

Musiques populaires

Pierre MAC ORLAN (*La Revue musicale*, 1^{er} janvier 1928, vol. 9, n° 3, p. 193-196)

France

Pierre Dumarchey, dit Pierre Mac Orlan (1882-1970), est un écrivain français, auteur de très nombreux romans (dont *Le Quai des brumes*), essais, reportages et autres textes de chanson. En 1925, il avait fait paraître un roman, *Aux lumières de Paris*, dans lequel le jazz était déjà évoqué. Il livre à *La Revue musicale* en 1928 cet article où, si le « jazz-band » est cité, il n'est pas question exclusivement de jazz, mais de considérations plus générales sur les « musiques populaires » qui donnent de précieuses indications sur une certaine perception de l'époque venant d'un des littérateurs les plus perméables à l'esprit de son temps. Comme le vibrant hommage aux musiques populaires qu'est ce texte, il participe en effet à cette affirmation de la revue, novatrice pour l'époque, selon laquelle la « grande » musique ne serait pas la seule digne d'intérêt (bien que l'on peine à penser en dehors de ses cadres). C'est d'abord une apologie de l'émotion prodiguée par la musique populaire, laquelle pourrait être d'une autre sorte que celle distillée par son équivalent savant. La chanson en est le vecteur alternatif privilégié, par les paroles certes, mais peut-être surtout pour le supplément apporté par cette forme spécifique, courte, qui tire sa force de sa simplicité, de son caractère rudimentaire. Ce n'est pas toutefois la seule chanson française qui est concernée, mais toute une puissance contenue dans les musiques populaires du monde entier. Vient ensuite le jazz-band, présenté comme une étape ultérieure. Hommage certainement, mais quelque peu désenchanté aussi : le rythme, certes élan vital, n'en a pas moins établi son empire en congédiant la lettre, transformant ainsi « les traditions les plus pures de la musique populaire », pour le meilleur ou pour le pire. Mais il peut être loisible de se consoler de cet abandon en se raccrochant au magnétisme des voix que Mac Orlan entend célébrer. On notera que l'auteur lie étroitement la musique au phonographe (et à la radio) par lequel elle lui parvient. Mais, en regroupant les artistes citées, en l'occurrence des chanteuses, sous la catégorie « voix anglo-saxonnes » sans plus préciser, il marque cette particularité induite par la musique transmise *via* les nouvelles technologies : on ne voit pas les artistes dont il est, par conséquent, plus difficile de déterminer l'appartenance communautaire, alors que les caractéristiques supposées des communautés ou des « races » occupaient une si grande place dans l'imaginaire de l'époque. Comme le rappelle Yannick Séité, Pierre Mac Orlan est « celui qui a le plus constamment dispersé dans son œuvre le jazz (ce que l'on admet comme tel) et les éléments de sa

Pour citer cet article : Pierre MAC ORLAN, « Musiques populaires », *La Revue musicale*, 1^{er} janvier 1928, vol. 9, n° 3, p. 193-196, repris dans *Le jazz dans la presse francophone : une édition annotée et commentée*, textes réunis et annotés par Laurent Cugny et Martin Guerpin, avec la collaboration éditoriale d'Alessandro Garino, <https://presse.musicale.emf.oicrm.org/editions-en-ligne/jazz-presse-francophone>, mis en ligne le 7 mai 2024 2023. L'article original est accessible dans la [banque de données Presse et musique en France XIX^e-XX^e siècles](#) en cliquant [ici](#).

diffusion, phono, TSF, music-hall »¹. Mais, d'une part, le terrain analytique (recherche de spécificités, d'essences) ne l'intéresse pas, de l'autre, il est plus attiré par les musiques populaires en général, comme le titre de l'article l'indique, sans être toujours persuadé que le jazz en fait partie ou craignant qu'il les dénature. Il continuera pourtant de s'occuper de jazz, à travers une rubrique sur les disques dans *Le Crapouillot*.

Le rayonnement d'un chef-d'œuvre artistique est en quelque sorte à la fois divin et stérile. On l'admire et l'on peut ainsi goûter une des plus hautes joies de l'existence humaine, mais on ne peut rien trouver dans ses éléments qui puisse être isolé de l'ensemble afin de servir de bases à d'autres créations artistiques. Tout au contraire, des œuvres imparfaites et souvent dénuées d'art sinon de sensibilité, peuvent ouvrir en nous-mêmes des portes insoupçonnées sur des images extraordinairement émouvantes qui portent en elles toutes les possibilités d'atteindre à l'art le plus pur.

