

## La musique de Jazz

Stéphane MOUGIN (*La Revue du jazz*, n° 1, juillet 1929, p. 2-3)

France

Stéphane Mougin (1909-1945) est un pianiste et violoniste de jazz français. Après des études de piano au Conservatoire d'où il sort avec un second prix (on dit qu'il n'eut pas le premier parce qu'on savait qu'il faisait du jazz et qu'on ne voulait pas donner un premier prix à un musicien de jazz), il joue avec le saxophoniste Roger Fisbach à Berlin en 1925, à peine âgé de seize ans. Il se rend ensuite à Paris pour rejoindre l'orchestre de Fred Mélé (1926) et travaille dans les clubs parisiens avec le trompettiste Philippe Brun et les saxophonistes Frank « Big Boy » Goudie et Danny Polo (1928). Par la suite il est membre régulier de l'orchestre Europa Ramblers dirigé par le trompettiste Jean Berson et dirige son propre groupe comprenant Stéphane Grappelli à l'Ermitage Moscovite de Paris (1929). Cette même année il enregistre avec Ray Ventura et ses Collégiens et avec les saxophonistes Serge Glykson et Spencer Clark. Au cours des années 1930, il joue avec Grégor et ses Grégoriens (qu'il a rejoint pour la saison d'hiver 1929-1930) au Paramount Théâtre de Paris (1932) et avec l'orchestre de Radio Paris dirigé par Léon Kartun (1934). Il quitte la France en 1934 pour les États-Unis comme membre de l'orchestre de Fred Waring<sup>1</sup> et joue au Palladium de New York. Il décède à Hollywood en 1945.

À côté de la réception généraliste, une nouvelle réception, spécialisée, est en train de naître, qui va remplacer son homologue savante, en voie d'extinction progressive. *La Revue du jazz*, un premier organe, voit le jour en 1929, qui sera relayée ensuite par *Music* en Belgique et *Jazz-tango* en France, puis, plus tard, par *Jazz hot* (1935). *La Revue du jazz* est créée par Krikor Kelekian, plus connu sous le nom de Grégor comme directeur de son orchestre, les Grégoriens. Le premier numéro paraît en juillet avec pour sous-titre « tout ce qui concerne la musique de danse et le disque ». Les bureaux sont à Paris, Grégor porte le titre de rédacteur en chef et un autre musicien, René Cézard (tromboniste, saxophoniste et violoniste dans l'orchestre de Grégor), est « gérant-directeur ». C'est la particularité de la nouvelle revue, mensuelle : elle est entièrement le fait de musiciens de métier et se veut un organe de liaison professionnel, ce qu'annonce l'éditorial en page 1, intitulé « Notre programme » : « Nous manquions en

---

<sup>1</sup> Fredrick Malcolm Waring Sr. (1900-1984) est un musicien étatsunien qui fait de fréquents séjours en France avec son orchestre, les Pennsylvanians.

