

publia, dès 1899, une *Année à la ferme*. Les résultats d'un voyage accompli à travers le royaume (1896-1898), ann d'étudier les conditions de l'agriculture et le statut de la population des champs, furent consignés dans les deux forts volumes de *l'Angleterre rurale* (1902). Une enquête de même nature menée en pays étranger lui donna la matière du *Danemark rural* (1911). Dans l'intervalle, Haggard avait écrit divers ouvrages techniques : traités d'agriculture, rapports sur les « colonies de saut » (1905), ainsi que *les Laveurs et la Terre* (1905).

Pendant cinq ans (1912-1917) Sir Rider Haggard fit le tour du monde en tant que membre de la commission des Dominions, élu à son tour vice-président de l'Institut colonial, il fut chargé, à la suite d'un nouveau voyage dans « l'Empire », de dresser un rapport sur les moyens et conditions d'existence dans les Dominions britanniques en vue du projet d'établissement des soldats désobésés (1918-1919). Quelques mois seulement avant sa mort, il fut nommé membre du Comité de l'Afrique-Orientale anglaise.

Type représentatif du riche gentleman : administrateur, voyageur, fermier ; doué d'un tempérament religieux et conservateur, en même temps que d'une imagination fertile qu'enrichissaient des souvenirs personnels et que fécondait un véritable génie inventif, Sir Rider fut, par le nombre et la diversité des intérêts qui partagèrent sa vie, une personnalité bien caractéristique de son pays et de son temps. — Georges BARRIS.

Homme! (un), pièce en trois actes, d'Alfred Savoir, représentée pour la première fois, au théâtre de la Madeleine, le 22 septembre 1925. — Dans le meilleur hôtel de Biarritz, Albert se conduit comme une fille. Une dame, qu'il ne connaît pas, lui a payé sa pension ; et il dépense ce qu'il veut, mais n'en souffre pas le moins du monde ; il en profite. Et le voici en cause avec Mado, qui est une jeune fille et la fille d'un banquier qui est mort. Elle tient la banque à la place de son père, et congrue. L'argent qu'elle y gagne, elle le dépense à Biarritz cette saison-ci. Maurice lui fait la cour, et voudrait bien l'épouser : elle ne lui a rien du tout promis. Passe, dans le hall de l'hôtel, Edith, très brillante. Elle cause avec Albert et lui raconte que c'est elle l'aimable femme, puissamment riche, et qui l'entre-tient. Quo de remerciements, ma belle amie ! Ne consentirait-elle pas, en échange, à lui faire une politesse ? Mais oui, Madame ! Et quand ? ce soir !... En voilà, une histoire, drôle et gracieuse. Et une histoire, si plaisante, qu'il ne saurait la garder pour lui. A qui la racontera-t-il ? A vous, Mado. Vous traversez le hall ; il vous arrête. Or, écoutez : la dame étonnante et la dame extraordinaire, qui donc croyez-vous que ce soit ? Edith ! C'est elle et elle vient justement de me le dire ; en payement de quoi, je me suis engagé, pour ce soir même, à lui montrer que je ne suis pas un ingrat ! Là-dessus, Mado se fâche, Edith a menti. Ce n'est pas elle. « Qu'en savez-vous ? — C'est moi, cette dame telle qu'on n'en a pas vu d'autre ; c'est moi ! — Vous ? — Mais oui ! La preuve n'est pas difficile à faire : et voici le détail de ma dépense... » Albert en éclate de rire. Et Mado lui demande s'il aura, pour Edith, la gentillesse qu'il a consentie ; non, qu'il veuille ne pas l'avoir. « Ah ! mais si ! — Pourquoi ? — Vous me mépriserez... »

