

Jazz-Band

Francis PICABIA (*Comœdia*, vol. 16, n° 3 358, 24 février 1922, p. 1)

France

Au début des années 1920, Francis Picabia fait partie des principaux animateurs de la nébuleuse dadaïste parisienne. Il compte également parmi les premiers artistes à s'intéresser au jazz. Le 10 décembre 1920, lors du vernissage d'une exposition de ses œuvres à la Galerie La Cible, il invite un « jazz-band » dirigé par Jean Cocteau, que Georges Auric évoquera dans ses mémoires sous le nom de « Jazz parisien¹ ». Au-delà de cette anecdote, l'intérêt d'un artiste dadaïste comme Francis Picabia pour le jazz vient du fait qu'il y perçoit une remise en cause des règles et des présupposés esthétiques sur lesquels reposait jusqu'alors la musique. Au même moment, Dada cherche à s'émanciper de l'Art avec son A majuscule et remet en cause les conventions régissant la hiérarchie des genres artistiques, la définition du Beau et même les frontières entre le domaine de l'art et celui de la vie quotidienne. Pour Picabia, le jazz doit inciter les compositeurs à entreprendre une démarche comparable à celle des poètes et peintres Dada : une « reconstruction totale de tous les systèmes ». Dans l'histoire de la musique toute personnelle que Picabia esquisse à grands traits dans la deuxième partie de cet article, les compositeurs susceptibles d'opérer cette reconstruction ne sont autres que ceux du Groupe des Six et de celui qui fut considéré comme leur aîné : Erik Satie (1866-1925). Picabia profite toutefois de l'exposition importante de son article publié dans le journal le plus lu dans le monde artistique français – *Comoedia* – pour adresser une pique à Jean Cocteau (1889-1963) : le principal promoteur du Groupe empêcherait ses membres

¹ Georges Auric évoquera cet orchestre dans ses mémoires publiées en 1978 : « J'ai appris, depuis, à bien connaître et à juger comme il le mérite l'admirable "jazz" qu'exécutaient, en ces temps lointains, des Noirs américains dont nous ignorions jusqu'aux seuls noms. Mais la "catastrophe apprivoisée", si loin de la rue de Clichy et de son Casino, ses lendemains immédiats ne tarderaient guère. À côté de l'excellent piano de Wiéner, il y eut pour commencer, rue Duphot, les "fantaisies", de notre poète [Jean Cocteau]. Ensuite, heureusement assez brève mais mal "apprivoisée", en même temps, cette fois, que "catastrophique", l'apparition du "Jazz parisien". L'honnêteté, ici, devient nécessaire ! Quelques garçons de bonne volonté – quelle que soit leur application – pouvaient-ils se permettre de jouer du tambour, de frapper des cymbales, de taper sur un piano, de faire grincer un violon, en marge de quelques airs de danse à la mode et de se présenter sous l'enseigne d'un jazz "pas comme les autres" [...] ? Oui, d'un "jazz parisien"... Les coupables, comme il m'est facile de les dénoncer : Cocteau, bien entendu, Darius Milhaud (qu'allait penser Claudel ?), et moi, moi qui décidément n'ai conservé nulle fierté de l'aventure ! » (Auric 1979, p. 171-172).

d'exprimer pleinement leur sensibilité, perdant ainsi leur capacité à renouveler une musique étouffée par les conventions. Picabia compare cette capacité à la spontanéité et à l'inventivité des enfants, inventivité qu'il retrouve dans la musique américaine – c'est-à-dire le jazz – et sa faculté de s'assimiler librement toutes les formes de musiques populaires.

La musique est une science factice, la convention musicale s'appuie sur des principes d'acoustique, en dehors de cela tout l'échafaudage à grande allure scientifique de la musique est purement imaginatif ; c'est le jeu d'échecs aux combinaisons multiples, mais la logique de ces combinaisons n'a pas de bases, elle n'a que des rapports.