Il en est ainsi des musiques populaires, des musiques de la rue, qui sont anonymes comme les forces secrètes et sentimentales de la nature. Elles sont plus puissantes que le vent qui ne peut inspirer une phrase musicale qu'autant qu'il ressemble à une plainte humaine. Ces musiques de la rue, jouées par les instruments de la rue ou chantées par des voix comme celle de M^{lle} Mistinguett² qui est le génie même de la rue, valent moins par leur forme et l'inspiration de celui qui les composa que par tous les prolongements qu'elles permettent à un homme de qualité qui doit les utiliser comme une matière brute ou une force de la nature bonne conductrice des espoirs et des désespoirs des hommes. Pour tous les hommes qui ont vécu en associations une heure exceptionnelle de leur vie, une chanson, parfois ridicule pour d'autres, éveille mieux que des mots ne pourraient le faire, l'émotion illimitée que l'art littéraire encadre trop à l'étroit.

¹ Séité 2010, p. 325.

² Mistinguett (1875-1956), née Florentine Bourgeois. À partir de 1907 et de son passage au Moulin Rouge sous l'égide du promoteur de spectacles Jacques-Charles, elle devient l'une des chanteuses les plus connues en France, notamment pour son association avec Maurice Chevalier qui s'ouvre en 1912 aux Folies-Bergère. Elle incarne une image de la Parisienne gouailleuse avec des chansons devenues très célèbres comme « Ça c'est Paris » ou « Mon homme ».

Pour ceux qui franchirent les parapets à Craonne³, pour ceux qui prirent la mer dans la brume au large d'Ouessant, pour ceux qui tentent de recréer une émotion sentimentale perdue dans les tristes jours de l'adolescence, il existe une chanson, extrêmement bonne conductrice de leur amertume, une chanson que l'on chantait au bataillon, à l'avant du *dundee*⁴, ou dans la rue embaumée d'un soir de Paris, sous des lumières livides, devant un cercle de jeunes filles déjà mortes, au moment même que cette mélodie vulgaire se pare de sa vraie valeur artistique, littéraire et sociale.

Mais tout ceci est encore la manière la plus commune de transformer des œuvres médiocres en quelque chose de supérieur à la vie elle-même.

Cependant ce n'est pas tout.

À certaines époques, la musique populaire – c'est-à-dire celle qui par instinct est adoptée par la foule sans le secours et, quelquefois, en dépit des critiques les plus fameux – quand les éléments secrets du romantisme social l'exigent, la musique populaire donne le rythme et la cadence, sinon « aux mots de la tribu » mais ce qui est encore mieux à ses gestes et à son hygiène physique et morale. Vers 1901, je crois, on pouvait prévoir, avec la pénétration du *cake-walk*⁵ qui, pour ce temps-là, ne correspondait qu'aux attitudes d'une mode passagère, qu'un jour un compositeur juif de l'Europe centrale saurait associer à la sentimentalité européenne des mélodies mélancoliques de nègres esclaves et toutes les forces dispersées par les projecteurs qui donnent aux gratte-ciel une monstrueuse apparence de civilisation anticipée ou ancienne, selon qu'on les compare à la tour de Babel ou aux images déjà familières de l'an 2000⁶.

³ L'auteur fait ici référence à la « Chanson de Craonne » – du nom d'un village du nord de la France entièrement détruit durant la Première Guerre mondiale – dont les paroles exprimaient le désespoir et le dégoût des soldats français à l'égard de ce conflit meurtrier et incitaient à la mutinerie. Elle sera interdite par le commandement militaire.

⁴ Nom donné à un bateau à voile qui servait en Manche à la pêche au tournant des XIX^e et XX^e siècles.

⁵ Le cakewalk est la première danse afro-américaine diffusée dans l'espace francophone. La vogue de cette musique remonte précisément à l'année 1903 et au succès de la revue *Les Joyeux Nègres* au Nouveau-Cirque. En France, les premières partitions et les premiers enregistrements du genre ont été diffusés dès le début des années 1900.

