

Quelques mots sur le jazz

Stéphane BERR DE TURIQUE (*Le Monde musical*, vol. 40, n° 3, 31 mars 1929, p. 92)

France

Stéphane Berr de Turique (1899-1958) est une violoniste française en vue sur la scène musicale parisienne de l'entre-deux-guerres. Elle est également active dans le domaine de la critique musicale. Dans les années 1920 et 1930, elle collabore régulièrement au *Monde musical*. Si l'auteure, dans sa définition du jazz, ne reprend pas à proprement parler la thèse selon laquelle il régénérerait la musique classique, elle n'en recourt pas moins à des comparaisons entre ces deux traditions. Berr de Turique relève ainsi un trait essentiel du jazz, en l'espèce la prééminence de la performance sur la composition. La mise en évidence de cette caractéristique n'est pas anodine, puisqu'elle constituera l'un des points de départ des discours s'attachant à opposer jazz et musique classique à partir de la décennie suivante. Cet article présente un autre intérêt : publié en 1929, il propose une synthèse d'idées développées pendant les années 1920 : le jazz comme élément caractéristique de la vie moderne, la prééminence de l'interprétation sur la composition, ou encore le parallèle avec Jean-Sébastien Bach (1685-1750), qui montre que Berr de Turique a lu Jean Wiéner¹.

Il serait paradoxal de dire que le Jazz est entré chez nous sans faire de bruit ! Il n'en est pas moins vrai que c'est subrepticement et en catimini qu'il s'est glissé dans nos dancings, car c'est là que l'on vit apparaître les premiers orchestres nègres portant le nom américain de Jazz-Band.

Un regard jeté sur le temps présent suffit à mesurer le chemin parcouru en quelques années : le Jazz a envahi tous les domaines, le dancing public et privé, le restaurant, l'hôtel, le navire, la T.S.F., le gramophone, le music-hall, le cinéma, voire le concert. Il n'est pas une bourgade de province, pas un pays des Antipodes habité par le Blanc où

¹ Voir par exemple, dans cette collection, Wiéner 1928.

nous ne le puissions rencontrer. Cette modeste importation américaine est devenue une nécessité de la vie moderne, un aspect de notre époque, un miroir de nos états d'âme.

Frivolité ? Engouement ? Caprice de la mode ? qui sait ? le propre d'une mode est qu'elle passe sans rien laisser derrière elle.

Regardons le Jazz d'un point de vue plus profond et plus musical et nous verrons qu'il est, non pas une mode, mais un *mode* d'expression véritablement apte à régénérer la musique moderne.

Et d'abord, remarquons que l'appellation « Jazz » désigne indifféremment l'orchestre qui joue et le morceau joué. Il est impossible en effet pour un bon Jazz de *séparer la composition de l'exécution*. Le morceau est un canevas sur lequel, à l'infini, chaque groupe de musiciens, chaque musicien du groupe, brode sa décoration personnelle. C'est cet apport nouveau de plusieurs personnalités groupées qui donne à l'exécution du Jazz le caractère de création que toute exécution doit avoir *a priori*.

Cette conception particulièrement vivante du Jazz vient du souci de l'adapter sans cesse à la circonstance présente et à la vie du moment. Le Jazz étant conçu comme une musique de délasserment et non d'école, sans prétention autre que de donner à l'heure qu'on passe un cadre, un milieu, un charme particulier, ne se règle sur aucune doctrine et ne suit – pour le moment encore – aucune loi formulée. Cela étant, il se plie à des atmosphères très différentes et ne craint pas, pour les traduire, de faire exprimer aux mêmes thèmes des sentiments très divers. Ces thèmes, dont plusieurs Jazz peuvent s'emparer à la fois, sont traités avec des rythmes toujours variés, des développements toujours neufs ; ils sont battus à deux, trois ou quatre temps, selon la fantaisie d'un Whiteman² ou d'un

² 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).

Jack Hylton³. Les thèmes eux-mêmes sont cueillis avec une parfaite liberté dans l'« Ancien » ou dans le « Moderne », dans de vieux airs de tous les pays ou dans les sonorités cacophoniques d'une querelle de Nègres, dans un refrain sentimental ou dans le bruit d'une machine. D'où qu'ils viennent, ils sont merveilleusement transformés à notre usage, adaptés au rythme de la vie moderne, « assimilables », pourrions-nous dire, à la mentalité de l'époque.

Chose curieuse, nous ne pourrions rencontrer l'équivalent d'une telle souplesse musicale qu'en remontant à Bach, le plus classique des classiques, et aux grands maîtres de ce temps qui remaniaient constamment leurs compositions et même celles de leurs confrères pour les mieux adapter aux circonstances de la vie. À ce moment, la parenté entre la composition et l'exécution étant étroite aussi, on écrivait des concertos, mais chaque artiste était tenu d'en improviser la cadence selon son esprit personnel. Aujourd'hui, hélas ! Nous savons tous qu'à part quelques rares étoiles du firmament artistique, ce n'est plus parmi les virtuoses qu'il faut chercher une semblable musicalité. Ils plient sous l'exigeante tradition du concert, le rituel de l'entrée en scène, l'exécution prévue d'œuvres consacrées et, selon un mot que M. Cortot écrivait dans un récent article, « décolorées par notre travail quotidien »⁴.