Il faudrait trouver un autre système de combinaisons, je veux dire par là un autre jeu, pour cela créer d'autres notes, d'autres modes d'emploi pour ces notes, et, pour les exprimer, d'autres instruments ; nos moyens d'expression, pour une musique nouvelle, seraient en effet bien bornés. L'instrument fixe comme le piano a enfermé la musique dans une convention, et il est certain que la grosse difficulté est d'en sortir, l'obstacle le plus important est le stock de pianos à écouler ! – quiconque trouverait le moyen de se passer de pneumatiques pour une automobile, aurait les marchands de pneumatiques contre lui – quand je dis « pianos », je veux dire tous les instruments existants et, naturellement, presque tous les instrumentistes ! Donc, pour sortir de ces vieilles conventions, il faudrait une reconstruction totale de tous les systèmes ; cela pourrait amener la musique au point où le cubisme et le dadaïsme ont amené la peinture, devenue un art objectif existant en dehors de la reproduction objective². Les règles de l'harmonie et du contrepoint en musique étant ce que les règles du trompe-l'œil sont en peinture !

Avant de vous parler de la musique d'aujourd'hui, celle qui nous intéresse le plus, puisqu'elle touche à notre vie, je dois me livrer à quelques considérations sur les musiciens et sur la musique d'autrefois ; laissez-moi vous rappeler que Monteverde³ représente le début de la musique dramatique, et qu'il est le point de départ « grand sympathique »

² Dans les premiers textes consacrés au jazz, son association au cubisme, constitue un *topos*. Les auteurs l'utilisent le plus souvent pour condamner les dérives de l'art et des avant-gardes depuis les années 1900 (voir Anonyme 1919, Gaultier 1922 et Anthologie). Picabia est l'un des rares auteurs, sinon le seul, qui recourt à ce parallèle pour valoriser le jazz, dans lequel il voit un moyen de renouveler en profondeur les règles musicales traditionnelles.

³ Il s'agit de Claudio Monteverdi (1567-1643).

de la tradition musicale. Ainsi, Debussy, qui a fait le drame impressionniste, s'est inspiré de Monteverde en ajoutant à son œuvre le sel populaire russe et le poivre populaire espagnol. Bach, l'inventeur de l'infini musical, est le grand champion des combinaisons musicales, c'est un cerveau-estomac. Beethoven, au contraire, porte dans son estomac son cerveau, et cela l'oblige à « dégueuler » ! Il exprime la passion romantique et nous intéresse pour le moment moins que Bach. Rameau est l'homme de l'opéra dramatique, du chant dramatique ; il est froid et uniquement cérébral. Gluck, c'est la passion pure ; il m'apparaît comme la mère de Wagner qui, lui, représente le déchaînement des passions, sans organisation ni mesure – contrepartie de Debussy qui ramène la musique à l'ordre – il y a un ordre paraît-il ? Enfin, les Italiens sortent du côté cérébral par la porte de derrière, pour tomber dans le grand romantisme, et je nommerai encore une fois Debussy l'impressionniste, autour duquel Ravel, Florent Schmitt et toute une série de petits impressionnistes bourgeonnent et fleurissent.

Comme je l'indiquais tout à l'heure, Bach semble un terrain énorme et fertile où les musiciens d'aujourd'hui viennent semer de petites graines qu'ils ont fabriquées eux-mêmes, avec esprit, c'est entendu. Les petites graines germent, poussent, et le public aperçoit de jolies plantes ; quel malheur qu'il n'écoute pas la musique comme il regarde les acteurs, avec des jumelles (cela ne serait pas inutile, des jumelles pour les oreilles !), il verrait alors que ces petites fleurs spirituelles ne sont que des poteaux indicateurs où il y a écrit : « Erik Satie 10 kilomètres », « Auric 2 kilomètres », « Poulenc 50 kilomètres », « Darius Milhaud 800 mètres ». Sur un autre poteau, il y avait le nom de Debussy, mais Diaghilev⁴, après avoir vu danser une ronde autour de ce poteau par des enfants du peuple russe, prit une échelle et inscrivit en surcharge, à la craie : « Stravinsky ». Le vent renversera les poteaux, la pluie effacera le nom de Stravinsky qui a pourtant énormément de talent, un magnifique esprit musical ; il sait découper les images populaires de son pays et en faire des chefs-d'œuvre ; il transforme le lait russe en crème d'Isigny, laquelle, avec un peu de sucre, devient un dessert délicieux. Mon cher Stravinsky, ne voyez pas dans ces lignes une critique, j'adore la crème, c'est le dessus du lait. Il est

