

Le jazz et M. Wiéner

Paul GILSON (*La Revue musicale belge*, vol. 4, n° 5, 5 mars 1928, p. 3-6)

Belgique

Prix de Rome belge en 1889, le compositeur belge Paul Gilson (1865-1942) est l'un des chefs de file du mouvement Synthétiste qui réunit ses plus brillants élèves, notamment Gaston Brenta (1902-1969), Francis de Bourguignon (1890-1961), Marcel Poot (1901-1988), et Maurice Schoemaker (1890-1964). Gilson est également le fondateur de *La Revue musicale belge*. Attentif à l'actualité musicale française, il s'en fait régulièrement l'éditorialiste dans les colonnes de sa revue. C'est le cas dans cet article, qui reproduit une partie substantielle d'un texte de Jean Wiéner¹ publié dans le numéro de juillet 1927 de *La Revue Pleyel* (voir Anthologie) avant de le commenter en s'appuyant sur un autre texte français, l'article « Musique nègre » de Boris de Schloezer, également paru dans la *Revue Pleyel* (Schloezer 1927). La présence de ces textes dans une revue belge témoigne d'une circulation des textes et des savoirs sur le jazz au sein de l'espace francophone. Elle est aussi le fruit d'une circonstance : la tournée belge du duo de piano formé à Paris, en 1923, par Wiéner et Clément Doucet². De février à mars 1928, ce duo, devenu très célèbre en Europe, se produit à Bruxelles et Anvers. Les commentaires de Gilson montrent que la thèse évolutionniste et progressiste sur le jazz circulait autant en Belgique qu'en France. On la retrouve résumée dans la dernière phrase de cet article : « la musique nègre réveille en nous le primitif plus ou moins caché sous le civilisé ». Ce sont évidemment les Blancs qui sont chargés de civiliser cette musique primitive.

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). 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 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).

Nous empruntons à la Revue Pleyel quelques passages d'une conférence dite par M. Wiéner sur la danse moderne en général et le Jazz en particulier. Plus personne n'ignore à présent que M. Wiéner, associé à M. Doucet, s'est fait une spécialité de la danse dite « syncopée » ; les interprétations à 4 mains ou à 2 pianos de ces deux artistes ont, après une période d'imitation assez longue, conquis le public, lequel s'empresse d'assister aux séances de blues, two steps, fox trots et autres déhanchements exotiques³.

... Le Jazz, venu providentiellement au bon moment, est exactement la formule qu'on attendait : et il remporte des succès inouïs... On l'acclame, c'est parce que fait d'éléments humains, normaux, il s'est présenté à nous juste quand il le fallait... La vraie musique d'aujourd'hui, c'est celle qui remue... qui peut nous aider à marcher, à respirer, à vivre... Ils sont sur le même pied, ceux-là qui font dans leur genre, du vivant, du beau travail. Une belle chanson de Chritiné⁴ vaut une mélodie de Schubert, un beau rag-time une fugue de Bach, un beau final d'Yvain⁵, le meilleur *Barbier*...

... Naturellement, on crut que c'était très facile d'écrire du Debussy... Et voilà des 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 Strawinsky... alors le Jazz... alors les Six... On est sauvé : le péril impressionniste est écarté.

... Et nous voici de nos jours. On a eu soif de netteté, on a été raisonnable, on a fait du vrai, du rationnel, tout le monde est content.

... 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

³ Le black bottom, le charleston, le blues (considéré à cette époque comme une danse), le fox-trot, le one-step, le two-step, le samba, le shimmy et, dans une moindre mesure, la scottiche, sont les principales danses à la mode durant les années 1920.

⁴ 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*...).

⁵ Maurice Yvain (1891-1965), compositeur français spécialisé dans l'opérette, auteur notamment de la chanson « Mon homme ».

profondément, quelque chose 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. »... Que la mode change les danses... rien de plus naturel. Mais qu'elle nous enlève un jour toutes 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 donc dansées (**).

... Mais il ne faudrait pas se tromper... ce n'est pas la qualité de son mélodisme qui est la grande affaire... 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... 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 ?... (****)

Ces extraits de la conférence de M. Wiéner ne donnent évidemment que quelques-uns des points principaux de la « thèse ». Mais ils suffisent pour éclairer le lecteur sur les idées de M. Wiéner, idées qui sont aussi celles de beaucoup de musiciens et de *dilettanti* d'aujourd'hui. Nous nous bornons à relever quelques passages marqués d'astérisques.

(*) Il restera certainement quelques traces de l'orgie de danses américaines à laquelle on se livre depuis quelques années. Mais de même que certaines danses, qui ont connu une vogue immense, ont presque totalement disparu, il est probable que le fox-trott⁶, le black-bottom et autres spécimens de musique nègre seront négligés au profit de nouveaux pas plus ou moins gracieux, illustrés de musique plus ou moins originale. Autrefois, la « polonaise⁷ » avait le don d'enivrer les danseurs. Les compositions intitulées « polonaises » pleuvaient. Qui connaîtrait encore cette danse si quelques compositeurs de génie, tels que Weber, Liszt et surtout Chopin n'avaient écrit des pages remarquables, définitives, sur ce thème étriqué⁸ ? Les Polonaises de Chopin n'ont même plus rien de la danse de ce nom, ce sont de vrais poèmes musicaux, où toute l'âme héroïque et dolente de la Pologne se retrouve exprimée avec une éloquence singulièrement évocatrice. Strawinsky a brodé de façon analogue le canevas du *Rag-Time*⁹ ; mais cela vaut-il, malgré de réelles qualités d'invention, les fantaisies polonaises de Chopin ? Nous ne le croyons pas et craignons fort que ce spécimen strawinskien, pourtant ingénieux, ne suffira pas à sauver le ragtime¹⁰ de l'oubli, si la vogue de cette danse venait à se perdre.

