

RÉFLEXIONS
SUR
LA MUSIQUE



Le Jazz

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 Cœuroy et par moi, 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 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 Schlœzer sur Georges Auric ne s'était pas encore tue. A 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 musicales 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'ethnologue, 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, 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. » (1).

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. A 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 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 ». 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 Etats-Unis comme en Afrique. Hoérée risque de méconnaître les apparitions antérieures du cake-walk (qui fut d'abord dansé, à Paris comme ailleurs, par des nègres), de la bamboula, etc. (2), 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 Milhaud et qui ne font que poursuivre la tradition des ménestrels afro-américains au cours du 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

(1) Cœuroy et Schaeffner, *Le Jazz* (Paris, Delpeuch, 1926), p. 110.

(2) *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. (Maison Bauer, « l'Influence du Jazz », *Revue musicale*, avril 1924).

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 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 muèrent 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 celle seule intervention. Dès 1919 Ernest Ansermet remarquait : « Ainsi, toute, ou presque toute la musique du *Southern Syncopated Orchestra* 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 marquera dans tous les éléments de la musique, [qui] transfigurera tout, de la musique qu'il s'approprie » (1). Or, c'est en cette transfiguration que consiste essentiellement le jazz, comme le ragtime, comme le spiritual.

Hoérée aurait — à mon avis — quelque tendance à tout rapporter à la connaissance intime qu'il possède du jazz ou, plus précisément, du fox-trot, de 1919 à maintenant (2). 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

(1) « Sur un orchestre nègre » (*Revue romande*, 15 octobre 1919).

(2) Il oublie de nous dire qu'il en fut, par ses harmonisations ou par ses instrumentations l'un des trop modestes artisans.

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 blue 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 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 Berlin 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-step, 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, Confrey, Gershwin, Youmans, ne jouent pas un rôle plus ou moins comparable à celui de Strawinsky, Milhaud, Wiéner, Gruenberg, Maurice Yvain, etc. A l'origine, il y eut 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 » Whiteman et le jazz de la Revue nègre, dans leurs exécutions comme dans leurs répertoires, n'avons-nous point perçu une différence irréductible? Tout est là.



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 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...») que par un article sur le ragtime reproduit en décembre 1915 dans le périodique nègre The Crisis 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 (1).

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 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.

André SCHAEFFNER.



(1) Pour ce qui est du xylophone, je mets Hoérée en garde contre la faible autorité de Kastner, compilateur dangereux, et même contre celle de Curt Sachs en matière d'instruments africains. Les seuls auteurs chez lesquels on doit puiser sont des ethnographes, et en premier lieu Inkermann.