⁴ Serge de Diaghilev (1872-1929) est ici évoqué pour ses activités d'impresario, en particulier comme fondateur des Ballets russes en 1907, qui connurent un succès retentissant à Paris jusqu'à la fin des années 1920.

malheureux que certains décorateurs indépendants aient copié et peint à la colle rance des formes et des couleurs à la Matisse, qui encombrant lourdement le plein air du *Sacre du Printemps*. Satie est spirituel et sérieux. Sérieux lorsqu'il écrit la *Sonate en forme de poire*, spirituel dans *Socrate*. Auric est très intelligent, il aime la vie et en souffre ; quelques fois je vois passer sur sa figure de terribles vagues de fond qui font choir l'embarcation de ses idées, lesquelles, heureusement, n'ont plus besoin d'apprendre la natation ! Darius Milhaud est timide, je crois que ses œuvres sont un peu ficelées, mais dans le paquet qui les enveloppe se trouve le moyen de se servir des ficelles ! Poulenc est bourgeois et simple, il danse le shimmy⁵, il voyage ; pour un Français, c'est une évolution... On me dit d'Honegger que « c'est le plus fort » ; il me paraît ressembler beaucoup à Darius Milhaud, il est vrai qu'un technicien me dirait peut-être le contraire. Germaine Taillefer fait partie du groupe des Six ; je n'ai pas le plaisir de la connaître beaucoup, mais je la trouve charmante ; Durey, lui, ne fait plus partie de ce groupe, je l'ai vu de loin à Saint-Tropez, en pantalon blanc, le torse nu sous une chemise légère, un monocle dans l'œil et, collée sur ce monocle, la lettre D.

Mon cher Cocteau, vous avez déguisé chacun des Six en mouton mérinos. Ce déguisement donne le change quand on n'y regarde pas de trop près, mais sous cette peau de bazar, il y a *une colombe, un hippopotame, un sanglier, un grand-duc, un éventail et un caniche* ; il serait regrettable d'empailler ces animaux afin de les exposer chez vous dans une vitrine ; je suis certain que, mis en liberté, ils reviendraient vite à l'état sauvage et seraient, ma foi, aussi intéressants que les musiques nègres, hindoues ou chinoises, musiques paraît-il « très américaines », bien que les Américains n'aient ni les nègres, ni les Hindous, ni les Chinois ! Ils se sont servis de ces musiques uniquement pour faire du bruit à la façon dont les enfants se servent du tambour et de la trompette qu'on leur donne au jour de l'an ! Instruments qui terrifient les parents et les décident à mettre les joueurs à l'école le plus tôt possible ; de l'école, ils

⁵ Le shimmy est un pas de danse popularisé aux États-Unis à partir de 1917 et de 1919 dans les pays francophones. Il se caractérise par une ondulation des épaules qui résulte en des postures suggestives. Musicalement, les morceaux musicaux relevant de ce genre ne se distinguent pas fondamentalement des fox-trots.

sortent sous le nom d'Isidore de Lara, Jean Nougès ou Charles Silver⁶... dont la musique ne sera pas toujours sauvée par la beauté et les dons de Marthe Chenal⁷, vis-à-vis d'un public facile.

⁶ Isidore Cohen de Lara, dit Isidore de Lara (1858-1935), pianiste, compositeur, auteur de chansons britannique ; Jean Nougès (1875-1932), compositeur d'opéras français ; Charles Silver (1868-1949), compositeur français, gagnant du Grand Prix de Rome en 1891. À travers de Lara, Nougès et Silver, Picabia dénonce la musique classique académique du début des années 1920.

⁷ Marthe Chenal (1881-1947) est une chanteuse lyrique (soprano) française.

Bibliographie

Anonyme (1919), « L'art nègre », *Le Journal amusant*, vol. 5, n° 8, 28 juin, p. 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.

Gaultier, Paul (1922), « Du jazz-band au roman nègre », *Revue politique et littéraire*, vol. 60, n° 2, 21 janvier, p. 36-37.

Georges Auric, *Quand j'étais là*, Paris, Grasset, 1979.