

De la musique moderne

Jean WIÉNER (*Revue Pleyel*, n° 46, juillet 1927, p. 315-319)

France

Jean Wiéner¹ est un défenseur infatigable du jazz. Lors du premier de ses « concerts-salade », organisé le 6 décembre 1921 à la Salle des Agriculteurs à Paris, il fait entendre l'orchestre du pianiste étatsunien (blanc) Billy Arnold² pour ce qui est un des premiers, sinon le premier, concerts de jazz en France. Lui-même praticien, il s'exprime aussi à travers conférences (le plus souvent, comme c'est le cas ici, données en lever de rideau de concerts du duo de pianos qu'il forme avec Clément Doucet³) et articles. Le texte qui suit est le premier de trois textes d'importance⁴. Parmi les arguments clés qui parcourent l'ensemble, le plus saillant est que le jazz est indiscutablement pour l'auteur une nouveauté digne d'intérêt et ne doit donc en aucun cas être rejeté au nom d'un caractère supposé mineur d'une musique populaire. Plus généralement, Jean Wiéner lance un vibrant appel à un relativisme de la valeur qui sera au cœur du postmodernisme quelques cinq décennies plus tard : pas de « grande » ni de « petite » musique, que des

¹ Jean Wiéner (ou Wiener, 1896-1982), pianiste et compositeur français. Élève d'André Gedalge au conservatoire de Paris, il s'intéresse très tôt au jazz que lui a fait connaître son ami Yves Nat. En 1923, il rencontre le pianiste belge Clément Doucet avec qui il forme un duo de pianos qui va connaître un énorme succès jusqu'à la Seconde Guerre mondiale (ils donneront plus de 2 000 concerts)¹. Jean Wiéner compose une multitude de pièces aussi bien de musiques savante ou populaire que pour le cinéma dont il devient l'un des compositeurs les plus prisés. Il est également l'initiateur à partir de 1921 des « concerts-salade » dans lesquels il s'attache à faire entendre des pièces savantes (souvent des créations) et des musiciens de jazz.

² Billy Arnold (1894-1962) est un pianiste et chef d'orchestre de jazz étatsunien. Il arrive en Grande-Bretagne en 1919 (Darius Milhaud l'entend à l'Hammersmith de Londres), puis en France en 1921. Il est très souvent cité dans les écrits français sur le jazz des années 1920, notamment grâce à la participation de son orchestre au premier « concert-salade » de Jean Wiéner, tenu le 6 décembre 1921 à la Salle des Agriculteurs, participation pour laquelle il est évoqué avec admiration par Darius Milhaud. Dans les années 1920, l'orchestre se produit régulièrement dans les casinos français, pendant lors de la période estivale ; à Cannes et Deauville en particulier.

³ Clément Doucet, pianiste et compositeur belge (1895-1950), connu principalement pour son duo avec Jean Wiéner. Sa composition *Chopinata* arrange quelques œuvres de Chopin en jazz (voir Cugny 2014, p. 338-342).

⁴ Deux d'entre eux figurent dans cette édition, « le Jazz et la Musique » (Wiéner 1928) ainsi que le présent texte. Le troisième, « Le Jazz et la Musique de Chambre » (Wiéner 1929), est en revanche repris dans *Anthologie*.

musiques, toutes égales en dignité. Plus encore, le jazz se montre apte à contribuer à un renouvellement de la musique savante occidentale. Le texte présenté ici retrace une vision dont Jean Cocteau s'est fait le chantre le plus bruyant, selon laquelle la musique de Claude Debussy s'est d'abord présentée comme une alternative régénératrice à un wagnérisme trop académique, avant que les émules de Debussy n'affadissent eux-mêmes cette nouveauté sous la forme d'un impressionnisme devenu lui aussi académique. Le salut ne peut alors venir que d'un retour à une forme de vitalité essentielle, incarnée par les musiques populaires. Le jazz trouve ainsi naturellement sa place comme vecteur important de ce retour à des sources vitales. Du côté de la musique savante, les acteurs de ce bain de jouvence se nomment Igor Stravinski, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Georges Auric, Francis Poulenc, parrainés par la figure tutélaire que représente leur aîné, Erik Satie. On notera encore cette intuition, paradoxalement erronée et visionnaire en un sens. Elle concerne la notation sur le rythme du jazz, à la fin du texte. Erronée parce que Jean Wiéner est toujours dans la conception origininaire du jazz comme corpus de compositions écrites, musique « d'une exécution difficile » qu'on ne « peut jouer que d'une façon, [qu'on] ne peut pas [...] interpréter », conception que mettront à mal quelques années plus tard Robert Goffin et Hugues Panassié. Mais dans le même temps, il anticipe ce que sera le swing, celui de Louis Armstrong (que Wiéner et les Français ne connaissent pas encore) en parlant d'« un rythme qu'on doit percevoir et ne pas entendre, qu'on doit vivre et ne pas comprendre », en parlant de « cette mollesse apparente du chant, cette souplesse de ligne, cette extrême liberté mélodique sur un fond qui ne bouge pas, sur un fond automatiquement régulier mais sans rigueur, et qui n'est autre chose que le pouls, que le mouvement même de la marche normale de l'homme ».

