

## La musique de guerre – Rag-time et Jazz-band

Émile VUILLERMOZ (*Musiques d'aujourd'hui*, Paris, Crès, 1923, p. 207-215)<sup>1</sup>

France

Émile Vuillermoz (1878-1960) a mené conjointement des études juridiques, littéraires et musicales. Renonçant rapidement à ses ambitions de compositeur, il devient l'un des observateurs les plus attentifs de la vie musicale de son époque, et plus particulièrement de toutes les innovations stylistiques et technologiques susceptibles de faire évoluer la musique. À ses yeux, le jazz constitue bien plus qu'une simple mode, comme certains chroniqueurs de l'époque peuvent l'écrire. Pionnier de la critique cinématographique, Vuillermoz est également l'un des initiateurs de la critique de jazz. En 1923, il est l'un des critiques les plus en vue dans le monde musical français et contribue à la *Revue musicale*, *L'Édition musicale vivante* et autres publications. Signe de cette reconnaissance, l'éditeur Crès et C<sup>ie</sup> l'invite à reprendre une série de chroniques publiées dans différents journaux ou revues, notamment *l'Excelsior*, afin d'en faire un volume sur les musiques de son temps, dont il apparaît déjà comme l'un des plus fervents défenseurs. On retrouve dans cet article les thèmes privilégiés à cette époque du primitivisme et de la valeur générative du rythme, qui aurait été progressivement délaissé par la tradition savante de la musique occidentale.

La musique moderne est en train de découvrir une volupté nouvelle : la joie du rythme pur. Cette volupté nouvelle est, au fond, la plus ancienne qu'aient jamais connue les mélomanes puisqu'elle se trouve à la naissance même de notre art. L'homme des cavernes ou le virtuose des cités lacustres apprit le plaisir du rythme avant d'inventer celui de la polyphonie qui devait engendrer l'harmonie. En frappant d'une baguette ou du poing une calebasse sonore, notre ancêtre créait un art rythmique

---

<sup>1</sup> Cette publication reprend un article paru dans *L'Éclair* (vol. 31, n° 10 897, 6 octobre 1918, p. 3).

de la percussion qui lui procura sans doute les satisfactions les plus délicates.

Après des siècles de raffinements, la musique, basée sur les ivresses quintessenciées de l'orchestration divisée, de l'harmonie savante et du contrepoint scientifique, revient à la volupté primitive du choc rythmique adroitement asséné. La recherche de l'accent, la soif de la commotion nette et franche tendent manifestement à remplacer chez les jeunes musiciens l'extase des irisations et des brumes phosphorescentes. On a vu, ces temps derniers, un compositeur orchestrant une partition pour cinq instruments à cordes, sept instruments à vent et dix-huit instruments à percussion<sup>2</sup>.

Ce n'est pas là une gageure, un parti-pris de singularité. C'est un appétit secret de la musique contondante ! Et il n'en existe pas de preuve plus sérieuse que la vogue incroyable qui accueille, ces dernières années, l'apparition du jazz-band.

Lorsqu'il vint en Europe, il fut accueilli avec une curiosité amusée, comme un souverain nègre en visite. On ne le prit pas au sérieux. Les gens indulgents se divertirent de sa bruyante agitation ; les critiques amers dénoncèrent la contagion infamante de ce « delirium tremens »<sup>3</sup>. Mais personne ne soupçonna l'importance diplomatique de l'arrivée de ce sauvage.

Il est un peu déconcertant, en effet, de se trouver pour la première fois en contact avec cet orchestre de damnés où les banjos infatigables grattent vos nerfs à vif et où un épileptique en pleine crise bondit comme écureuil en cage et se heurte sans cesse à divers corps sonores qui constituent les barreaux de sa prison. Un spasme, et voici des tubes de cuivre qui s'entrechoquent ; un autre, et vingt casseroles entrent en collision ; une détente du bras, et des colliers de grelots frémissent ; un coup de pied, et un gong hurle lugubrement. Partout des cloches, des timbres, des plaques sonores, des objets tintinnabulants ; une grosse

---

<sup>2</sup> Il pourrait s'agir de *La Création du monde* de Darius Milhaud, créée le 25 octobre 1923, dont l'instrumentation est proche : quatre cordes, sept bois et quatre cuivres, treize percussions.

<sup>3</sup> On ne trouve pas trace de cette expression dans la littérature française examinée. En revanche, l'expression est présente sous la plume de Walter Kingsley dans le *New York Sun* du 5 août 1917 (p. 3 ; dans Walser 1999, p. 6) : « *Jazz music is the delirium tremens of syncopation* », seule occurrence identifiée. Mais il est très peu probable que Vuillermoz en ait eu connaissance. Il est donc vraisemblable qu'il a utilisé cette métaphore de son propre chef, avec des guillemets puisqu'il s'agit d'une locution latine.

caisse tonne sans arrêt, des cymbales éternuent avec un fracas cinglant, une caisse claire crépite furieusement comme un orage de grêle sur une vitre. Le fou s'exaspère dans son cabanon vibratoire : des trompes et des sirènes d'auto rugissent, des sifflets à roulette vous vrillent le tympan ; un klakson déchire d'un seul coup cette lourde étoffe sonore toute cliquetante de paillettes, mais les mille petits coups d'aiguille des banjos la recousent aussitôt. C'est la mort assurée par suffocation ou c'est l'extase hypnotique.

