel-Sachs.

³⁰ Il s'agit de Bernhard Ankermann (1859-1943), ethnologue allemand africaniste. Il publie une thèse en 1901 à l'Université de Leipzig, intitulée *Les instruments de musique africains* (Ankermann 1901).

la variation une technique harmonique européenne (de Mendelssohn à Ravel, en s'arrêtant surtout à Debussy), une "mélodique" quelconque (parfois inspirée par le choral protestant), la rythmique nègre et l'usage nègre de la batterie et des instruments ». Il n'est point d'exemple dans l'histoire de la musique, comme en l'histoire de l'art, d'invention à laquelle plusieurs individus, plusieurs races n'aient collaboré ; mais *l'inventeur* reste celui qui sut y mettre l'accent. Le péril de nos études actuelles, accentué encore par l'abus de la méthode comparative, est de n'aboutir qu'à des tautologies, de voir tout en tout, de saisir moins de différences que de ressemblances. La question de la musique populaire compte parmi celles où le désarroi s'avère le plus total.

Bibliographie

- Ankermann, Bernhard (1901), « Die afrikanischen Musikinstrumente », *Ethnologisches Notizblatt*, vol. 3, n° 1, p. 1-134.
- Ansermet, Ernest (1919), « Sur un orchestre nègre », *La Revue Romande*, n° 10, 15 octobre, p. 10-13.
- 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.
- Anonyme (1915), « The Gifts of Ethiopia », *The Crisis*, vol. 11, n° 2, décembre, p. 75-76.
- Bauer, Marion (1924), « L'influence du jazz-band », *La Revue musicale*, n° 6, avril, p. 31-36.
- Bizet, René (1925), « Le music-hall – La Revue Nègre », *Candide*, vol. 2, n° 82, 8 octobre, p. 7.
- De Régnier, Pierre (1925), « Aux Champs-Élysées – La Revue Nègre », *Candide*, vol. 2, n° 87, 12 novembre, p. 6.
- De Schloëzer, Boris (1926), « Georges Auric », *La Revue musicale*, vol. 7, n° 3, 1^{er} janvier, p. 1-21.
- Ellington, Edward (1973), *Music Is My Mistress*, New York, Da Capo Press.
- Fréjaville, Gustave (1925), « Les music-halls – Chronique de la semaine », *Comœdia*, vol. 19, no 4 674, 8 octobre, p. 2.
- Grove, George (1879), *A Dictionary of Music and Musicians (A.D. 1450-1880). By Eminent Writers, English and Foreign*, vol. 1, London, McMillan.
- Hoérée, Arthur, « Le Jazz », *La Revue musicale*, vol. 8, n° 11, octobre, p. 213-241.
- Jeanson, Henri (1925), « Opéra-Music-hall – La revue nègre », *Paris-Soir*, vol. 4, n° 731, 6 octobre, p. 5.
- L.H. (1925), « Avant “La revue nègre” », *Comœdia*, vol. 19, n° 4 668, 2 octobre, p. 2.
- Milhaud, Darius (1923) : « L'Évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du nord », *Le Courrier Musical*, vol. 15, n° 9, 1^{er} mai, p. 163-164.
- Milhaud, Darius (1926), « Chronique musicale – À propos du jazz (suite) », *L'Humanité*, vol. 23, n° 10 098, 4 août, p. 5.
- Novy, Yvon (1925), « Au théâtre des Champs-Élysées Music-Hall – “La Revue Nègre” », *Comœdia*, vol. 19, n° 4 670, 4 octobre, p. 2.
- Panassié, Hugues (1938), « Avertissement », *Jazz Hot*, n° 28, novembre/décembre, p. 4.

Schaeffner, André, et Cœuroy, André (1926), *Le Jazz*, Paris, Claude Aveline.

Schaeffner, André (1926), « Notes sur la musique des Afro-Américains », *Le Ménestrel*, vol. 88, n° 26, p. 286-287 ; n° 27, p. 297-300 ; n° 28, p. 309-311 ; n° 29, p. 321-323 ; n° 30, p. 329-332 ; n° 31, p. 337-339 ; n° 32, p. 345-347.

Schaeffner, André (1936), *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Payot.

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.