Et il le fait, comme il a dit qu'il le ferait. Il est rentré chez lui. Le voici dans sa chambre. On frappe. Et qui donc frappe ? Edith ; elle est jolie, et ce qui vous empêche d'en être sûr est peu de chose : une étoffe légère et transparente. Allons, ne dites pas que vous n'en savez rien ! Albert, d'ailleurs, ne le dit pas. Mais on frappe. Et, cette fois, qui est-ce ? Un garçon de l'hôtel, qui vient de la part du patron se plaindre ; et, si Albert ne le croit pas, qu'il descende ; le patron le lui dira. Il est heureux ; et il descend. Or, pendant qu'il n'est pas là, si Edith prenait son bain, dans la chambre voisine ? Très bien ! Et elle y entre. Mais voici Mado ; elle va dans la chambre voisine, trouve Edith et cause un moment avec elle. Edith n'acceptera-t-elle pas de s'en aller ? Si volontiers ; et d'autant mieux que Mado lui apporte des coupons de jeu, pour le Casino. Adieu, ma chère Edith : tâchez de gagner ; c'est le vœu que je fais pour vous !... Albert revient. Et, contre son attente, qui donc a-t-il chez lui ? Mado ! Il y a, entre eux, un moment de surprise, quelques reproches, qui s'adoucissent et qui bientôt ne sont plus des reproches, mais une causerie galante, espiègle et badine. Mais veuille-t-il attendre un peu : Mado a premièrement des téléphones à faire ; Londres, et Bruxelles, et New-York et d'autres villes du vaste monde la réclament, puis s'embrouillent à un tel point que mieux vaut n'y plus penser. Elle n'y pense plus, et ne pense qu'à son amour. Albert va-t-il penser à elle ? Voyez-le : est-il, ici-bas, un personnage plus comédiant ? Elle le traite comme une chose à elle, sur quoi elle a tous les droits ; et lui, l'obéissance et la bonté mêmes. A la fin de ce deuxième acte, on le saura.

Au troisième acte, elle est de retour à Paris, chez elle, dans son hôtel qui n'est plus à elle, mais qu'elle a donné à cet Albert ; lui, par exemple, n'est pas là.

Où donc est-il, depuis trois jours ? On n'en sait rien. Mais le voici, chargé de paquets, d'emplettes qu'il a faites dans les magasins, pour être beau, frais, bien nippé. Elle se méfiait de lui. Elle en était à combiner, avec sa mère et avec son notaire, la meilleure façon de se passer de lui, de lui reprendre sa maison, vaille que vaille, et n'être pas ruinée, après avoir tout abandonné pour lui. Le notaire ne voyait qu'un moyen et le disait tout franchement ; de l'épouser ; il suffirait d'arranger le contrat sans maladresse. Elle le lui propose. Il refuse. C'est un peu fort ! C'est comme ça. Parce qu'en définitive une femme que l'on épouse vous fait honneur ou grand dépit. Et il refuse ; mais il accepte. Un héritage, et un bel héritage, qu'il vient de recevoir l'a rendu riche, puissamment riche ; c'est de cela qu'il s'occupait, depuis trois jours qu'on n'avait plus de ses nouvelles. Et, si Mado veut bien y être un peu attentive, elle verra qu'elle peut l'épouser, sans contrat blessant pour lui, bien gentiment et avec confiance. Elle y consent, et c'est la fin de cette comédie.

Très jolie comédie, très bien faite, gaiement menée à sa conclusion. L'auteur s'est plu à nous montrer ses personnages retors et affreux, et qui ne cachaient pas leurs inconvénients. Les voici, à la fin de la pièce, tout différents de ce qu'on les a vus et différents au point que leurs inconvénients sont devenus leurs qualités : au dénouement, regardés ; c'est l'honnêteté même, la plus bourgeoise et la meilleure. Alfred Savoir s'amuse à nous présenter des gens qui n'ont pas de scrupules et qui multiplient leurs fautes, d'une manière la plus comique et blessante, et qui ont un revirement très singulier. Du reste, n'allez pas les complimenter de ce qu'ils ont fait premièrement et qui ne valait rien ; car, si la vie avait continué pour eux comme d'abord, ils demeureraient ce que vous avez craint. C'est l'héritage d'Albert qui l'a changé ; sans héritage, il restait une fille. Cet argent, qui lui est venu par hasard, éveille en lui des sentiments, qui étaient en lui bien sûrs, mais qui dormaient en lui, à poings fermés. Bref, Savoir n'a point une excellente opinion de l'humanité. Il la peint de couleurs inquiétantes et ne lui accorde qu'à ce prix-là, qui est très cher, l'amendement qui nous rendra son personnage plus estimable. C'est un auteur qui mérite le nom d'un pessimiste, mais bien gai. — André BRASSEUR.