Les observateurs superficiels ne virent dans cette formule d'orchestration que le triomphe du désordre, la glorification du charivari et l'apothéose du tintamarre. Il fut admis que ses exécutants avaient pour unique mission de déchaîner le maximum de fracas en heurtant frénétiquement, et absolument au hasard, les divers objets sonores suspendus à portée de leurs mains.

Quelle erreur profonde ! Avez-vous entendu parfois des amateurs se livrant à cet exercice ? Avez-vous assisté aux ébats de jeunes fous s'efforçant de reconstituer le tumulte rituel en fracassant les cymbales à coups de mailloche, en martelant les cloches, et en secouant des grelots ? Beaucoup de bruit pour rien : le résultat est lamentable. Aucune élasticité rythmique, aucun ressort, aucune vie bouillonnante. On s'aperçoit vite que le jazz-band est une force organisée, obéissant à des lois obscures, se conformant à une technique secrète, codifiée ou non, et qu'on ne s'improvise pas virtuose dans cet orchestre de « bruiteurs ».

Le jazz-band n'est pas un jeu de hasard. Son désordre sonore n'est qu'apparent. Son origine même est une garantie. La race nègre possède un sens musical d'une subtilité rare et un instinct de la souplesse rythmique dont nous aurions le droit d'être jaloux. En jalonnant d'accents capricieux le déroulement d'une phrase, en lançant au-dessus du torrent mélodique les courbes audacieuses de gigantesques syncopes dessinées par la percussion, les virtuoses noirs se livrent à leur génie de « bâtisseurs de ponts ». Ce n'est pas une déformation arbitraire, c'est une impulsion donnée au rythme giratoire, un coup de fouet qui cingle la mélodie tournante, pour redoubler son élan à la minute exacte où il allait se ralentir. Le véritable « knouteur »<sup>4</sup> de jazz-band doit avoir le geste attentif et précis de l'enfant qui fouaille sa toupie au bon moment. Il ne s'agit pas

---

<sup>4</sup> Le knout est le nom donné au fouet utilisé dans l'Empire russe pour châtier les criminels. Par extension, il désigne un supplice.

de lancer la lanière à intervalles réguliers : il faut ponctuer la rotation avec souplesse en plaçant adroitement ses accents.

Cette évolution est logique, non seulement au point de vue philosophique, mais au point de vue strictement musical. Le public de music-hall subit, sans s'en douter, en ce moment, sa réforme wagnérienne et sa réforme futuriste. Il découvre la puissance de la mélodie continue et de la sonorité diffuse, comme si on lui révélait une sorte de *Tristan et Yseult* de ruisseau, orchestré par les disciples de Marinetti.

Jusqu'ici le music-hall, fils parvenu du café-concert, était le dernier refuge de la phrase mélodique à coupe symétrique et carrée. Le public ne se plaisait qu'aux refrains aux angles nets, aux rythmes francs, aux périodes rigoureusement balancées. Tout devait y être clair, précis, cerné d'un trait énergique et brutal. La musique devait *rimer* richement — plus richement que les paroles ! — avec la double-croche d'appui. C'était le style classique de la chanson.

Écoutez aujourd'hui un *rag-time*<sup>5</sup>. La carrure, les plans géométriques, les angles droits ont disparu. La mélodie renaît sans cesse

---

<sup>5</sup> L'expression « ragtime » (ou « rag-time ») remonte à la fin du XIX<sup>e</sup> 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 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

d'elle-même ; ses périodes sont « embouties » les unes dans les autres ; la forte soudure autogène de la syncope dissimule les raccords et supprime ces reliefs. Il n'y a plus de « chutes » symétriques, plus de rimes musicales. La prosodie mélodique a découvert le vers libre, nous pourrions même dire le vers solitaire, qui ondule à perte de vue, éternel et toujours semblable. Plus de respirations, plus d'arrêts. La syncope est là pour soulever la ligne mélodique lorsqu'elle sent faiblir son énergie. Si le mouvement s'arrêtait, le « charme » serait rompu. Il faut reprendre sans cesse un nouvel élan sur cet élastique tremplin qui permet de franchir, à pieds joints, les temps forts et les barres de mesure.

