

Le jazz et la musique

Jean WIÉNER (*Conferencia*, vol. 22, n° 12, 5 juin 1928, p. 623-631)

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). 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, publié dans la revue *Conferencia*⁵, semble être la transcription d'une de ces conférences. Jean Wiéner y développe les thématiques qui lui sont chères : le jazz est la musique du cœur et non de la tête, des sensations plutôt que de l'intellect ; la musique de Debussy a d'abord constitué une nouveauté régénératrice mais qui s'est ensuite ossifiée dans ce qu'on a appelé l'impressionnisme, lequel s'est vu dépassé par Stravinsky et l'humour détachant de Satie ; enfin apparaît le jazz, l'ultime révélation, à laquelle le conférencier ne cesse d'attribuer toutes les vertus, et confie sa conviction qu'il est là pour durer (qu'il doive rester une musique de danse ou pas).

Conférence de M. Jean Wiéner avec l'éminent concours de M. Clément Doucet, faite le 25 février, répétée le 27 février et le 22 mai.

Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs,

Le Métronome. Est-ce parce que je l'eus en horreur, étant enfant, parce que je le méprisai, comme tout jeune homme, que maintenant je l'aime si fort, si tendrement ? Ce qui est sûr, c'est que je regrette sincèrement le tort que j'ai pu lui faire, l'injustice commise : pauvre petite pyramide à moteur, je vais réparer : je dirai à tout le monde que je t'adore parce que tu es à la base de toute musique, et, ce qui est pour toi plus honorifique que tout au monde, tu seras aujourd'hui le parrain d'une petite conférence d'amateur que je vais lire à l'Université des Annales. N'est-ce pas merveilleux ?

Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs,

J'ai dit « petite conférence d'amateur ». Ne croyez pas que ce soit par simple modestie : M^{me} Yvonne Sarcey⁶ a eu la bonté de me faire envoyer, ces derniers temps, *Conferencia*. Ah ! je vous assure que c'est effrayant de se trouver soudain tout seul, devant des jeunes filles et des dames qui viennent d'entendre à cette même place, Mgr Baudrillart⁷, MM. Georges Lecomte⁸ et Paul Valéry⁹.

⁵ *Conferencia* est une émanation de l'Université des Annales fondée par Yvonne Sarcey (1869-1950), dont la parution s'étend de 1919 à 1950 (avec une interruption entre 1940 et 1946). Jusqu'alors bimensuel, le journal devint mensuel à la suite d'un regroupement avec la revue littéraire *Les Annales*, donnant comme titre *Les Annales. Conferencia* de 1949 à 1953.

⁶ Yvonne Sarcey (1869-1950), femme de lettres française, fondatrice de l'Université des Annales.

⁷ Alfred Baudrillart (1859-1942), cardinal français, universitaire, historien, recteur de l'Institut catholique de Paris, membre de l'Académie française.

⁸ Georges Lecomte (1867-1958), homme de lettres français.

⁹ Paul Valéry (1871-1975), écrivain, poète et philosophe français.

Je suis un musicien. Je n'ai jamais su faire autre chose que de la musique. Donc, petite conférence de petit conférencier amateur, et, en somme, pour un public habitué à de telles richesses, voilà qui est nouveau. Mais embrayons. (Rires.)

On a toujours fait de la musique, vous le savez, et en dépit de ce respect stupide qu'on porte au seul mot « classique », qui, en général, ne veut rien dire, il y en a toujours eu beaucoup de mauvaise, un petit peu de bonne. Aujourd'hui, la proportion est encore plus terrible peut-être que jamais, sans doute à cause d'une production follement intense ; mais vous savez tout cela et je vais essayer de ne pas prendre malgré moi le genre musicologue, de parler musique, simplement, comme on parle d'une chose agréable qui, par hasard, serait nécessaire : ainsi est la musique, telle que je la comprends, la musique qui a le cœur pour patron, et qui pourrait bien avoir pour symbole cette espèce de cœur renversé, cet ami modeste dont je vous parlais tout à l'heure, et qui a pour nom métronome.