J'ai reçu il y a quelques jours la liste des conférences de l'Art innombrable, et j'ai tremblé, en lisant, en tête de cette liste, l'annonce de ma conférence. D'abord, je ne suis pas doué du tout pour l'éloquence : je n'ai jamais fait qu'une seule petite causerie. C'était au Havre : durant une demi-heure, je lus *Le Coq et l'Arlequin*⁵, l'admirable petit bouquin de Jean Cocteau et ce fut tout. D'ailleurs, je pillerai encore ce livre ce soir, et toujours : on ne peut faire autrement.

Ensuite il y a une chose terrible, c'est que, sans aucune plaisanterie, je commence à croire que je n'aime pas la musique.

La musique contemporaine, c'est-à-dire son étude raisonnable avec analyse d'écoles, proposition de chefs d'écoles, avec des appréciations toutes personnelles et combien prétentieuses, en général, sur le tout, voilà un sujet bien vaste, et que je me serais senti parfaitement incapable de traiter avec tout le sérieux et la compétence qu'il exige. Mais

⁵ Cocteau 1918.

de « ma » musique contemporaine, je veux dire de celle qui en général n'intéresse pas les mélomanes, je peux sans doute vous parler quelques instants.

Et tout d'abord qu'est-ce qu'un mélomane ? Un Monsieur généralement distingué, réservé, extrêmement comme il faut, rempli de patience, quelqu'un qui n'hésite pas à s'enfermer chaque dimanche après-midi là où il va pouvoir entendre plusieurs heures de bruit sublime, de vraie musique.

Non vraiment, si la musique c'est seulement les grands concerts dominicaux, si je dois être le frère des mélomanes, je la déteste, la musique, je n'y comprends rien.

Il y a d'affreuses dames qui, parfois, nous feraient croire que nous n'aimons peut-être pas tellement les femmes : il y a des juifs qui, en trois minutes, nous rendraient antisémites : il y a une manière de présenter la musique, qui nous la rendrait à jamais intolérable. Pourquoi ?

Parce que la musique n'est que la vie même, et qu'on s'efforce de lui ôter tout son côté vivant.

Parce que la musique doit être bonne, douce, agréable, et qu'on s'esquinte à lui donner l'air de quelque chose d'assommant.

Parce que la musique existe pour tout le monde, qu'on la crée et qu'on l'exécute pour la joie de tous, alors qu'on essaie de nous faire croire qu'elle doit rester le privilège de l'élite et tout spécialement le privilège de quelques duchesses et de quelques jeunes gens efféminés.

Parce que la musique, c'est du rythme et des chansons, et pas du tout des combinaisons de fausses notes érigées en science : uniquement scientifique, la musique n'est plus rien. Cocteau a dit : « Nous avons tous un épiderme sensible aux tziganes aux marches militaires »⁶. Voilà.

Et me voici très ennuyé. Les vrais amateurs de vraie musique sont des gens qui s'y connaissent, qui ont approfondi la question : inutile de leur raconter des histoires : ils savent donc que la seule belle musique est celle qu'on doit écouter dans le recueillement : que c'est quelque chose de sérieux qui n'est pas toujours très amusant ni très agréable pour l'oreille, mais quelque chose de si profond, de si élevé ! Et moi, je suis un pauvre garçon qui pense tout autrement, qui aime la musique à sa façon comme

⁶ Cocteau 1918, p. 17 (repris dans Cocteau 2016, p. 103).

on aime sa famille, sa femme, sa maison, ses amis, comme on aime les belles images, les histoires vraies, les choses qui se mangent, etc. !