Lorsque cette asymétrie subtile est réalisée par un exécutant bien doué et non par un forgeron ivre, il en résulte une sensation musicale d'un brutal, mais indéniable attrait. C'est une ivresse mécaniquement provoquée, mais c'est une ivresse tout de même. Et les hommes de ce temps ne sauraient se flatter d'y échapper, puisque c'est l'enivrement de la vitesse et la griserie du mouvement.

Cet appétit essentiellement moderne, cette joie nouvelle ne pouvaient se confiner prosaïquement dans la locomotion. Ils devaient, peu à peu, chercher leur expression dans les arts. Le triomphe du machinisme est un phénomène dont l'écrasante tyrannie ne saurait être éludée dans aucun domaine de l'activité contemporaine.

Pour la musique, la soumission est faite. Nous avons appris à nous enivrer de mouvement par l'ouïe. Nous goûtons le vertige des derviches tourneurs en nous abandonnant à un thème dont un invisible accumulateur entretient la giration d'hélice. Il y a là une fascination spéciale, un hypnotisme particulier, analogues à l'action magnétique de la turbine ou du volant trop longtemps contemplés. Ce mouvement régulier, qui n'a ni commencement ni fin, qu'aucun repos ne scande, qui n'a pas besoin de reprendre haleine, qui semble branché en prise directe sur le grand moteur qui fait tourner la terre, cette force obstinée qui humilie la faiblesse humaine, la débilité de nos muscles, l'essoufflement trop rapide

---

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.

de nos poumons, c'est tout le secret de cette volupté grossière mais irrésistible.

Volupté d'aujourd'hui, favorisée par la vulgarisation du phonographe et du cinématographe qui réalisent la gageure d'embrancher respectivement l'émotion musicale ou théâtrale sur une force extra-humaine, sur une énergie mécanique dont la tension et le débit sont, théoriquement, inépuisables.

Qu'on le veuille ou non, nous sommes ici dans la logique même de l'évolution de la matière sonore. Ce n'est pas un sadisme coupable, une stupidité congénitale ou le goût de la mystification qui poussent un Strawinsky à écrire un « rag-time »<sup>6</sup> et certains jeunes compositeurs à étudier les réactions explosives du jazz-band. Les ironies banales sur l'art nègre n'expliquent pas tout.

Ces chercheurs sont attirés instinctivement par les mystérieuses promesses de la machine infernale. Cet appareil à disloquer la musique leur semble favorable à des exercices d'assouplissement du rythme et de la mesure. On sait que la gêne de la barre métrique devient pour les compositeurs modernes de plus en plus douloureuse. Tout ce qui tend à libérer le discours musical de ses servitudes formulaires, de son quadrillage symétrique, de son étroite géométrie empirique, les fait tressaillir d'espoir.

Les mots s'usent, les harmonies les mieux frappées perdent leur relief comme des monnaies qui ont trop circulé, le pathétisme d'un procédé n'a qu'une durée limitée ; il faut rajeunir sans cesse le vocabulaire musical pour nous procurer des sensations d'une acuité neuve. De génération en génération on s'est, ainsi, annexé des dissonances nouvelles avec une extrême avidité. De Wagner à Ravel et de Strauss à Strawinsky ces acquisitions ont pris un caractère de véritable frénésie. Mais nous continuons à nous blaser et ce domaine n'est pas illimité. Il faut s'orienter dans une autre direction. Après avoir épuisé les richesses de la polyphonie et de la superposition des timbres, les explorateurs s'attaquent au son isolé. Ils cherchent à l'ébranler, à le fêler, à lui arracher à tout prix une vibration plus expressive, un accent plus poignant. L'auteur du *Sacre du Printemps* n'a plus besoin, pour ces expériences, d'un orchestre géant :

---

<sup>6</sup> Deux pièces d'Igor Strawinsky peuvent ici correspondre à cette référence : *Rag-time pour 11 instruments* (1918) et *Piano-Rag-Music* (1919).

un violon, une clarinette et un piano lui suffisent pour obtenir des réalisations saisissantes. La physique musicale aborde un chapitre nouveau.

Voilà pourquoi il ne fallait pas trop se hâter de sourire en voyant nos jeunes musiciens fêter les acrobates nègres qui jonglent avec les barres de mesures et les temps forts. Il y a, dans la matière musicale brute, une rigidité, une inertie dont souffrent tous les créateurs. Ils ont, périodiquement, essayé d'en secouer la tyrannie pour s'évader vers la vie ou vers le rêve. Le divin Mozart est parvenu, sans effort, à se glisser hors de la geôle, mais Beethoven, au contraire, s'y est ensanglanté le front et les mains. Les musiciens d'aujourd'hui semblent décidés à employer la mélinite pour se frayer un passage. Qu'importe, si, derrière la muraille ainsi abattue, ils découvrent leur terre promise !

## Bibliographie

Walser, Robert (éd.) (1999), *Keeping Time. Readings in Jazz History*, Oxford/New York, Oxford University Press.