

Au Music-hall – Le jazz et les nains du Casino de Paris

Émile VUILLERMOZ (*L'Impartial français*, vol. 1, n° 61, 23 février 1924, p. 13)¹

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, dès 1918, dans le quotidien du matin *L'Éclair* la première analyse sérieuse (Vuillermoz 1923). Pionnier de la critique cinématographique, Vuillermoz fut également l'un des initiateurs de la critique de jazz. L'essentialisme racial que l'on trouve dans ce texte, monnaie courante à cette époque, ne doit pas éloigner d'un auteur dont le rôle fut décisif dans l'acclimatation du jazz en France.

Les anaglyphes² attirent en ce moment un nouveau public au Casino de Paris. Au milieu des petits cris d'effroi des spectatrices impressionnables, l'araignée noire se balance au bout du fil, et quatre charmantes jeunes femmes qui se déshabillent pour prendre leur *tub*³ vous bombardent gentiment avec les légers projectiles que constituent les linons et les dentelles dont elles se dépouillent sous nos yeux. Jamais démonstration scientifique ne fut plus glamment conduite.

¹ Nous remercions Marie-Pier Leduc de nous avoir signalé ce texte.

² Images destinées à être vues en trois dimensions grâce à deux filtres de couleurs différentes placés devant chacun des yeux du spectateur. Théorisé en 1853, ce principe est mis en application et commercialisé en France à partir des années 1890.

³ Baignoire (*bath tub*).

Puisse cette attraction amener rue de Clichy les amateurs de spectacle qui n'ont pas encore goûté deux minutes rares : celle où joue le jazz de Crickett⁴ et celle où apparaissent les Nains.

On a écrit bien des stupidités et des niaiseries sur le jazz-band. Les ignorants ne voient en lui qu'un divertissement de sauvages et une décadence irrémédiable de l'art musical envahi par les nègres. Est-il besoin de souligner l'absurdité d'une telle opinion ? Le sentiment musical de la race noire est une de ses qualités les plus indiscutables. Les hommes de couleur ont un sens du rythme infiniment plus subtil que le nôtre. Le rythme est en eux un élément organique. Il gouverne leurs corps souples et leurs membres élastiques. Il parcourt de ses ondes électriques tout leur système nerveux. Il les cingle et les fait tressaillir comme le courant galvanique.

Ils ont apporté à la musique de danse cet élément vital et essentiel. Quelle pauvre chose que le découpage rythmique de notre polka ou de notre mazurka, à côté de la chorégraphie si riche et si nuancée de la musique syncopée qui a donné naissance à toutes les variétés du dancing moderne ! Musicalement, le progrès n'est pas moins indéniable. Les *blues* possèdent un charme et une délicate langueur qu'ignorait assurément le répertoire des bals d'autrefois⁵. Et il faut bien se garder de médire de l'orchestration si spéciale qu'ont imposée les novateurs.

Le son rauque mais si incisif des saxophones, le long gémissement métallique et nasillard de l'accordéon, le pointillé précis du banjo, rassemblés, soutenus et soulignés par une percussion énergique et variée, forment un ensemble d'une solidité et d'un équilibre admirables.

Cet équilibre est malheureusement trop souvent rompu dans nos dancings par des tenanciers maladroits. Comme on emploie

⁴ Crickett Smith (ca 1883-ca 1947) est un trompettiste afro-américain arrivé à Paris avec Louis Mitchell en 1919. On peut l'entendre sur les faces enregistrées en 1922 par Pathé par les Louis Mitchell's Jazz Kings. En 1923, Mitchell décide d'arrêter la musique pour se consacrer aux affaires. Son orchestre devient The Real Jazz Kings de Crickett Smith et comprend Creighton Thompson (batterie), Frank Withers (trombone), James Shaw (saxophones alto et ténor), Joe Meyers (saxophone alto), Dan Parrish (piano) Walter Kildare (banjo et bandoline) et Walter Kildare (chant, contrebasse et soubassophone). On le retrouve encore en 1929 dans l'orchestre de Dan Parrish qui accompagne la récitation du poème *la Toison d'Or* par son auteur, Jean Cocteau. Voir Cugny 2014, p. 151, 153-159, 170, 344.