« Assez de hamacs, de guirlandes, de gondoles, – dit Jean, dans *le Coq* – je veux qu'on me bâtisse une musique où j'habite comme dans une maison »⁷.

Vous vous demandez sûrement pourquoi on a pu me demander, à moi, de parler ici de la musique d'aujourd'hui ? C'est assurément une drôle d'idée. Cependant, il y a peut-être une petite raison : j'ai remué depuis quelques années toutes les musiques imaginables : j'en ai montré de partout des belles, des laides, des musiques franches et parfois stupides, des musiques de laboratoire, difformes : j'ai passé des jours et des nuits à déchiffrer des œuvres cruelles et qui paraissaient indéchiffrables : je me suis battu pour la polytonalité, pour l'atonalité : j'ai défendu tout ce que des hommes avaient composé avec courage, avec l'audace qui a toujours été ce que j'aime le plus. Aujourd'hui, j'ai digéré. J'aime la musique des nègres, je suis plus ému par une chanson de marins que par tous les poèmes symphoniques du monde, je mets tout mon cœur dans l'exécution d'une vieille valse, je rêve de composer pour Mistinguett⁸ – et ce n'est pas facile – une chanson que l'on entendrait siffler à tous moments dans la rue. Et tout cela est en somme très naturel.

Il faut avoir beaucoup travaillé, beaucoup pensé, pour pouvoir comprendre enfin qu'en dépit de toutes les classifications savantes, qu'au-dessus des analyses d'écoles reconnues, il n'y a qu'une seule grande vérité : il existe un peu de musique qui vit, et beaucoup de musique morte. Il y a bien le beau travail, clair, logique, sans lequel une œuvre n'est jamais tout à fait belle. Mais le beau travail sans vie est bien inutile.

Je crois qu'un vrai musicien c'est qui prend de la vie et qui en fait de la musique, celui qui crée quelque chose avec ce qu'il entend et avec ce qu'il voit. Je ne crois pas aujourd'hui à l'inspiration ; je crois bien plus à

⁷ Cocteau 1918, p. 31-32. Cocteau 2016, p. 110.

⁸ Mistinguett (1875-1956), née Florentine Bourgeois. À partir de 1907 et de son passage au Moulin Rouge sous l'égide du promoteur de spectacles Jacques-Charles, elle devient l'une des chanteuses les plus connues en France, notamment pour son association avec Maurice Chevalier qui s'ouvre en 1912 aux Folies-Bergère. Elle incarne une image de la Parisienne gouailleuse avec des chansons devenues très célèbres comme « Ça c'est Paris » ou « Mon homme ».

un état particulier créé par des circonstances, par des harmonies de la vie de chaque jour, et qui est propice à l'invention : c'est de cela, il me semble, que doivent naître les œuvres d'aujourd'hui. Vivre, regarder vivre, aimer vivre, et puis beaucoup travailler avec tout cela, voilà une formule en laquelle je crois : je pense à Igor Stravinsky, à l'homme de génie de notre temps. Comme il est normal, comme il travaille et comme il vit normalement !

Nous vivons un temps trop beau, trop intelligent, trop passionnant ; personne ne peut plus perdre son temps avec des œuvres qui ne bougent pas, qui ne bougent plus pour nous. Un critique allemand est venu me demander il y a quelques jours ce que je pensais de Beethoven ? C'est un rien ! « N'est-ce pas, me dit-il, on me dit partout à Paris, beaucoup de musiciens et même des grands maîtres, que Beethoven, ce n'est plus rien (c'est textuel), et que d'ailleurs, ce grand génie n'a jamais été qu'un humanitaire affreux, un pompier, etc... » je lui dis mon indignation, et il en parut fort surpris. Beethoven est un grand, un très grand : est-ce parce que la vie a changé, parce qu'il a des phonographes et des Hispano⁹, qu'il n'y a plus la *Neuvième*, ni les derniers quatuors ? C'est complètement stupide. Ce qui est certain, c'est qu'il y a, en dehors de la valeur propre d'une œuvre, une valeur relative, une valeur d'utilité, si je puis dire, une raison d'être par rapport à l'époque où on la présente. Ça, c'est très important, très actuel. Évidemment, pour nous, aujourd'hui Beethoven n'est pas indispensable, il n'est même presque plus intéressant. Je pense que la musique ne doit plus être considérée par le public d'à présent comme un luxe, une fantaisie, un moyen de perdre son temps en dehors des choses de l'existence : elle doit être dans la vie, mêlée à la vie quotidienne et pour cela, elle doit posséder certaines qualités indispensables : elle doit être saine, forte, immédiate, pleine de mouvement : elle doit être tentante. Beethoven n'a jamais été un tentateur. Bach, lui, éternellement jeune, et logique et gai, n'a jamais cessé de nous faire d'adorables propositions. Je ne puis m'empêcher de vous rappeler à ce propos, ce passage du *Coq* : « Beethoven est fastidieux lorsqu'il développe, Bach pas, parce Beethoven fait du développement de forme, et Bach du développement d'idées. La plupart des gens croient le contraire. Beethoven dit : "ce porte-plume a une plume neuve ; il y a une