Créateurs, à la première représentation : M. Brulé (*Albert*) ; M^{lle} Madeleine Lévy (*Mado*) ; M^{lle} Sarah Rafale (*Edith*) ; puis MM. Berthier, Gœtroy, Gaston Néverin, M^{lle} Marie-Laure, Barzac, etc.

jazz-band n. m. (mot angl. d'origine amér.). Type d'orchestre d'origine américaine et nègre, caractérisé par le rythme syncopé de sa musique, le rôle donné à l'improvisation, aux glissements d'un ton dans un autre, et à l'emploi original des instruments de percussion.

— ENCYCL. L'origine du jazz-band est nègre. La musique nègre est, avant tout, rythmique en son principe ; le jazz représente donc l'émancipation et la suprématie de celui-ci sur la mélodie.

En Amérique où le jazz a pris naissance, la musique nègre est représentée sous deux formes : les chants religieux ou *spirituals*, et les *rag-times*. Les

spirituals constituent l'essence véritable du folklore nègre ; ce sont des mélodies de caractère primitif, à paroles naïves, souvent élémentaires, que les nègres, simples et superstitieux, chantent en travaillant dans les plantations. Ces *spirituals* sont caractérisés par l'emploi constant de la syncope. Le *rag-time* est plus proprement rythmique ; il a donné naissance à diverses formes de danses dont la plus connue est le *cake-walk*. Les Américains, à la recherche d'un art musical neutre et autochtone, s'en sont emparés et en ont tiré la forme actuelle du jazz. C'est ce qu'a indiqué dans un article très documenté de la *Revue musicale* sur l'influence du jazz (avril 1924) Miss Marion Bauer, jeune femme compositeur américaine :

Le jazz d'aujourd'hui était hier *rag-time*, *salo-walk*, et *coon songs* (chansons nègres), et en réalité c'est la chanson nègre qui est toujours à la base, quel que soit le nom. Le jazz est d'usage récent, tandis que le mot *rag-time* s'emploie depuis plus de vingt ans. Aujourd'hui, les deux mots sont synonymes, quoique à vrai dire jazz désigne plutôt une méthode d'orchestration, tandis que *rag-time* désigne un rythme syncopé irrésistible. Le jazz apparaît comme une mise en œuvre des éléments mélodiques et rythmiques décelés par le *rag-time*, car dans le jazz on se sert du rythme est syncopé mais les harmonies proviennent des anticipations ou des retards en syncopes ; de là, de bizarres effets d'harmonie propres à satisfaire les oreilles les plus modernes. Un autre terme encore plus récent — il est apparu il y a deux ou trois ans — est celui de *buzz*, mot d'argot qui désigne un état d'âme correspondant à la mélancolie, le « café », qui naît du sentiment du vide de l'existence au milieu même de la trépidante vie contemporaine de New-York.

Le jazz-band est né vers 1914, dans les bas-fonds d'Amérique, en ce quartier de San Francisco, *Barbary Coast*, où l'on trouve le rebut de tous les ports et de toutes les races. Son nom est formé de deux mots, dont l'un, anglais, signifie orchestre (*band*) et dont l'autre (*jazz*) est d'origine obscure. Certains le font dériver d'une expression en usage dans les bouges de la Nouvelle-Orléans : « *Jazz them, boys!* », qui correspondrait à peu près à « *Hardi les gars!* ». Selon d'autres, le tenancier d'un cabaret nègre, Jasbo Brown, aurait pris l'habitude d'esquiver les mots trop grivois de ses chansons en jouant du tambour sur un haut de forme ou en soufflant dans un tube en fer-blanc, et l'auditoire, que ces bruits imprévus enchantaient, aurait manifesté sa joie en criant familièrement : « *Encore, Jasbo! Encore, Jas!* »