Bien avant la guerre, un jour, Yves Nat¹⁰ revint d'Amérique : il avait joué Franck et Schumann avec ses gros doigts magnifiques, et sa mère, et s'en revenait avec pas mal de dollars, une bague superbe, mais son visage toujours tragique. Cependant, le jour qu'il vint déjeuner chez moi, j'appris qu'il avait apporté là-bas, une petite chose, amusante, oh ! assez bête, mais nouvelle : c'était un petit air de musique, et on appelait ça un rag-time¹¹. Cet étonnant morceau en forme d'athlète, joué enfin sans

¹⁰ Yves Nat (1890-1966), pianiste et compositeur français, il enseigna au Conservatoire de Paris à partir de 1935.

¹¹ 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 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

rubato, sans pédales, et – quel délice ! – sans tradition, me fit un plaisir inouï et, sans tarder, me monta au cerveau : je devins même enthousiaste quand, Nat parti, j’essayai d’en jouer, de mémoire, le fameux air ; car il me parut que je le jouais mieux que lui. Cet enthousiasme demeura. Le petit rag-time amusa : on crut qu’il était anglais : on a toujours confondu les sautilllements du fantaisiste britannique au visage rose, et les chants profonds et naïfs de la Négrresse.

Dès lors, tout, pour moi, changea de place, en musique : j’entrevois un nouveau monde ; la porte fermée, je m’offrais le petit rag-time vingt fois par jour, et bientôt je m’aperçus que je l’aimais d’amour.

Naturellement je l’emmenai aux armées, et un jour, après deux mois de jeûne musical, je trouvai dans une église de village en Alsace, de grands orgues abandonnés ; je plaçai deux camarades en soufflerie, un croquemort de Rennes, et un petit mécano rémois ; dès que j’eus essayé d’évoquer Bach, en vain à cause de mes gros doigts endoloris et de sifflets abominables qui sortaient soudain de partout, j’entendis l’un deux qui disait à l’autre :

– Ah ! y sait en tâter, le frère.

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.

Encouragé par cette appréciation, j’osai sortir de mon cœur le petit ragtime, et le précipitai dans la tuyauterie déglinguée. Ah ! la force de cette cadence, l’espoir qu’elle m’apporta ! Une vingtaine de soldats étaient en bas, et mon toubib. Le succès de mon morceau fut considérable et on me fit demander son nom. Bien sûr, une musique qui ne choque jamais les oreilles, qui ne fait pas sérieux, mais qui est faite comme une déesse, une musique qui va au pas des hommes, qui est « à la coule », et « pas fière ni rien » quoique fine, est bien certaine de son succès de foule.

Et voilà tout le prestige du jazz : musique du cœur, musique des jambes, musique de la circulation du sang ; basée sur la logique, faite d’éléments de la vie même ; on la savoure sans l’écouter, on la danse et on la chante, elle fait partie de notre existence ; et pourrait ne nous quitter jamais, nous aider toujours (vifs applaudissements).

Les White Lyres¹² au Frolic’s, Billy Arnold¹³ au Claridge, Vance Lowry¹⁴ à Gaya. Les Hoffmann Girls¹⁵, La Revue Nègre. Joséphine¹⁶... et Florence Mills¹⁷, Brick Top¹⁸, rue Pigalle.

¹² Les « Whyte-Lyres » sont un groupe de chanteurs étatsuniens qui se sont produits au Savoy Dancing Club en 1919 (voir Cugny 2014 p. 416).

¹³ Billy Arnold (1886-1954) est un pianiste de jazz étatsunien. Il arrive en Grande-Bretagne en 1919 (où le compositeur 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 en vertu de la participation de son orchestre au premier « concert-salade » de Jean Wiéner (6 décembre 1921, Salle des Agriculteurs). Voir Cugny 2014, p. 338-341.