⁹ Hispano-Suiza, marque d'automobiles de luxe.

plume neuve à ce porte-plume ; neuve est la plume de ce porte-plume” ou “Marquise, vos beaux yeux...”.

Bach dit : “Ce porte-plume a une plume neuve pour que je la trempe l’encre et que j’écrive, etc...” ou “Marquise, vos beaux yeux me font mourir d’amour, et cet amour, etc...”¹⁰.

Voilà toute la différence.

Évidemment, Bach semble rajeunir chaque jour parce qu’il bouge avec nous : il est gigantesque, divin, mais c’est un frère.

Le Jazz venu providentiellement, au bon moment, est exactement la formule qu’on attendait : et il remporte des succès inouïs. Mais ce n’est pas pour sa seule valeur propre, croyez-moi : c’est beaucoup plus pour l’utilité de son arrivée, pour son à-propos, qu’on l’acclame : c’est parce que, fait d’éléments humains, normaux, il s’est présenté à nous juste quand il fallait, avec cette extraordinaire et attachante personnalité. Mais nous en reparlerons.

En somme, je crois que la vraie musique d’aujourd’hui, celle qui sert à quelque chose, c’est celle qui remue, mais qui remue en mesure, qui, sous prétexte de jolis airs mélodiques, peut nous aider à marcher, à respirer, à vivre. Tout est là. Et c’est pour cela qu’il ne peut plus y avoir, momentanément en tous les cas, de degrés de genres, de degrés de classes.

Qu’on nous fasse le plaisir de ne plus nous parler de « Musique sérieuse » de « Genre inférieur », de « Musiquette ». Il faut exiger un examen pour le beau travail, c’est tout. Mais ils sont sur le même pied, ceux-là qui font dans leur genre, du vivant, et du beau travail. Une belle chanson de Christiné¹¹ vaut une mélodie de Schubert : un beau rag-time¹²,

¹⁰ Cocteau 1918, p. 16. Cocteau 2016, p. 103.

¹¹ Henri Christiné (1867-1941), auteur, compositeur et éditeur français, spécialisé dans l’opérette (il est notamment l’auteur de *Phi-Phi*) et la chanson (*La Petite Tonkinoise*, *Valentine*...).

¹² L’expression « ragtime » (ou « rag-time ») remonte à la fin du XIX^e siècle. « Rag » signifie approximativement « bousculer », « altérer ». « Altérer le tempo » (plutôt que « le temps », vraisemblablement) consiste donc à malmener la mise en place rythmique, c’est-à-dire ne pas l’interpréter littéralement. On est ici au seuil de la paraphrase, premier pas vers l’improvisation. Deux grands corpus reçoivent ce même nom de ragtime mais doivent être clairement distingués. L’un est une musique de piano inventée par des pianistes du Missouri. L’autre est joué par des orchestres de grand format, le plus souvent des *brass bands*. Les deux musiques sont majoritairement écrites (mais l’improvisation n’en est pas totalement absente) et elles sont fondées sur une certaine utilisation de la syncope. On considère que l’événement fondateur du ragtime est la Chicago World’s Fair (« Exposition mondiale de Chicago ») de 1893 où des pianistes, dont Scott Joplin, se sont réunis pour se confronter et faire connaître leur musique (qu’on n’appelait pas encore de ragtime) à un très large public. Les mots « rag » et « ragtime » commencent à apparaître dans la musique publiée en 1896. En 1897, la première pièce publiée en tant que « rag » est celle

une fugue de Bach : un beau final d'Yvain, le meilleur *Barbier* : et pour son travail, sa puissance, pour les services rendus, Doucet devient tout simplement un grand bonhomme, une légume [*sic*], le père, disons même le gros père d'une époque.