Quoi qu'il en soit de cette étymologie anecdotique, elle implique qu'à l'origine le jazz est lié à l'évocation d'un bruit comique et brutal. C'est pourquoi, au début, en raison de son ascendance négro-rythmique, le rôle de la batterie, dans l'orchestre de jazz, fut le plus important. On se rappelle l'enthousiasme des foules à voir le nègre soliste Buddy, du Syncopated Orchestra, jongler avec tous les instruments de percussion (dénommés *traps*), ce qui provoqua quelques erreurs, d'ailleurs passagères, dans la composition des jazz-bands européens, comme l'emploi d'instruments hétéroclites (trompes d'automobiles, sirènes, claxons, etc.), qui ne s'y sont pas maintenus.

Les premiers jazz nègres à New-York (en 1914-1915) étaient ainsi composés : piano, violon, cornet à pistons, clarinette, trombone, banjo et batterie. Leur caractéristique était l'improvisation ; le cornet ou la clarinette ardoient net sa phrase mélodique



Un jazz-band. — Phot. Rol.

pour se lancer dans des fioritures, cadences, variations, mais sans jamais cesser de respecter le rythme. Les cuivres étaient toujours « bouchés », la clarinette jouait dans un registre anormal, le trombone exécutait un perpétuel *glissando*, au point qu'on a pu dire que le jazz-band est un orchestre essentiellement composé d'instruments qui peuvent « glisser » d'un ton à un autre, comme les instruments à cordes et les trombones. Seul, le violon gardait la mélodie continue, et le piano, tout en marquant les soubassements du rythme, dessinait l'arrière-fond harmonique. L'impression générale était déplaisante, barbare, pourtant intéressante.

On voit que le saxophone, aujourd'hui roi du jazz, n'y figurait pas au début. Il s'y est introduit en raison de son timbre suave, des acrobaties qu'il permet à des virtuoses consommés, et surtout des nuances prodigieuses dont il est capable et qui ne nécessitent pas moins de six sourdines différentes. Peu à peu, la batterie, d'abord toute-puissante, a été reléguée à l'arrière-plan. L'élément mélodique a repris le dessus, et n'est plus guère soutenu que par des indications rythmiques claires et sobres, où la batterie, à peine indiquée, sert plutôt à la couleur qu'au rythme.

A l'heure actuelle, le jazz le plus complet, et désormais classique, est celui de Paul Whiteman. Il comprend vingt-trois exécutants disposant de trente-six instruments. On saisit ici la différence principale avec nos orchestres traditionnels : chaque exécutant de jazz est un soliste et doit jouer successivement de plusieurs instruments. C'est ainsi que le premier saxophone de l'orchestre Whiteman, Ross Gorman, joue de onze instruments, parmi lesquels le hautbois, le cor anglais, l'heckelphone, les clarinettes en *mi bémol* et *si bémol*, la clarinette basse, le cor de basse, l'octavien. Chaque joueur de saxophone dispose de trois instruments de registres différents.

La composition de l'orchestre Whiteman est (d'après César Saerchinger, un des meilleurs spécialistes de l'étude du jazz) la suivante :

- 2 à 3 violons (nombre parfois porté à 8 pour obtenir certains effets),
- 2 basses et 2 tubas,
- 1 banjo,
- 2 trompettes (alternant avec cors d'harmonie),
- 2 trombones (dont l'un alternant avec un euphonium),
- 2 à 3 cors,
- 3 saxophones (chacun en trois registres, alternant avec clarinettes),
- 1 sarrusophone,
- 1 sousaphone,
- 2 pianos (dont l'un alternant avec le célesta),
- Timbales et batterie.

C'est, en somme, un orchestre d'instruments à vent soutenu par quelques cordes : exactement le contraire de nos orchestres traditionnels.

De l'aveu unanime, l'orchestre Whiteman est unique au monde, grâce à la virtuosité de chaque exécutant : résultat du « dressage » du chef qui, avant de le fonder, jouait de l'alto dans un orchestre symphonique normal. L'orchestre Whiteman s'est fait connaître au Palais-Royal, restaurant élégant de New-York, puis a donné, à lui seul, un concert à l'Æolian Hall (le 12 février 1924) et au grand Carnegie Hall, avec un succès prodigieux.