France d'un périodique professionnel pouvant servir d'union entre les éditeurs, les chefs d'orchestre et les musiciens de danse. Les Américains ont le *Métronome*, les Anglais le *Melody Maker*, les Allemands *Der Artist*, nous avons à notre tour la *Revue du Jazz*. Les rubriques de notre magazine seront toutes confiées à des spécialistes au talent éprouvé. Un grand souci d'impartialité sera la base de toutes nos critiques. Servir la musique de danse sous toutes ses formes, tel est notre but. La confiance que vous nous témoignerez en diffusant la *Revue du Jazz* dans votre entourage sera pour nous, chers collègues, le plus parfait des stimulants et la première étape vers le succès définitif. Cette Revue vous appartient autant qu'à nous, puisque nos intérêts sont les vôtres. Lisez-nous ! Et faites-nous lire !!! Merci ». En cette aube d'une réception spécialisée, deux tendances qui finiront par se séparer sont encore réunies : un groupe de musiciens que l'on peut appeler de jazz hot ou « authentique » selon la classification sur le point d'être instituée par Robert Goffin et Hugues Panassié, et un autre qu'on qualifierait aujourd'hui de musique de variétés, gens de métier moins attachés à la spécificité et aux valeurs du jazz à proprement parler (notamment l'improvisation). En gros, deux discours leur correspondent : l'un plutôt technique, porté par le premier groupe, un autre plus corporatiste, par les seconds. Stéphane Mougin appartient sans aucun doute au premier. Il livre ici ce qui peut être vu comme un manifeste où l'on détecte plusieurs points de séparation par rapport au discours qui a dominé au cours de la décennie en cours d'achèvement. (1) Le jazz est associé aux États-Unis mais pas exclusivement aux Noirs. Les États-Unis sont le pays de l'origine (plus question d'Afrique) mais aussi du leadership, celui qui montre la voie. Cependant, une autre différence est plus décisive encore : (2) le jazz est toujours vu comme une musique qui a évolué à partir d'une origine primitive, mais cette fois dans un sens tout à fait différent, voire opposé, à la vision évolutionniste qui prévalait jusqu'alors, voyant dans Paul Whiteman<sup>2</sup> et les musiciens blancs disposant d'un savoir musical dont ne jouissaient pas les Noirs des origines, apporter de la sophistication c'est-à-dire mettant en forme le produit certes éclatant de vitalité mais informe des débuts. L'évolution dont parle ici Mougin est celle d'un jazz qui s'est sophistiqué en restant dans la voie qu'il avait ouverte, en particulier celle de l'improvisation, par opposition à l'arrangement à la façon d'un Whiteman ou d'un Jack Hylton<sup>3</sup> qui l'avait en fait dénaturé. Le chemin est ici inverse : parti d'une « simple

---

<sup>2</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 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>3</sup> 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.

musiquette pour bals populaires », il est devenu une musique fortement expressive, qui a su créer ses propres codes et usages et conserver son originalité. (3) Le destin du jazz n'est donc pas de se fondre dans la musique savante. Si l'auteur concède que l'une et l'autre peuvent s'influencer mutuellement, elles n'en restent pas moins fondamentalement distinctes. Trahir sa spécificité serait pour le jazz se « suicider ».

La musique de jazz n'est pas un vain fatras de notes dont toute inspiration artistique et musicale serait absente, mais qu'une quantité de snobs prétendraient découvrir, malgré tout, et contre tout. Ni un commerce ; ni un article d'importation dont on se gaverait sous l'empire d'un américanisme à outrance. Non.

D'ailleurs, ils sont maintenant légion ceux qui, pourtant doués d'une éducation musicale qui en semblait l'antithèse, ont reconnu le jazz comme une branche vivante et digne de l'Art, de la musique, et, aussi de la société actuelle ; société fiévreuse, incohérente peut-être, mais idéaliste au fond.

Le jazz, c'est la musique des foules hardies, des masses hétéroclites de cette Amérique neuve et encore à l'état de « grand-enfantillage ».

C'est la mélodie douce et mélancolique des nègres de toutes les contrées. C'est l'harmonie – un peu imprécise – mais prenante des Slaves. C'est le rythme de la vie, du travail, du roulement infallible des heures et des jours, auquel les races anglo-saxonnes ont su si bien s'adapter – roulement qui ne tarde pas à obséder la vie et qui provoque aussi, à la longue, la mélancolie.

C'est l'ensemble de ces caractéristiques humaines. C'est, autrement dit, l'Amérique du Nord, les États-Unis.

Il serait presque utopique que de soutenir le jazz comme une musique populaire universelle. Car il n'est pas vrai qu'il puisse délibérément vivre où il veut, où l'on voudrait ; la preuve ? Dès qu'il est en France, par exemple, et que quelques musiciens français, après l'avoir senti, l'adoptent et le professent, d'où continue-t-il de tirer sa sève, d'où sa forme et son style continuent-ils d'évoluer, sinon d'Amérique, de New-York, de Chicago, etc...?

Comment pourrait-on réellement détacher le jazz du pays où il est né, du seul pays, presque, où il ait droit de cité ; bref, du pays dont il est l'âme ?