Mais il faut tout de même que j'essaye de vous parler un peu de la musique contemporaine, je veux dire de la musique contemporaine, que je connais, que j'aime, que je considère comme ayant droit à toute notre attention, au meilleur de notre attention.

Ainsi qu'à toutes les époques, il y a un grand nombre d'inutiles, une quantité de gens sérieux, capables, qui écrivent énormément de notes.

Il y a aussi des maîtres, de grands artisans producteurs de définitif : des résultats. Ce sont eux qui alimentent normalement, avec leur talent normal, leur grand talent parfois, mais trop incontestable, les réservoirs de bonne musique courante. Ils sont indispensables, et leurs œuvres sont des fois, admirables : mais ces œuvres-là ne sont plus en mouvement, et en dépit de leur date de naissance, elles ne sont plus, pour nous, du présent.

Et puis, comme il y eut de tous temps, nous avons quelques hommes, qui marchent, qui donnent leur sang.

de William Krell : « Mississippi Rag », avec pour sous-titre : « The First Rag-Time Two-step Ever Written, and First Played by Krell's Orchestra, Chicago » (« Le premier rag-time two-step jamais écrit, d'abord joué par l'orchestre de Krell, Chicago »). « Louisiana Rag », « Harlem Rag » paraissent la même année. Si le genre perdure, son âge d'or est relativement court, une vingtaine d'années tout au plus. La périodisation la plus courante le découpe en trois phases : *Classic Ragtime* ou *Early Ragtime*, 1896-1906, *Popular Ragtime* ou *Ragtime Craze*, 1906-1912, et *Advanced Ragtime*, 1913-1917. Le compositeur le plus connu est Scott Joplin (1862-1917). Il est l'auteur notamment du célèbre « Maple Leaf Rag », publié en 1899, ainsi que de deux opéras, *A Guest of Honor* (1903) et *Treemonisha* (1911). Parmi les autres grands compositeurs de ragtime, on peut citer aussi Tom Turpin (1873-1922), propriétaire à Saint Louis d'un saloon qui fut un lieu d'incubation du ragtime, et également auteur du premier rag publié par un musicien noir, « Harlem Rag » ; et encore James Scott (1885-1938), Joseph Lamb (1887-1960) et Ben Harney (1872-1938), pianiste blanc qui fut l'auteur du premier manuel de ragtime, *The Ragtime Instructor*, publié en 1897. À La Nouvelle-Orléans, outre Jelly Roll Morton et de l'aveu même de ce dernier, le plus grand pianiste de ragtime – qui ne fut jamais enregistré – était Tony Jackson (1882-1921). Le terme et le genre musical sont connus du public francophone depuis le milieu de la décennie 1900 à partir duquel des enregistrements sont disponibles. Dès 1910, des éditeurs français et belges publient régulièrement des morceaux relevant de ce genre musical. Certains compositeurs savants s'y intéressent lors de cette période : Erik Satie (« Le Ragtime du Paquebot » dans *Parade*, 1917), Igor Stravinsky (« Ragtime », dans *L'Histoire du soldat*, 1917, *Ragtime pour onze instruments*, 1917-1918, *Piano-Rag-Music*, 1918). Maurice Ravel, qui l'évoque dans sa lettre à Colette à propos de *L'Enfant et les sortilèges* (voir Ravel 1919), lui préférera le fox-trot.

Je ne vous ferai pas de l'histoire de la musique. Cependant, il me faut bien vous rappeler en quelques mots le mouvement de ces trente dernières années. C'est ce qui nous intéresse : l'arrivée de Debussy, de cet ange à barbe, de cet artiste incomparable, venant inonder de charme et de mystère, et la noyant pour un temps, toute une musique bien française et claire (celle qu'on aime, d'ailleurs aujourd'hui) parfois un peu grosse, trop justement colorée, et si Grand-Opéra, que les raffinés allaient en mourir. Ici encore, une parenthèse : « Debussy a joué en français, mais il a mis la pédale russe » (*Le Coq et l'Arlequin*)¹³.

Naturellement, on crut que c'était très facile d'écrire du Debussy, puisque tous ces braves gens prirent son exquis mélodisme, bien particulier, pour un manque de mélodie. Et comme, vous le comprenez bien, cette mode était providentielle, il se monta toute une industrie de faux Debussy : des mélodies sur les vers de Verlaine et de Baudelaire sortirent en série, de partout. Et voilà les parfumeries entières, les impressions de brume, mille recettes pour donner grands et petits frissons, des titres suivis de points qui promettent, des arpèges qui dégoulinent, la gamme par tons, qui n'a plus aucune tenue : c'est une débandade folle : la musique fout le camp.