¹⁴ Vance Lowry (1888-?) est un multi-instrumentiste afro-américain né à Emporia dans le Kansas. Il joue principalement du banjo et du saxophone ténor et fait partie à New York de formations du Clef Club avant la Première Guerre mondiale, notamment avec Jim Europe. En février 1914, il se produit au Reisenweber à New York avec le Southern Symphony Quartet de Louis Mitchell. Le 26 mai de la même année, il embarque sur le *Vaderland* avec l’orchestre et débarque à Douvres le 8 juin. L’orchestre, devenu Southern Symphony Quintet, joue au Prince’s Restaurant. Suite à la déclaration de guerre, une partie de l’orchestre repart le 21 septembre aux États-Unis. Vance Lowry revient en Angleterre en avril 1916. Le 9 avril 1917, les Seven Spades de Louis Mitchell, dont Lowry fait partie, ouvrent au King’s Theater de Southsea. C’est à la fin de cette année 1917 que l’orchestre vient à Paris. Le 16 novembre 1917, les Seven Spades sont à l’Alhambra, puis en mars 1918 dans *Ramassez donc !* au Théâtre Caumartin. En janvier 1919, Maurice Thibault forme un groupe intitulé Pélican Jazz avec les membres des Mitchell’s Jazz Kings restés à Paris et certains musiciens français. En février 1921, on retrouve Vance Lowry au Gaya avec Jean Wiéner. À partir de cette date, on le verra régulièrement en cette compagnie alors que sa trace se fait moins précise dans le Montmartre noir, ce qui ne signifie toutefois en rien qu’il n’y soit plus actif (Michel Leiris le signale notamment au Grand Duc). Pour une raison inconnue, Lowry est le seul musicien afro-américain auquel semblent s’intéresser les cercles français agrégés autour du Gaya, du Bœuf sur le toit, de Jean Cocteau, Darius Milhaud, Georges Auric et quelques autres. Dans une dédicace de sa *Sonatine syncopée* de 1923, Jean Wiéner – qui dans son autobiographie de 1978 parle d’un « Noir élégant et hilare » (Wiéner 1978, p. 43) – évoque le « bon Vance ». Cocteau parle d’un « homme charmant ». La qualité musicale et le tempérament apparemment paisible de Lowry y sont sans doute pour beaucoup mais ne suffisent pas à expliquer totalement cette sorte d’exclusivité qui provient plus vraisemblablement du manque de curiosité des musiciens et amateurs des clubs de la Madeleine à

l'égard des équivalents montmartrois où foisonnent les musiciens afro-américains. Un autre élément d'explication est peut-être à trouver dans l'intérêt marqué de Lowry pour l'écriture. Il devient compositeur de chansons et rencontre certains succès dans ce domaine. Il participe à l'opérette de Jean Wiener, *Olive chez les nègres*, présentée en 1927 au Théâtre des Champs-Élysées que son auteur qualifie d'« échec » (Wiener 1978, p. 117). Sa trace se fait ensuite de plus en plus imperceptible. Il serait resté en France jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, sans que l'on sache exactement ce qu'il en est. Quoi qu'il en soit cette focalisation d'un certain monde de la musique sur Vance Lowry en fait un acteur important de l'époque, à une place de choix, tout à fait originale (voir Cugny 2014, p. 170-173).