⁶ Littéralement « pas du renard », fait partie des différents pas de danse imitant ceux des animaux (turkey trot, horse trot, grizzly bear step, etc.) qui se développent pendant la décennie 1910, sur des morceaux de ragtime. En raison de sa simplicité, le fox-trot finit par s'imposer comme la danse reine de la période 1910-1940, au point que l'étiquette finit par désigner la majorité des morceaux joués par les jazz-bands. Musicalement, les limites du genre sont assez floues. La plupart des morceaux qualifiés de fox-trots comportent généralement une rythmique inspirée du modèle de la « pompe » du ragtime, et des mélodies (parfois en valeurs longues) comportant des rythmes syncopés. Le couple de danseurs Irene et Vernon Castle, qui a popularisé le fox-trot à partir de 1914, attribuait l'invention de son pas de danse caractéristique à des danseurs afro-américains.

⁷ La polonaise était une danse populaire à trois temps en vogue aux XVII^e et XVIII^e siècles. Elle fut intégrée à la suite de danse baroque par des compositeurs tels que Jean-Sébastien Bach (1685-1750).

⁸ Gilson pense sans doute à des œuvres telles que la *Grande polonaise* (1808) de Carl Maria von Weber (1786-1826), aux *Deux polonaises* (1850-1851) de Franz Liszt (1811-1886), ou, encore, à la vingtaine de polonaises pour piano composées par Frédéric Chopin (1810-1849).

⁹ Gilson fait référence au « Ragtime » de *L'Histoire du soldat* (1917), au *Ragtime pour onze instruments* (1917-1918) et à *Piano-Rag-Music* (1919) d'Igor Stravinsky (1882-1971).

¹⁰ 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 malmenier 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

(**) Il y a la musique populaire, celle que la grande masse adopte – en les chantant ou en dansant – mais il y a aussi la musique *composée*, celle-ci du reste est parfois inspirée de celle-là. S’il y a dans la musique *populaire* des pages souvent admirables, il semble pourtant que dans la musique *composée*, il s’en trouve d’autres non moins admirables. Du moment qu’une pièce de musique a des dimensions qui dépassent la forme primitive et forcément courte de la danse, elle demande certainement une certaine architecture : c’est là l’œuvre du compositeur. Faut-il rejeter les œuvres musicales qui sont ainsi architecturées ? Oui, si elles sont ennuyeuses. Non, si elles possèdent de la vie, ou même tout simplement de l’intérêt.

(***) – (****) Cela revient à dire, si nous comprenons bien, que le rythme court et obstiné suffit au mélomane. Et il en est bien ainsi, en effet. Mais le musicien et le mélomane plus raffinés, se complairont-ils dans ces rythmes primaires incessamment ressassés ? Certes, le rythme court, « cellulaire », possède une grande force ; c’est lui qui fait dodeliner de la tête les « amateurs primaires ». M. de Schloezer a défini ce sentiment :

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 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.

La musique, chez les Noirs, remplit une fonction vitale ; le Nègre joue, chante et danse comme il respire, comme il marche, comme il prie, comme il travaille. L'art fait ici partie de l'existence pratique, il est intimement lié à la vie et ne peut en être détaché. Son charme particulier pour nous, Européens, provient justement du sentiment confus que nous avons de ses attaches avec la vie, avec le corps. Tous ces éléments physiologiques, dont nous avons systématiquement dépouillé le son, les Nègres les cultivent soigneusement, au contraire. Les cris, les soupirs, les gémissements, tout cela se retrouve dans le chant du Nègre et y acquiert une certaine valeur esthétique, sans pour cela perdre de sa force expressive directe et naturelle. Et c'est ce qui explique l'émotion particulière qu'il suscite en atteignant les fibres les plus intimes de notre être, émotion toute charnelle mais d'autant plus profonde, sensation de douce tiédeur animale... Et c'est de là aussi que provient cette gêne étrange, ce sentiment de déchéance presque, que nombre d'entre nous subissent à l'audition de la musique nègre et *qui nous fait lutter contre notre plaisir* : la culture musicale européenne a honte de ses origines physiologiques et naturelles, et dans son effort pour sublimer le réel et l'idéaliser, elle ne supporte pas que lui soit rappelé ce qu'elle considère comme son péché originel. Or, sous ce rapport, la musique nègre effarouche constamment notre pudeur et découvre cette nudité primitive que nous avons si bien réussi à dissimuler, car ses racines plongent directement dans le corps, et elle nous fait ainsi prendre conscience de notre être physique, de cet homme qui travaille, qui pleure, qui danse, qui se réjouit ou prie, ou s'abandonne passivement à ses sensations.¹¹

On dit plus simplement : la musique nègre réveille en nous le primitif plus ou moins caché sous le civilisé. Ainsi s'explique la puissance du « rythme cellulaire », tout à fait primitif, parlant directement aux sens des primitifs.

¹¹ Schloezer 1927, p. 159.

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.

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.

Schloezer, Boris de (1927), « Musique nègre », *La Revue Pleyel*, n° 41, 15 février, p. 159-161.

Wiéner, Jean (1927), « De la musique moderne », *La Revue Pleyel*, n° 46, juillet, p. 315-319.