Alors Stravinsky... alors le Jazz... alors les Six.

On est sauvé : le péril impressionniste est écarté.

Debussy seul monte au ciel : il y a pour toujours sa belle place, avec Fauré, avec les grands.

Arrive donc Stravinsky, énorme, sûr de lui, magnifique d'indépendance et de force ; c'est encore aujourd'hui ce petit homme brute [*sic*] et formidable qui est le grand moteur.

Cocteau rassemble quelques jeunes gens très remarquables et les réunit à Eric [*sic*] Satie, ce musicien idéalement français, idéalement musicien, dont on n'a pas encore compris toute la valeur, la race. Ces jeunes gens si différents les uns des autres, se partagent alors la musique : Darius Milhaud compose dans tous les genres, mais surtout pour d'énormes masses : et en compagnie de Claudel il illustre superbement, de tout son cœur débordant, et avec ce sûr métier qu'il s'est forgé lui-même, les tragédies antiques : il demeurera un des plus beaux, un des plus généreux musiciens de tous les temps. Honegger, d'une tout autre

¹³ Cocteau 1918, p. 52. Cocteau 2016, p. 120.

tradition, fabrique dans le calme, seul avec sa pipe, une musique solide, intelligente, et pleine de cœur. Auric, sorte de génie amer, et follement précoce, compose, discute la musique et les choses de son temps, avec une telle facilité, une belle justesse, et de tels moyens de persuasion qu'il nous semble bien, qu'avec Jean Cocteau, ils eussent pu à eux deux seuls nous tourner en bourrique. Francis Poulenc, sans s'expliquer pourquoi, avec l'air quelquefois un peu niais, sort de lui-même, et sans s'en apercevoir, la plus ravissante, la plus naturelle des musiques.

On annonce les premiers jazz. Satie offre *Parade*. Voilà la syncope, la séduction du sourire nègre, le saxophone. Les ravages de la batterie américaine commencent : on sent nettement qu'on ne veut plus s'ennuyer : une petite phrase de Cocteau entendue dans un bar et on rappelle Chabrier, et on ne parle plus que de Gounod, et on ne rêve plus que de la foire et de ses orgues mécaniques.

Et nous voici de nos jours. On a eu soif de netteté, on a été raisonnable ; on a fait du vrai, du rationnel, et tout le monde est content. Je ne vois pas qu'il y ait aucune révolution importante à prévoir. Sans doute nos musiciens se modifieront, mais pour longtemps encore, ils garderont leurs belles idées, leurs bonnes dispositions d'aujourd'hui : je n'ai plus peur de Schoenberg, car ils n'ont plus envie de fausses notes. Stravinsky nous étonnera encore, puisqu'il nous confond à chaque œuvre nouvelle, puisqu'il ne s'est jamais répété, puisqu'il s'épure chaque fois ! « Est-il rien de plus admirable – lisons toujours dans le *Coq* – que cet homme dur auquel l'opinion amoureuse demande : “Brutalise-moi, frappe-moi encore”, et qui lui offre des dentelles. Un si joli cadeau la déconcerte. Elle comprenait mieux les coups »¹⁴.

Il y a une jeune école en Italie, il y en a une en Allemagne, une en Autriche. Je ne vous parlerai pas de ces écoles, car je les connais trop. Combien de gens remarquables dans tout cela, mais combien peu il y en a qui parlent notre langue, qui soient de notre famille ! Ils font du moderne, c'est ce qu'il faut ne plus faire. N'est-ce pas Igor qui, l'an dernier, à New-York, dictait à vingt reporters tremblants d'impatience, venus là pour savoir enfin, de sa bouche, ce qu'était la musique moderne, quelques lignes qui commençaient par ces mots : « Je déteste la musique

¹⁴ Cette phrase figure dans l'appendice de 1924 du *Coq et l'arlequin*, intitulé « Stravinsky dernière heure », que l'on trouve dans *Le Rappel à l'ordre* : Cocteau 1948, p. 62. Cocteau 2016, p. 261.

moderne... ». Mais il y a l'admirable Falla en Espagne, et en Russie une toute jeune école qui, à Léninegrad, sous l'impulsion d'un magnifique homme, Glébov¹⁵, nous a paru à Milhaud et à moi lors de notre voyage de l'an dernier en Russie, tout à fait remarquable.