- ¹⁵ Les Hoffmann Girls étaient une troupe de *girls* réunies par Gertrude H. Hoffmann, créatrice de revues à New York depuis l'avant-guerre. La troupe apparut pour la première fois à Paris dans la revue *New-York-Montmartre*, montée par Jacques-Charles à la réouverture du Moulin-Rouge en 1926. Une chanson, composée par E. Gavel, enregistrée par le chanteur Dréan et publiée sur disques Francis Salabert (n° 54) en 1928, est intitulée « Ah ! Les Hoffmann's girls ». Les paroles disent notamment : « Oh, les Hoffmann's girls dont parle tout Paris ». Le refrain annonce « Depuis que je les ai vues, dans la revue, je ne bois plus, je ne mange plus, je ne dors plus..., ah ! les Hoffmann, les Hoffmann..., les Gertrude, les Gertrude Hoffmann girls. » Paul Éluard leur a par ailleurs dédié un poème, *Les Gertrude Hoffmann Girls* (paru pour la première fois le 1^{er} octobre 1925 dans *La Nouvelle Revue française*). Enfin, Pierre Mac Orlan leur consacre deux pages dans *Aux lumières de Paris* (Mac Orlan 1925, p. 174-175).
- ¹⁶ Josephine Baker (le prénom d'état-civil s'écrit sans accent sur le « e » ; après son installation définitive en France, ce prénom sera francisé en Joséphine), née Freda Josephine McDonald le 3 juin 1906 à Saint Louis (Missouri) de Carrie McDonald et d'un père inconnu, probablement blanc. Elle est élevée de façon chaotique, conjointement et à tour de rôle par sa grand-mère Elvira (née esclave), sa tante Caroline et occasionnellement sa mère Carrie, fille adoptive d'Elvira. Son enfance est misérable. Dans les taudis de Saint Louis, elle connaît l'extrême pauvreté et la condition des Noirs de cette époque et de cette classe. Elle prend apparemment contact avec le monde du spectacle par des voisins, les Jones. Le père de famille joue du saxophone, sa compagne, Dyer Jones, ainsi que la fille de celle-ci, Dolly, de la trompette, le frère Bill complétant l'orchestre. Elle fait ainsi ses premiers pas à Saint Louis dans un mélodrame intitulé *Twenty Minutes in Hell* où elle tient le rôle d'un ange. Elle part ensuite en tournée dans le célèbre circuit du spectacle noir, le Theater Owners Booking Association (TOBA). Après Memphis et La Nouvelle-Orléans (où Josephine retrouve Dyer Jones qui a rejoint le spectacle), la troupe de Bob Russell s'installe pour cinq mois à Philadelphie en 1921, au théâtre Standard. Josephine y remporte un succès certain, surtout grâce à ses grimaces, strabismes provoqués et autres roulements des yeux. C'est lors de ce séjour à Philadelphie que Josephine rencontre William « Billy » Baker qu'elle épouse le 17 septembre en prenant définitivement son nom. À quelques blocs du Standard, au Dunbar, se joue *Shuffle Along*, la comédie musicale entièrement noire de Noble Sissle et Eubie Blake, dans laquelle elle parvient à se faire engager. Josephine quitte donc Philadelphie pour rejoindre New Haven, première étape de la tournée de la deuxième troupe au cours de laquelle elle va connaître le succès. À New York, après plus d'un an sur Broadway, les promoteurs de *Shuffle Along* décident de faire partir la troupe principale en tournée. Ils rappellent alors Josephine qui débute à Boston en août 1922. Elle reste plus d'un an dans la troupe, jusqu'en novembre 1923. Elle travaille ensuite avec le duo Buck and Bubbles. Noble Sissle et Eubie Blake préparent alors un autre spectacle, *In Bamville*, qui débute à Rochester le 10 mars 1924, moins de deux mois après la fin des représentations de *Shuffle Along*. Ils font de nouveau appel à Josephine. Rebaptisé *Chocolate Dandies*, le show, plus ambitieux et coûteux que le précédent, ouvre à New York le 1^{er} septembre 1924, au Colonial Theater. Le succès n'est pas à la hauteur des attentes, nombre de critiques estiment que le spectacle est trop léché ou, en un mot, trop blanc. Josephine demande alors qu'on lui permette d'ajouter un numéro *blackface*, ce qu'on lui accorde. Après soixante semaines et des séjours à Philadelphie, Saint Louis, au Canada, à Pittsburgh et Brooklyn, les représentations s'interrompent en mai 1925. Josephine s'installe alors à Harlem et se voit engagée – par l'entremise de Will Marion Cook – au Plantation Club, un club situé à *downtown*, que les producteurs Lew Leslie et Sam Salvin avaient ouvert dans le Winter Garden Theater où Ethel Waters avait pris la succession de Florence Mills. Caroline Dudley Reagan, épouse d'un attaché commercial à l'ambassade étatsunienne de Paris, souhaite monter à Paris une

Mille disques des Georgian's¹⁹, des Ted Lewis²⁰ et d'autres, tout ce que le petit rag-time de Nat faisait prévoir, et bien plus encore. Y avait-il pas de quoi devenir fou ? Et si l'on a cherché toujours le rythme, et si l'on adore Jean-Sébastien Bach et Igor Stravinsky, aurait-on pu rester insensible à cette musique formidable, à cette manière d'expression musicale qui est peut-être la plus accessible qu'on ait jamais proposée aux hommes, la plus réjouissante pour eux sans aucun doute, puisqu'elle est faite avec la vie même, avec le mouvement même de la vie, car c'est probablement cela qui détermine le succès d'une musique : ne pas imposer un tempo, une cadence au public, mais inventer pour lui quelque chose, en se servant de son propre tempo, de sa propre cadence. Mais nous en reparlerons plus tard. (Applaudissements.)