La diffusion du jazz est aujourd'hui si grande en Amérique, que les ouvrages pédagogiques se sont multipliés. Il existe des méthodes spéciales pour l'étude des « glissandi » au trombone, pour l'emploi des registres anormaux de la clarinette. Il s'est fondé à New-York une école spéciale : *the Winn School of Popular Music*, où sont enseignées trois méthodes, l'une relative à l'exécution de la musique populaire, la seconde particulière aux rag-times, la troisième spéciale au jazz et aux blues. Une large place y est faite à l'improvisation, qui demeure la caractéristique de la musique de jazz.

En France, le jazz a été importé en 1918, sous forme embryonnaire, au Casino de Paris, par Gaby Deslys et Harry Pilcer. L'époque coïncidait avec la théorie, alors répandue, que la musique se régénérerait par le cirque et le music-hall : de là, l'attention accordée par d'éminents compositeurs (Maurice Ravel, Albert Roussel, Florent Schmitt, etc.) à ce qui ne fut d'abord qu'un numéro de music-hall et qui, quelques années plus tôt, eût risqué de passer à peu près inaperçu. Puis ce furent les Billy Arnolds au Casino de Cannes, à Deauville et, en 1921, à la Salle des Agriculteurs à Paris où ils donnèrent un « concert de jazz ».

L'intérêt orchestral qui s'attache au jazz est indéniable. Les musiciens les moins suspects de snobisme en conviennent. Et un critique aussi pondéré que clairvoyant, Emile Vuillermoz, a pu écrire, au cours du printemps de la présente année :

Les ignorants, seuls, s'imaginent que le jazz-band est une phalange de bruiteurs qui n'ont d'autre ambition que de déchaîner un tintamarre infernal en tapant sur des casseroles, des sonnettes, des plaques de tôle, en grattant frénétiquement du banjo et en arrachant à un trombone de longs beuglements désespérés. Les initiés savent au contraire que cette formule nouvelle d'orchestration a pour objet l'étude des riches possibilités des instruments à vent les moins vulgarisés. Ceux qui possèdent des disques de gramophone contenant quelques-unes des exécutions saisissantes de l'orchestre

de Paul Whiteman connaissent les merveilleuses ressources de cette technique inédite qui n'est d'ailleurs à la portée que de certains « as » de profession.

C'est en vue de poursuivre chez nous les curieuses recherches des virtuoses américains, que de bri lants transfuges des orchestres Colonne et Pasdeloup ont constitué le Billy-Max-Stilken's Orchestra qui offre en ce moment aux auditeurs du *Canari* un régal musical inattendu de timbres émouvants et de rythmes syncopés. Il y a là des équilibres de sonités absolus et neufs et d'une saveur précieuse. Vous y trouvez, au grand complet, toute la magnifique famille des saxophones, de la basse au soprano, qui créent des ensembles d'une somptuosité et d'une beauté inoubliables avec leurs accents si profondément humains. Enée-Marcel Lafarge a composé en particulier, pour ce chœur si vibrant et si frémissant, un *Sing' 6 Saxophone* à la fois gauche et hallucinant qui fait passer sur l'assistance la plus frivole une émotion irrésistible. Mais bientôt la trépidante et nerveuse impulsion d'une batterie très nuancée et l'incisive ironie de la trompette bouchée qui se sert parfois de sa sourdine pour obtenir une articulation vocale humoristique et clownesque dispersent cette poignante mélancolie qui pleure secrètement dans les blues et les mélodies-fox.

Si l'intérêt orchestral du jazz est indéniable, on n'en peut encore dire autant de son intérêt strictement musical. La musique de jazz pâtit d'une double erreur initiale : celle de la danse, et celle de l'arrangement. Le jazz n'a servi au début qu'à populariser des danses (rag-times, fox-trots, shimmys), dont les premiers exemples sont le *Pack up your sins* d'Irving Berlin (fox-trot à rythme fortement syncopé), *Linger a while* de Vincent Rose, *Limehouse blues* de Brahm. Irving Berlin est le plus fécond et le plus adroit de ces producteurs de danses. Du moins y a-t-il là création. Mais, pour plus de commodité, la légion des simples arrangeurs a adapté au jazz des morceaux connus, de *Peer Gynt* à la *Berceuse* de Gretchaninov en passant par la Prière de *la Tosca*. L'arrangeur attitré de l'orchestre Whiteman est Ferdie Grofé, qui transforme en jazz n'importe quelle musique.