Il n'y a pas de grands changements immédiats à prévoir : mais pourquoi la musique semble-t-elle, pratiquement, humainement parlant, avoir atteint enfin une manière de stabilité, avoir réalisé un progrès réel ? Sans doute parce qu'il a pénétré en nous, sans violence, mais combien profondément, quelques choses que nous attendions, qui est la vie même, et qui s'appelle le Jazz.

Il faut ne s'être pas rendu compte de la profonde impression causée par le jazz sur la musique de notre temps pour pouvoir affirmer « qu'il y a dans tout cela une question de mode, que le jazz disparaîtra, qu'on mettra autre chose à sa place, etc. ».

C'est pourtant ce que disent beaucoup de musiciens sérieux, c'est ce que pense une bonne partie du public, celle qui n'ose pas se laisser aller, celle qui a toujours peur de faire des folies, celle qui est encore convaincue de la part d'ennui obligatoire dans toute vraie distraction musicale qu'elle s'accorde. Puisque je parle du public, qu'il me soit permis une dernière parenthèse, une dernière citation de cet énorme petit livre de Jean : c'est une statistique des publics, la voici :

« Ceux qui défendent aujourd'hui en se servant d'hier et qui pressentent demain (un pour cent).

Ceux qui défendent aujourd'hui en détruisant hier et qui nieront demain (quatre pour cent).

Ceux qui s'imaginent qu'aujourd'hui est une erreur et donnent rendez-vous pour après-demain (douze pour cent).

Ceux d'avant-hier qui adoptent hier pour prouver qu'aujourd'hui sort des limites permises (vingt pour cent).

Ceux qui n'ont pas encore compris que l'art est continu et s'imaginent que l'art s'est arrêté hier pour reprendre peut-être demain (soixante pour cent).

¹⁵ Boris Assafiev (1884-1949), compositeur et critique russe qui écrit sous le nom d'Igor Glebov.

Ceux qui ne constatent ni avant-hier, ni hier, ni aujourd'hui (cent pour cent) »¹⁶.

Mais revenons vite au Jazz. Que la mode change les danses, qu'elle modifie la silhouette des danseuses, rien de plus naturel. Mais qu'elle nous enlève un jour toute cette musique, et nous la remplace par autre chose, c'est absurde. Les gens danseront toujours sur de tels rythmes, comme ils ont toujours dansé sur la cadence des valse et des polkas ; et puis, il ne faudrait pas oublier que les plus belles musiques ont toujours été celles que les hommes ont chantées, celle qu'ils ont dansées. Mais en admettant même qu'un jour, on ne danse plus là-dessus, qu'est-ce que ça pourrait bien nous faire ? Il nous resterait cette manière de musique pour elle-même, que nous aimerons toujours à cause de ce qu'elle nous a apporté, de toute ce qu'elle fait prévoir.

Mais il ne faudrait pas se tromper, et donner à certains de ses côtés plus d'importance qu'ils ne le méritent : ce n'est pas la qualité de son mélodisme qui est la grande affaire, encore qu'il y ait des mélodies nègres adorablement jolies : ce ne sont tout de même pas quelques airs de seize ou trente-deux mesures, presque toujours construits de la même manière, qui eussent changé la face des choses : c'est l'esprit de cet art, sa singulière émotivité, si immédiate : son attirance à cause de la régularité, de son tempo unique, de son rythme. Quand je dis rythme, je ne veux pas dire ce quelque chose qui remue automatiquement la tête des vieilles personnes pendant la Marche de Rackokzy. Oh non ! car ce rythme-là tuerait le jazz et lui ôterait toute sa puissance réelle. Ce qui fait la force du jazz, ce qui en est la nouveauté, c'est cette puissance profonde mais pas exprimée : un rythme qu'on doit percevoir et ne pas entendre, qu'on doit vivre et ne pas comprendre. Ce qui est neuf, c'est cette mollesse apparente du chant, cette souplesse de ligne, cette extrême liberté mélodique sur un fond qui ne bouge pas, sur un fond automatiquement régulier mais sans rigueur, et qui n'est autre chose que le pouls, que le mouvement même de la marche normale de l'homme. Et c'est ce qui explique la satisfaction, parfois même le ravissement de la plupart des auditeurs, qu'ils soient raffinés ou non. Retenir le public par un charme, le promener à travers des harmonies ravissantes, en le tenant toujours en confiance, à cause de ce fond qui est son propre mécanisme, n'est-ce pas une formule certaine de succès ? Et

¹⁶ Cocteau 1918, p. 45-46. Cocteau 2016, p. 117

voilà qui explique le triomphe du phonographe apportant au milieu de la vie courante, la joie tonique des meilleurs airs américains joués par les meilleurs *bands*.