On m'a demandé, il y a quelques mois, de parler de la musique d'à présent, dans un cercle jeune à Paris : je l'ai fait et mon petit travail a paru, depuis, dans une revue de musique ; permettez-moi de me servir de ce petit travail : vous constaterez que j'y ai pillé l'admirable ouvrage de mon

revue afro-américaine. Elle contacte de nombreux producteurs français mais la plupart se montrent sceptiques. Le peintre Fernand Léger, qui vient de participer à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, lui conseille de rencontrer André Daven, administrateur du Théâtre des Champs-Élysées. Celui-ci, inauguré en 1912, est déficitaire et vient d'être revendu à Rolf de Maré, amateur d'art d'origine suédoise, qui cherche à élargir la programmation. Séduit par l'idée, il accepte de financer un séjour de Caroline Reagan à New York en vue de recruter une troupe noire. Arrivée sur place, Will Marion Cook l'aide à trouver les artistes qu'elle cherche. La vedette pressentie a sans doute été Florence Mills dont la notoriété est alors au plus haut, mais le montant du cachet demandé a pu se révéler dissuasif. Caroline Dudley et Will Marion Cook tournent alors leurs regards vers Ethel Waters. Ils vont l'écouter au Plantation Club, mais c'est sa remplaçante, Josephine Baker, qu'ils entendent ce soir-là, où il semble que leur décision ait été prise de l'engager, sinon de la propulser vedette du spectacle à venir. Josephine Baker débarque donc à Paris dans la troupe qui sera celle de *La Revue nègre*. Elle va rencontrer un succès foudroyant qui l'incite à rester en France. Ce succès de meneuse de revue ne se démentira jamais, jusqu'à son décès en 1975. Pendant la Seconde Guerre mondiale, elle se livre à des actions de renseignement pour la Résistance française et les Alliés. Après la guerre, elle se distinguera notamment par l'adoption d'une douzaine d'enfants d'origines très variées, qu'elle baptisera se « tribu arc-en-ciel ». Ses cendres ont été transférées au Panthéon le 30 novembre 2021.

¹⁷ Florence Mills (1896-1927), chanteuse afro-américaine qui s'illustra à Paris dans les revues *Dixie to Paris* et *Black Birds*. Elle décède tragiquement en 1927 des suites d'une opération (voir Cugny 2014, p. 227-233).

¹⁸ Ada « Bricktop » Smith (1894-1984), chanteuse et gérante de plusieurs cabarets, elle est une des figures principales du « Montmartre noir » depuis son arrivée à Paris en 1924 jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale (voir Cugny 2014, p. 188-198).

¹⁹ Il s'agit probablement l'orchestre de Frank Guarente que Robert Goffin a entendu au Claridge en 1924 (voir Cugny 2014, p. 480).

²⁰ Ted Lewis, de son vrai nom Theodore Friedman (1892-1971), chanteur, clarinettiste étatsunien qui remporte un immense succès dans l'entre-deux-guerres, notamment par le disque.

cher camarade, Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*. J'y reviens toujours, on ne peut faire autrement.

Je vis depuis toujours dans la musique : je l'ai beaucoup étudiée, et surtout avec mon merveilleux maître, André Gedalge²¹, qui était un esprit incomparable, et, pour les essais de ses élèves, un destructeur de génie. (Rires.)