⁵ Le black bottom, le charleston, le blues (considéré à cette époque comme une danse), le fox-trot, le one-step, le two-step, la samba, le shimmy et, dans une moindre mesure, la scottiche, sont les principales danses à la mode durant les années 1920.

généralement deux petits orchestres pour entraîner alternativement et sans interruption les danseurs insatiables, certains établissements ont divisé les ressources sonores du jazz : saxophone à droite et accordéon à gauche. Détestable pratique. On obtient ainsi deux groupes boiteux et incomplets, sans unité et sans cohésion. Il faut bien se garder de commettre cette hérésie.

Vous n'avez rien à craindre de semblable avec le *Real Jazz King's* de Crickett, dont la composition est parfaite. Allez l'entendre au Casino de Paris, un soir où il ne sera pas réduit au rôle humiliant d'accompagnateur de Marnac⁶ ou de Saint-Granier⁷. Il y a là un plaisir musical de tout premier ordre à recueillir et à savourer.

Ce jazz, au lieu de tomber dans le travers habituel des amateurs et des imitateurs maladroits, a la coquetterie du *pianissimo* et de la sonorité expressive. Le vibrato de son trombone ou de son grand bugle a la délicatesse et la finesse de celui d'un violon. Toutes les sonorités sont fondues et délicieusement chatoyantes. C'est un rayonnement très doux dont la richesse voilée a une séduction irrésistible. La « caisse claire », au lieu de nous assourdir, crépite avec la pénétrante douceur d'une averse de printemps sur les vitres.

Le jazz-band avec sourdines, crée dans le domaine des instruments à vent une féerie sonore comparable à celle du quatuor divisé dans les premières œuvres debussystes.

Il est incroyable que les compositeurs modernes n'aient pas encore compris les merveilleuses ressources que leur apportait cette formule d'instrumentation. Transposés dans un autre domaine de pensées, ces éléments techniques contiennent en germe de splendides possibilités.

Notons, en passant, que la composition de ce petit orchestre est la seule qui permette l'utilisation artistique du piano. On sait que la sonorité si spéciale de la corde métallique frappée est « insoluble » dans l'orchestre normal. Dans le quintette à cordes de nos brasseries, son adjonction fut toujours commode, mais détestable. Et les musiciens n'ignorent pas l'effet

⁶ Jeanne Fernande Mayer, dite Jane Marnac (1892-1976), actrice et chanteuse belge, dont la carrière s'étend de 1912 au début des années 1930. Elle a également été co-directrice avec son mari du théâtre de l'Apollo en 1929 et 1930.

⁷ Jean Granier de Cassagnac (1890-1976), dit Saint-Granier, journaliste, chanteur, auteur-compositeur, fantaisiste et auteur de revue français. Il a notamment écrit les paroles de la chanson « Ramona » qui a connu un succès considérable.

déplorable que produit le clavier, lorsqu'on l'adjoint à un petit orchestre de café-concert pour combler les vides de l'instrumentation. Dans le jazz, au contraire, qui est l'apothéose subtile et bien moderne de l'âme brillante et des voix lumineuses du métal, la longue corde d'acier place, sans effort, ses vibrations. Le choc des marteaux feutrés se fond dans les multiples percussions, dans le fréuissement doré de la cymbale froissée, dans le bruit cave et net du bois sec qui rend un son de calebasse ou de noix de coco, et dans le choc sourd de la mailloche sur la peau tendue.

Nous sommes loin des premiers jazz, tout tintinnabulants de ferblanterie, de grelots et de timbres, et tout hurlants de trompes d'autos et de klacksons [*sic*], comme on nous en présentait jadis dans nos music-halls pendant les entr'actes. Un jazz harmonieux et équilibré comme celui de Crickett est un enchantement pour l'oreille. Que nos compositeurs aillent l'entendre. Ils goûteront à leur prix ces sonorités si riches et si distinguées, et s'émerveilleront de la souplesse des rythmes, de la flexibilité de ce style syncopé à la fois libre et précis, et de l'adresse avec laquelle ces improvisateurs enroulent autour de la mélodie des contrechants serpentins qui la parent d'une voluptueuse ambiguïté.

Bibliographie

Cugny, Laurent (2014), *Une histoire du jazz en France*, tome 1 : *Du milieu du XIX^e siècle à 1929*, Paris, Outre Mesure.

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