C'est ailleurs qu'il faut chercher l'intérêt musical du jazz : d'abord, dans son influence sur la musique moderne ; ensuite et surtout, dans ses possibilités réelles de musique autonome. Les échos du jazz apparaissent à l'orchestre dans *Parade* de Satie (rag-time du Paquebot), dans *Adieu, New-York* de Georges Auric, dans le *Concertino* d'Arthur Honegger ou dans plusieurs passages de la dernière œuvre dramatique de Maurice Ravel, *l'Enfant et les Sortilèges* ; pour musique de chambre, dans la *Sonatine syncopée* de Jean Wiéner, pour piano dans la *Piano-Rag-Music* de Strawinski. Il arrive, fréquemment en Amérique que le jazz soit employé, au théâtre, comme accompagnement d'opérettes : ainsi dans *Shuffle along* de Noble Sissale et Eubie Blake, ou dans *Liza* de Maceo Pinkard. D'autres opérettes-jazz ont été signées par Irving Berlin, Jerome Kern, etc.

Mais l'idéal de la musique de jazz doit être une musique directement pensée pour cette forme d'orchestre, et c'est là que la musique de jazz est encore dans l'enfance. Des essais ont été déjà tentés, et quelques-uns méritent de retenir l'attention : la *Suite of serenades* de Victor Herbert, pour orchestre et jazz (mais elle est encore conçue selon les méthodes du style orchestral usuel), les *Trois Morceaux américains* d'Eastwood Lane, la *Rhapsody in blues* de George Gershwin sur lequel les fervents du jazz fondent de grands espoirs (cette rhapsodie est une sorte de concerto pour piano avec jazz, où l'on sent que l'auteur a véritablement pensé ses mélodies « en fonction » du saxophone beaucoup plus que du violon), les *Etudes de jazz* (pour deux pianos) d'E. Burlingame Hill, la *Syncopated* de Leo Soverby, la *Juba Dance* du nègre Nathaniel Dett, le *Daniel Jazz* de Louis Gruenberg, etc.

Ce n'est pas le lieu d'indiquer toutes les possibilités nouvelles, harmoniques, mélodiques et orchestrales, qui sont incluses dans le jazz. Un fait est certain : c'est que ces possibilités n'ont encore été systématiquement dégagées par personne. Mais rien ne dit qu'elles ne le seront pas quelque jour. Au reste, la question a beaucoup moins d'importance pour l'Europe que pour l'Amérique. Beaucoup de jeunes compositeurs américains sont absolument convaincus que la forme jazz est la véritable musique américaine de l'avenir. Dans leur recherche d'une musique autochtone, purement américaine — qu'ils ont vainement espérée jusqu'ici dans l'assimilation successive de tous les styles européens, — ils y découvrent un élément de jeunesse, de spontanéité et de plaisir physique qui leur paraît convenir mieux que tout autre à leur tempérament. C'est la thèse que soutient, fort brillamment, le compositeur Louis Gruenberg, qui ne dissimule nullement, par ailleurs, que le jazz, en son état actuel, est trop monotone, insuffisamment nuancé, et ne relève qu'à peine de l'art. En tout état de cause, le jazz que nous connaissons en Europe n'est présentement qu'une caricature de ce que le Jazz idéal pourrait être. — André CAUROU.

La Force (LE MARÉCHAL DE), par le duc de La Force (Paris, in-8°). — Grâce à sa compétence de savant expert à découvrir les documents inédits et à ses dons d'écrivain, le duc de La Force est parvenu à conquérir une nombreuse clientèle de lecteurs. C'est justice, car ses précédents ouvrages, successivement consacrés à l'architrésorier Lebrun,