J'ai écrit toute sortes de musique : des concertos, des sonates, beaucoup de mélodies ; ces pauvres grands Samain, Verlaine – naturellement – ont affreusement trinqué, dans ma jeunesse, et jusqu'à Jean Cocteau, je crois devoir vous avouer que j'ai abîmé tous les poètes : on a joué de moi, l'an dernier, à Paris, une opérette ; j'ai écrit des airs pour le music-hall, et fait des transcriptions de Bach ; on a joué de tout dans mes concerts : Chopin, Schoenberg, Gounod, Stravinsky, Méhul, Darius Milhaud, Purcell ou Johan Strauss : je n'ai aucun système ; une seule chose m'importe, c'est la vie qui se dégage d'une œuvre. Et, comme je vieillis, une autre chose, et bien passionnante, me tourmente depuis quelques années : le côté utilitaire d'une œuvre d'art. En voici une : que va-t-on en faire ? qui avance-t-elle ? qu'apporte-t-elle aux hommes ? et surtout apporte-t-elle de la joie, du courage, un peu de force à ceux qui travaillent et pour qui la musique est la plus belle distraction, dans le sens littéral du mot ? Nettement apparaît l'utilité d'un art musical pour tous, bien fait, clair, et surtout remuant. La sonate s'en va, la chanson renaît. La musique de danse est toute-puissante. C'est la débâcle des récitals, c'est le triomphe d'une Argentina et d'une Mistinguett. Le piano percutant, net et souple, éclate dans sa fraîcheur : les grandes orgues grasses et inhumaines nous rasant. Des réflexions de quelques grands jeunes amusent et instruisent, mais les revues musicales ne sont jamais lues. Telle grande artiste qui chante, les yeux fermés et immobile, nous impatiente : les grands noms du music-hall nous enchantent. Et ce n'est pas que notre époque soit celle du matérialisme, de la jouissance effrénée.

La science n'a jamais passionné la jeunesse autant qu'à présent et c'est ce qu'il y a de si joli dans ce temps-ci, cette jeunesse qui travaille avec acharnement, qui est généralement spiritualiste, et qui, le soir, danse le

²¹ André Gedalge (1856-1926), compositeur et pédagogue français. Il fut le formateur de très nombreux compositeurs parmi lesquels Maurice Ravel, Nadia Boulanger et Arthur Honegger.

charleston²². Elle ne veut pas que sa musique soit une science, elle ne saurait que faire de cette science-là. Et elle a parfaitement raison.

J'aurais été incapable d'une véritable étude, grave et raisonnable, sur la musique contemporaine. Mais de ma musique contemporaine, je veux dire de celle qui, en général, n'intéresse pas les mélomanes, je pourrai peut-être vous entretenir 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 par musique on entend 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 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. Cocteau a dit : « Nous avons tous un épiderme sensible aux tziganes et aux marches militaires ». Voilà. (Rires. Applaudissements.)

Et me voici très ennuyé. Les vrais amateurs de la 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

²² Le charleston est une des très nombreuses danses créées dans le vaste mouvement d'émancipation des corps amorcé au début du siècle, en opposition aux danses de salon, et dont les époux Castle (Irene et Vernon) sont les emblèmes et les porte-paroles. Le charleston serait apparu aux États-Unis dans les années 1920 et a été popularisé en France par Joséphine Baker dans *La Revue nègre*.

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 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 ».

Vous vous demandez sûrement pourquoi on a pu me demander, à moi, de parler ici de la musique ? 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 paraissent 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 de nègres, je suis plus ému par une chanson de marin 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 Maurice Chevalier²³ – 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. (Rires.)

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

²³ Maurice Chevalier (1888-1972), le plus célèbre des chanteurs populaires français. Il commence son parcours comme acrobate avec son frère Paul, mais c'est comme chanteur qu'il va se faire remarquer. Sa carrière débute réellement en 1901 quand il se produit au Casino des Tourelles dans le 20^e arrondissement de Paris, où il a vu le jour et passé toute sa jeunesse dans le quartier de Ménilmontant. Sa notoriété croît très rapidement et dès la fin de la décennie il est une des plus grosses vedettes françaises. Dès 1908, il devient acteur de cinéma. Lors de la Première Guerre mondiale, il est blessé et fait prisonnier. Sa double carrière de chanteur et d'acteur reprend après la fin du conflit. Elle prend une tournure internationale avec des séjours couronnés de succès aux États-Unis à partir de 1928. Le succès, mondial, ne se démentira pas jusqu'en 1968 où il décide de mettre fin à cette double carrière. Il décède le 1^{er} janvier 1972.

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 celui 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 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 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 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.

« 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 y a des phonographes et des hispano qu'il n'y a plus de *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, cette valeur d'utilité, dont je parlais tout à l'heure, 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. 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 que 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 plume neuve à ce porte-plume », ou « marquise, vos beaux yeux... ». Bach dit : « ce porte-plume a une plume neuve pour que je la trempe dans l'encre et que j'écrive, etc. » ou « Marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour, et cet amour, etc. ».