Ce retour à la spontanéité musicale ne serait pas le seul enseignement que nous pourrions puiser dans le Jazz : de même qu'on ne juge pas par le sujet de la valeur d'un tableau, de même qu'un Van Gogh nous émeut plus par une paire de souliers éculés⁵ qu'un Lebrun par une vaste allégorie⁶, ces naïfs Américains savent nous émouvoir profondément tout en faisant entrer la musique dans le domaine de la vie moyenne, de l'existence quotidienne, de la plaisanterie habituelle.

On peut goûter ou non à l'humour américain ou la sentimentalité nègre ; mais comment ne pas admirer la façon dont chez eux, le rire, les larmes, les paroles, les chuchotements, les soupirs, les sifflements, les

³ 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.

⁴ Cortot 1928, p. 172.

⁵ Allusion au tableau *Une paire de chaussures* (1887) de Vincent Van Gogh (1853-1890).

⁶ On pense par exemple à l'*Allégorie à la gloire de Louis XIV* (ca. 1690) de Charles Lebrun (1619-1690).

onomatopées de toute nature, en se transformant à peine, nous arrivent réellement MUSIQUE ! Et ceci par la précision merveilleuse de l'attaque, par la graduation savante de la nuance, par le rythme jamais abandonné, par tout ce qui rend cette musique soi-disant secondaire mille fois plus vivante qu'un morceau d'opéra, par exemple, chanté « dans le style » pour employer l'expression consacrée.

Mais qu'est-ce que le style ? – c'est tout ce qui fait que, depuis le commencement de la première note jusqu'à la fin de la dernière, la composition ou l'exécution d'un morceau traduit une forme ou une idée – et maintenant, écoutez un Jazz renommé et dites-moi si, par la parfaite proportion des plans, le fini de chaque inflexion, par toutes les qualités que nous évoquions tout à l'heure, il ne nous donne pas une des meilleures leçons de style que nous puissions trouver ?

Ah ! Si le mot style est entendu dans le sens de cérémonie, rigidité et contrainte, comme certains pontifes de la musique classique peuvent le faire croire, le musicien de Jazz ne s'en préoccupe guère ! Il ne joue pas sa musique, il la vit, il la marche, il la danse, il la gesticule ! Vous classez de telles manifestations dans le domaine du Music-Hall plutôt que dans celui de la musique ? Mais transposez les sentiments exprimés dans une région plus grave et vous arriverez à la musique dansée et gesticulée des prêtres antiques.

Pour revenir au point de vue de l'exécution musicale, quel est le virtuose de concert capable de jouer parfaitement des traits de concertos dans de telles conditions ? Songeons à la formidable liberté de technique qu'une telle exécution demande et concluons qu'elle doit forcément entraîner une intense communion avec le public.

Quant à la composition proprement dite du Jazz, elle impressionne depuis déjà longtemps les musiciens de tous pays sans qu'ils en aient peut-être encore dégagé une leçon véritable (c'est-à-dire celle qui, sans nous porter à l'imitation, nous aide à trouver en nous-mêmes, de nouveaux éléments).

Les harmonies du Jazz, très spéciales, très libres, jaillissent, semble-t-il, du sol même de l'Amérique, échappent, comme le reste, à toute école et sous la simplicité des thèmes avec laquelle elles contrastent, produisent une atmosphère sentimentale inattendue et d'une enveloppante puissance. Cette tendresse nostalgique, combinée avec des

rythmes syncopés et fiévreux qui sont devenus une acquisition de notre esprit et un réflexe de nos nerfs, c'est notre vie elle-même, notre vie moderne traduite mieux que par beaucoup d'inspirations plus intellectuelles de nos maîtres contemporains. Certes, l'orchestration du Jazz ne dédaigne aucune ressource : crins détendus, papier, crécelle, que sais-je encore ! Mais ces moyens fantaisistes, tout en ne mettant jamais nos oreilles aux mêmes épreuves que telle ou telle polytonie⁷ entendue au concert avec le secours d'un « programme-argument », contiennent assez de complexité cependant, pour satisfaire nos sentiments blasés.

Pour conclure, ces lignes n'ont pas dessein de nous encourager à copier nos voisins d'Amérique ; on ne l'a que trop fait et « à chacun son champ ». Pourtant, cette musique en apparence si exotique est plus proche de nous Français, qu'on ne pourrait le croire. Il y a quelques années, à la suite de certains compositeurs étrangers, les musiciens français s'étaient laissé aller à placer l'idéal de la musique moderne dans de fameuses, quoique bruyantes abstractions. Mais les vraies caractéristiques de notre musique, qui sont celles de tout notre art : concision, légèreté, profondeur jamais lourde et voilée de gaîté, équilibre en l'expression de tous sentiments, ne les retrouve-t-on pas mieux dans le Jazz si peu emphatique, si mesuré dans ses langueurs et sa folie, et qui se blague lui-même ?

Donc, Français nous sommes : restons-le. Mais de même que la musique russe et la musique espagnole nous apportèrent de grandes et utiles richesses, sachons retrouver dans l'observation et l'exemple de ces merveilleux interprètes-créateurs que sont les Jazz, la sève et la fraîcheur nouvelles qui remettront la musique de plain-pied avec la vie.

⁷ Comprendre « polytonalité ».

Bibliographie

Cortot, Alfred (1928), « Principes pédagogiques pour l'enseignement du piano », *Le Monde musical*, vol. 39, n° 5, 31 mai, p. 172.

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

Wiéner, Jean (1928), « Le Jazz et la Musique », *Conferencia*, vol. 22, n° 12, 5 juin, p. 623-631.