Cette improvisation continuelle, dont quelques artistes sont si remarquablement maîtres, cette spontanéité dans les sentiments, dans les intonations, sont autant de voix qui s'élèvent de la masse chaude et sonore et qui planent idéalement sous l'aspect de sonorités, de timbres instrumentaux et de chants plaintifs ou grandioses.

Et ces appels déchirants de cuivres, et cette douceur des saxophones, et ces mouvements d'ensemble qui sont comme des vagues sonores et profondes ; et ces folles attaques joyeuses et triomphantes, tout ça c'est le jazz ; c'est le jazz qui est comme l'expression synthétique des désirs humains, de la foule où vit une pensée intérieure et exaltée vers le bonheur, vers la joie, et aussi vers l'Amour, et qui ne nous parvient qu'au travers de la souffrance commune des hommes.

Il n'est pas très aisé de dire où va le jazz. Si nous considérons, par contre, d'où il vient, nous constatons que, parti d'une forme vulgaire où il n'était qu'une simple musiquette pour bals populaires, il est maintenant arrivé à être une musique cent fois plus savante, où la recherche et l'imagination n'ont plus de bornes. Chaque musicien peut se livrer à son inspiration personnelle, du moins d'autant que cela lui est possible, pour rester en accord avec les autres ; c'est-à-dire que tous travaillent pour une seule et même cause, pour une seule et unique impression à donner. Il y a dans le jazz actuel des variétés de timbres, de rythmes et d'effets polyphoniques qui l'apparentent à la grande musique. Et ce fond d'obsession qui est l'élément vital du jazz, est obtenu aujourd'hui par des formules qui sont inépuisables et dont quelques-unes sont écloses sous la poussée d'inspirations parfois hardies et généreuses.

Mais je ne suis pas de ceux qui prétendent que la musique de jazz rejoindra un jour la musique classique et que ceux qui professeront l'une n'ignoreront plus l'autre. Car il y a une raison première et fondamentale qui m'en fait douter : c'est que le jazz reste une musique de danse dont le rythme binaire et bien caractéristique l'empêche de toucher tous les styles que comporte l'Art musical. Et que d'autre part la musique dite classique n'aura jamais besoin, pour sa cause – que ce soit pour les drames lyriques, pour les poèmes symphoniques ou pour les solis d'instruments – d'emprunter au jazz ses rythmes et encore bien moins ses chants qui, selon ma conception intime, restent dépourvus de pensée profonde, de

cette pensée ardemment mûrie et noble dont seuls les Wagner, les Beethoven et autres ont pu s'enorgueillir.

Néanmoins il est une vérité que j'ai éprouvée moi-même lorsqu'à mes heures je composais quelques petites choses d'allure classique, c'est l'influence de cette musique rude et prenante. Cette vérité s'accroîtra toujours, que les formules du jazz (je veux dire les thèmes propres au jazz) influenceront et inspireront les musiciens sérieux – tel Gershwin<sup>4</sup>. Ce sera, pourra-t-on dire alors, en juste retour des services que le symphonisme wagnérien aura rendus au jazz, que le jazz se laissera tondre de quelques-uns de ses modes inhérents.

Il y aura toujours du jazz, mais jamais autre chose, jamais quelque chose qui aurait le toupet de s'implanter dans les Concerts Colonne<sup>5</sup>. D'ailleurs, il serait triste que cette musique magique en vînt, pour satisfaire quelques utopistes musicaux, à trahir ses rites, ses couleurs, son atavisme d'exotisme, enfin, à se suicider.

---

<sup>4</sup> Il est intéressant de noter que Gershwin, s'il est qualifié de musicien « sérieux », n'en est pas moins placé du côté de la musique savante, alors que, au contraire, il a été considéré comme l'un des archétypes du jazz tout au long de la décennie.

<sup>5</sup> Les Concerts Colonne désignent une association de concert et un orchestre fondés en 1873 par le chef d'orchestre français Édouard Colonne (1838-1910).

## Bibliographie

Ellington, Duke (1973), *Music Is My Mistress*, New York, Da Capo Press.