Voilà toute la différence. (Rires. Vifs applaudissements.)

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 si attachante personnalité. 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 Christiné²⁴ vaut une mélodie de Schubert ; un beau rag-time, une fugue de Bach ; un beau finale d'Yvain²⁵, le meilleur *Barbier*²⁶.

La vie présente est magnifique. Elle peut apporter à qui le veut cent surprises par jour, cent preuves du progrès, dans toutes les branches.

²⁴ 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*, etc.).

²⁵ Maurice Yvain (1891-1965), compositeur français spécialisé dans l'opérette, auteur notamment de la chanson « Mon homme ».

²⁶ *Le Barbier de Séville*, pièce de théâtre de Beaumarchais créée en 1775, adaptée à trois reprises pour l'opéra, respectivement par Giovanni Paisiello (1782), Nicolas Isouard (1796) et Gioachino Rossini (1816).

Croyez-vous qu'on ait le temps, qu'on ait l'envie d'entendre des symphonies interminables, des sonates sans colonne vertébrale. Quand il y a tant à faire, tant à voir, à chaque instant de notre vie qui passe si vite ? L'étiquette « musique sérieuse » n'intimide plus personne : on demande à entendre, et on décide ensuite. Il y a de grandes œuvres, de grands noms qui demeureront toujours ; il y aura toujours le frère Bach, le frère Schubert, le frère Mozart, le frère Debussy, le frère Chabrier, le frère Stravinsky, le frère Jazz et d'autres frères ; mais le temps n'est plus où le grand orchestre, où les chœurs remplissaient d'admiration avant même que le concert fût commencé, où la jeunesse active se nourrissait de sublime qu'on ne discute pas, par souci des convenances.

De sublime, notre jeunesse en veut, elle aussi, mais elle le cherche et elle le trouve là où on n'eût pas eu idée de l'aller chercher.

Mais il faut tout de même que j'essaie de vous parler un peu de la musique, je veux dire de la musique d'aujourd'hui 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, 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. Pour moi, elles n'existent pas. Ce n'est pas mon affaire.

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

Je ne vous ferai pas d'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 colorisée, 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*).

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 f... 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 gardera pour toujours sa belle place, avec Fauré, avec tous les grands.

Arrive donc Stravinsky, énorme, sûr de lui, magnifique d'indépendance et de force. C'est encore aujourd'hui ce petit homme brut et formidable qui est le grand moteur.

Cocteau rassemble quelques jeunes gens très remarquables, et les réunit à Erik 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 tradition, fabrique dans le calme, seul avec sa pipe, une musique solide, intelligente et pleine de neuf. Auric, sorte de génie amer, et follement précoce, compose, discute la musique et les choses de son temps avec une telle facilité, une telle justesse, et de tels moyens de persuasion, qu'il nous semble bien qu'avec Jean Cocteau, ils eussent pu, à eux 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 avec 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 d'autre 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 l'influence Schoenberg, car ils n'ont plus envie de faire 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-nous 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 ».

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 sont de notre famille ! 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 moderne... ».

Mais il y a l'admirable Falla en Espagne, et, en Russie, une toute jeune école qui, à Leningrad, sous l'impulsion d'un magnifique homme, Glebov²⁷, nous a paru à Milhaud et à moi lors de notre voyage de l'an dernier en Russie, tout à fait remarquable.

Dans une manière de petit conservatoire, en marge, une poignée de jeunes hommes groupés autour de cet animateur modeste et follement intelligent, nous reçurent, un soir, avec une gentillesse qu'on ne peut

²⁷ Peut-être Boris Assafiev (1884-1949), compositeur et critique russe qui écrit sous le nom d'Igor Glebov.

raconter ; et ce fut une étonnante surprise pour nous d'entendre ces hommes parler de notre musique mieux que nous n'eussions pu le faire nous-mêmes ; puis, ils nous jouèrent tout cela par cœur : l'un d'eux me joua en perfection une de mes œuvres de piano, que personne, même pas moi, n'a jamais jouée : il l'avait exécutée dans plusieurs séances de leur groupe, et ils nous montrèrent de petites brochures qu'ils avaient fait paraître sur certaines manières de Darius Milhaud, sur l'influence d'Erik Satie, et sur maintes questions concernant notre avant-garde.

