

Une volupté nouvelle (IV)

Émile VUILLERMOZ (*L'Impartial français*, vol. 4, n° 81, 12 juillet 1924, p. 13)

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. Attentif à une musique dont il pressent les bouleversements qu'elle porte en elle, il en propose dans le quotidien du matin *L'Éclair* (fondé en 1888) la première analyse sérieuse en 1919 (article repris dans Vuillermoz 1923). Pionnier de la critique cinématographique, Vuillermoz fut également l'un des initiateurs de la critique de jazz. Le texte présenté ici, quatrième d'une série parue en feuilleton dans *L'Impartial français*, constitue l'une des premières chroniques de disques substantielles. On peut y lire l'apologie d'un enregistrement de Paul Whiteman, unanimement considéré en France comme le « Roi du jazz ». La musique est louée à la fois pour ses qualités d'écriture et pour ce qui représente, selon Vuillermoz et de nombreux observateurs spécialistes de musique savante, une caractéristique du jazz : « une grande rigidité métrique conduisant à une extrême souplesse rythmique ».

Voici encore une composition saisissante exécutée par Paul Whiteman¹ et son orchestre pour la Compagnie Française du Gramophone. Elle est

¹ Paul Whiteman (1890-1967), est un altiste et chef d'orchestre étatsunien formé à la musique classique. Musicien du rang dans le San Francisco Symphonic Orchestra, il forme son propre orchestre de danse en 1918. Les enregistrements qu'il réalise pour la Victor Talking Machine Company (la plus importante firme discographique aux États-Unis) fait de son orchestre le principal représentant du jazz dans les années 1920. Sa réputation, aussi importante aux États-Unis qu'en Europe, où sa première tournée a lieu en 1926, fait grand bruit et suscite de nombreux articles. Sa musique, qui privilégie les arrangements sophistiqués à l'improvisation individuelle, a suscité l'admiration de nombreux musiciens de jazz dans les années 1920. Dans son autobiographie, Duke Ellington a dit de lui que « personne n'a encore porté ce titre avec autant de conviction et de dignité » (Ellington 1973, p. 103, traduction de l'éditeur).

intitulée modestement *Chansonnette* et elle est signée Rudolf Firml² : c'est un simple fox-trot³, mais qui contient d'extraordinaires curiosités d'écriture.

Donnons le tour de manivelle qui met en marche l'automobile du jazz-band sur sa noire et luisante piste d'ébonite, et écoutons.

Départ brutal : un accord sec et un coup de mailloche fracassant la cymbale. Mais cet instrument contondant semble briser un coffret métallique d'où s'évadent, avec une souplesse de fumée, des accords serrés et voilés qui montent rapidement et s'étalent en nappes.

Deuxième accord sec et deuxième coup de massue, amenant une seconde bouffée d'accords ascendants cette fois, par ce qu'on appelait, aux temps héroïques du wagnérisme, des « harmonies sidérales » qui se résolvent deux par deux avec une suavité mystérieuse, une sonorité de rêve en offrant chaque fois à nos oreilles des perspectives modulantes provoquant une sensation de délicieuse instabilité et déterminant ce léger spasme, ce petit arrêt du cœur à la fois angoissant et voluptueux de certains vols planés accomplis en rêve.

Mais nous ne sommes pas ici au pays des interminables rêveries. L'extase est vive, mais le temps est précieux. On ne donne à notre imagination qu'une discrète impulsion de départ : à nous de réaliser seuls le reste du beau voyage. Car il faut danser. Il faut plier tous nos muscles à la discipline du rythme obstiné. Le cœur infatigable du fox-trot commence à battre et à vivifier sourdement toute cette musique de ses pulsations inflexibles. Quatre fois de suite nous est présentée la cellule fondamentale de la formule dansante, riche en crépitements de percussion, bien corsetée dans son armature rigide de figures rythmiques, mais assouplie

² Rudolf Firml (1879-1972), compositeur tchèque installé aux États-Unis, auteur d'opérettes, de comédies musicales et de chansons. « Chansonnette » est enregistrée par l'orchestre de Paul Whiteman pour la marque Victor le 7 septembre 1923.

³ Littéralement « pas du renard », il 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-trot 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 ont popularisé le fox-trot à partir de 1914, attribuait l'invention de son pas de danse caractéristique à des danseurs afro-américains.

par un petit dessin chromatique descendant qui, dans tout ce dynamisme affirmé, conserve intacte la part du rêve.

Car nous touchons à l'essentiel de l'esthétique du genre : une grande rigidité métrique conduisant à une extrême souplesse rythmique. Une gaieté violente et démonstrative enclosant jalousement un petit jardin secret de mélancolie, un prosaïsme apparent tout gonflé de la plus poétique fantaisie.

D'ailleurs, dans cette *Chansonnette* nous sommes vite fixés. Le premier thème avoue, en effet, avec une certaine complaisance, un état d'âme pathétique et exalté. Le cuivre, à travers le bâillon de la sourdine, vibre de toute sa luminosité atténuée et soutient avec une énergie tendue et ramassée une courbe mélodique présentant la forme d'un lied. Mais prêtez bien l'oreille pour savourer les arrière-plans de cette architecture. De doux miaulements de flûte, infiniment discrets et tendres, accompagnent sans cesse le trait appuyé de l'arabesque. Leur dessin est emprunté au petit motif chromatique descendant qui fait le fond du dessin d'accompagnement.

On ne saurait assez admirer l'art avec lequel ces compositeurs de fox-trots et ces orchestrateurs de jazz savent accomplir l'opération généralement insipide et artificielle à laquelle vous incitent les professeurs dans les classes d'harmonie lorsqu'ils vous recommandent de « meubler » les temps. Nous trouvons un sens de proportions absolument sans exemple dans notre musique. Le gazouillis léger des accords chromatiques qui se glissent sous le thème principal est d'une souplesse protéiforme. Il est impossible de marquer plus subtilement la carrure de la mesure tout en la voilant systématiquement de transparents festons harmoniques. Sous les syncopes, ces guirlandes rythmiques se suspendent d'une mesure à l'autre, créant d'adroites équivoques et préparant un plaisir délicat de l'oreille et de l'esprit lorsque l'armature métrique, longtemps dissimulée, apparaît impeccable au détour d'une phrase. Comme tous les grands architectes, ces constructeurs ont la coquetterie de ne pas laisser soupçonner les assemblages de leur charpente et la jonction de leurs « lignes de force ». Dans cet ordre de recherches, ils s'apparentent étroitement à l'idéal de Debussy.

[...]

Bibliographie

Ellington, Duke (1973), *Music Is My Mistress*, New York, Da Capo Press.

Vuillermoz, Émile (1923), « Rag-time et Jazz-band », dans *Musiques d'aujourd'hui*, Paris, Crès, p. 207-215.