Mais combien cette musique est d'une exécution difficile, et combien elle est impitoyable ! On ne la peut jouer que d'une façon, on ne peut pas l'interpréter. L'interpréter, cela veut dire l'exprimer, telle qu'elle est, sans l'additionner d'une seule idée personnelle. Il faut uniquement l'avoir vue, et la rendre exactement comme elle est. Ça c'est très difficile ! Il faut, si on ne l'a naturellement, s'installer un métronome dans le ventre. Et ensuite, c'est toute une technique neuve, technique pianistique, technique du son, surtout. Allez, c'est beaucoup plus difficile que vous ne pensez. Je commence, déjà voyez-vous, à préparer votre attention, à forcer votre indulgence pour tout à l'heure quand, avec Doucet, nous essaierons de vous être agréable quelques instants.

Au fond, n'étant pas un savant, ni un analyste, je m'en suis sorti en vous parlant presque uniquement de choses que j'aime, ce qui est facile et assez prétentieux. Voulez-vous bien excuser mon inconvenance ? Et on m'avait demandé une étude sur la musique contemporaine ! Eh bien tant pis. Je crois tout de même qu'il y en a beaucoup qui, avec moi, croient à cette musique active, pratique, qui doit éclairer et aider les gens dans leur travail, dans leur vie, et leur apporter – disons le mot – du plaisir.

Il y a des contemplatifs, des rêveurs, des êtres sujets à tous moments à des extases, à des arrêts interminables : nous leur conseillons d'admirables concerts symphoniques, des récitals éprouvants, les réductions à quatre mains de mille poèmes symphoniques, et aussi ce qu'on appelle la musique russe.

Et puis, il y a des êtres qui aiment s'agiter, qui aiment remuer les idées neuves, jeunes, espérant toujours en découvrir quelque une qu'ils pourraient faire aimer à leurs contemporains, leur apportant ainsi de la joie, et en même temps des exemples de beau travail, car il faut essayer de ne montrer que du bel ouvrage.

Arrivant toujours derrière les autres, péniblement, j'ai quand même, plein d'espérance, essayé d'être plutôt parmi ces derniers.

Ce dont je suis sûr, c'est que nous vivons une très belle époque, où l'on chante de très belles chansons : l'époque du phonographe et du

Pleyela¹⁷, l'époque de Charlie Chaplin, l'époque de l'art travail, de l'art vivant ; l'époque du grand air, l'époque où l'on se nourrit aussi volontiers de Bach que d'Offenbach, l'époque bien étonnante de Stravinsky et de Picasso.

¹⁷ Piano mécanique conçu par Gustave Lyon pour la marque Pleyel, commercialisé dès 1907.

Bibliographie

- 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.
- Cocteau, Jean (1918), *Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique*, Paris, Éditions de la Sirène, repris intégralement dans *Écrits sur la musique*, textes rassemblés, présentés et annotés par David Gullentops et Malou Haine, Paris, Vrin, 2016, p. 97-129.
- Cocteau, Jean (1948), *Le Rappel à l'ordre*, Paris, Stock (1/1926).
- Cugny, Laurent (2014), *Une histoire du jazz en France*, tome 1 : *Du milieu du XIX^e siècle à 1929*, Paris, Outre Mesure.
- Ravel, Maurice (1919), « [Correspondance avec Colette de Jouvenel] », lettres n° 154 et 155 dans *Lettres, écrits, entretiens*, réunis, présentes et annotés par Arbie Orenstein, traductions de Dennis Collins, interprétations historiques par Jean Touzelet, Paris, Flammarion, 1989, p. 171-172.
- Wiéner, Jean (1928), « Le Jazz et la Musique », *Conferencia*, vol. 22, n° 12, 5 juin, p. 623-631.
- Wiéner, Jean (1929), « Le Jazz et la Musique de Chambre », *Le Courrier musical*, vol. 31, n° 6, 15 mars, p. 188.