Ah ! quel ravissant souvenir ! Et combien nous aurions voulu, le soir de notre départ, emmener quelques-uns d'entre ceux-là, qui demeureraient sur le quai, avec leur misère obligatoire ! (Applaudissements).

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, quelque chose que nous attendions sans le savoir 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 mette autre chose à la 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 nient aujourd'hui pour défendre hier leur aujourd'hui : dix 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 ; ceux qui ne constatent ni avant-hier, ni hier, ni aujourd'hui : cent pour cent ». (Rires. Applaudissements.)

Mais vite, revenons au jazz. Que la mode change les danses, qu'elle modifie les silhouettes des danseuses, rien de plus naturel. Mais qu'elle nous enlève, un jour, toute cette musique et nous la remplace par autre chose, ça, 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, celles 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 tout ce qu'elle fait prévoir.

Mais il ne faudrait pas se tromper, et donner à certains de ses côtés plus d'importance qu'ils n'en 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 Rakoczky. 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.

En le retournant et en le creusant un peu au milieu, d'un métronome on fait un cœur : pas de musique sans cœur ; pas de musique sans métronome : ne serait-ce pas la formule de toutes les belles musiques

de toujours ? Toute une technique est née d'une grande nécessité présente qui, plus que jamais, est basée sur la cadence d'un grand cœur-métronome.

Et c'est ce qui explique la satisfaction, parfois même le ravissement de la plupart des auditeurs du jazz vrai, 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 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.

J'ai porté cette musique, en province, partout ; puis en Belgique, en Hollande, en Suisse, en Allemagne, en Italie, en Suède, en Norvège, en Russie. Pourquoi l'aime-t-on partout, pourquoi ravit-elle non seulement les publics de jeunes, mais aussi les gens âgés, les militaires, les sénateurs, les savants, gens de toute sorte ?

Avant tout, parce qu'elle est métronomique. Mais combien cette musique est d'une exécution difficile, et combien elle est impitoyable ! On ne peut la 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 agréables 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 !

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, et aussi ce qu'on appelle vulgairement 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 de la T.S.F., du phonographe et du Pleyela²⁸, l'époque de Charlie Chaplin, l'époque de l'art travail et de l'art vivant, l'époque du grand air, l'époque où l'on entend Offenbach aussi volontiers que Bach, l'époque bien étonnante de Stravinsky et de Picasso. (Applaudissements).

Et, en manière de final, envoyons ensemble un grand baiser à ce bon petit métronome, et puis, qu'on me permette de raconter ce que vinrent me dire, à l'issue d'un concert que nous donnions, il y a quelques jours, à Cannes, un monsieur et une dame extrêmement élégants. Ils avaient été vraiment conquis par notre travail, mais pourquoi toujours vouloir analyser son plaisir, se tourmenter, au lieu de recevoir tout simplement ce plaisir, et s'efforcer de le prolonger aussi longtemps que possible ?

Et la dame demanda :

— Est-ce que Ça, ce que vous faites avec M. Doucet, est-ce que Ça remplace la vraie musique ?

Le mari haussa les épaules :

— Mais non, ma chère, vous ne comprenez pas, c'est de la caricature.

— Ah ! très bien ! reprit la dame. Mais c'est si joli !... Ah ! Quel dommage que ce soit de la musique de danse ! (Rires. Vifs applaudissements. Rappels.)

²⁸ 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 sur 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.
- Cugny, Laurent (2014), *Une histoire du jazz en France, tome 1 : Du milieu du XIX^e siècle à 1929*, Paris, Outre Mesure.
- Mac Orlan, Pierre (1925), *Aux lumières de Paris*, Paris, G. Crès et Cie.
- 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 (1927), « De la musique moderne », *Revue Pleyel*, n° 46, juillet, p. 315-319.
- Wiéner, Jean (1929), « Le Jazz et la Musique de Chambre », *Le Courrier musical*, vol. 31, n° 6, 15 mars, p. 188.
- Wiéner, Jean (1978), *Allegro appassionato*, Paris, Belfond.