⁶ Mac Orlan ne cite pas de nom, mais il est probable qu'il pense à Irving Berlin – déjà nommé dans *Aux Lumières de Paris* trois ans plus tôt (voir Mac Orlan 1925), né Israel Isidore Beilin en 1888

La guerre terminée, une extraordinaire musique, rythmée selon le mouvement des bielles ou des excentriques, s'empara de la rue et des dancings qui ne sont qu'un peu de rue enfermée dans un décor non moins lumineux. Le jazz-band, sur lequel tout a été dit par Cocteau, Cœuroy⁷, Vuillermoz⁸, et la plupart des hommes qui sont les conducteurs des forces de leur temps⁹, s'installait dans notre décor et dans les demeures les plus humbles, par l'intermédiaire du phonographe qui depuis une année nous offre des auditions surprenantes grâce à des appareils reproducteurs qui possèdent deux octaves de plus que les anciens et surtout grâce à l'utilisation du microphone de TSF et du procédé électrique pour l'enregistrement des disques¹⁰. Ceux qui n'ont pas entendu un appareil de valeur (ils sont encore peu) depuis un an et surtout ceux qui n'ont pas entendu les disques enregistrés électriquement peuvent tenter l'expérience.

La musique populaire, celle qui nous vient d'Amérique et qui nous impose son rythme pénètre dans la plupart des appartements et des maisons à la ville et à la campagne. La TSF et le phonographe sont ses infatigables agents de propagande et si les jeunes filles de mon village s'essayaient à danser le charleston ce n'est pas par snobisme mais par plaisir. Les airs qu'elles entendent, et qui sont pour elles semblables à l'air

dans la Russie impériale et compositeur en 1911 de l'« Alexander's Ragtime Band » qui devait faire le tour du monde.

- ⁷ André Cœuroy (1891-1976), de son vrai nom Jean Belime, est l'un des critiques musicaux les plus influents de l'entre-deux-guerres. Germaniste de formation, il crée *La Revue musicale* avec Henry Prunières en 192. Il est l'auteur de très nombreux ouvrages (sur Wagner, Puccini, la musique française, etc.) et d'innombrables articles. Il est aussi l'un des premiers défenseurs de la phonographie.
- ⁸ 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 a également été l'un des initiateurs de la critique de jazz.
- ⁹ Faut-il entendre ici une pointe d'ironie, par exemple à l'égard de musicologues et de spécialistes s'exprimant dans la revue de référence. Ou plus simplement, le désir de ne pas se placer sur un terrain censément analytique par trop fréquenté ? Mac Orlan souhaite peut-être dire autre chose, ou les mêmes choses d'une autre façon.
- ¹⁰ Allusion à l'invention, en 1925, du procédé électrique d'enregistrement, se caractérisant par l'utilisation de microphones reléguant les pavillons acoustiques de la première technologie d'enregistrement mécanique au chapitre des antiquités.

qu'elles respirent, leur imposent des disciplines dont elles ne recherchent ni les buts ni les origines.

L'appréciation de cette curieuse transformation du goût populaire, n'appartient pas aux jugements critiques des hommes cultivés. Ce n'est qu'une question d'âge et de besoin. Un jazz-band, enregistré dans un bon disque qui tourne sur un bon appareil, est un dynamisme extraordinaire que l'on fait entrer dans son domicile. Il tourne à la vitesse du sang dans les artères de celui qui l'écoute et son rythme même, parce qu'il est le rythme essentiel de notre époque, nous recharge en forces comme un courant électrique recharge des accumulateurs déprimés. Ce besoin d'enregistrer une mélodie souvent mélancolique (les airs de fox-trots¹¹ ou de blues ne sont pas gais) à une certaine vitesse transforme sur bien des points les traditions les plus pures de la musique populaire, particulièrement sur ce point important que le rythme l'emporte sur la valeur littéraire de la chanson, c'est-à-dire sur les paroles qui, autrefois, pouvaient être considérées comme le principal agent d'émotion. C'est un des signes les plus évidents du bouleversement apporté dans nos mœurs sentimentales par la réussite du moteur à explosions.

Les intermédiaires les plus puissants des forces sentimentales et presque universelles reconnues par la plupart des hommes de race blanche, sont pour ce moment le jazz-band et le timbre si émouvant des voix anglo-saxonnes qui s'adaptent parfaitement aux appareils phonographiques. Des gens qui ne comprennent pas l'anglais sont possédés, cependant, par la voix si populaire de Sophie Tucker¹² par celles de Vaught [*sic*] de

¹¹ 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.

¹² Sophie Tucker (1887-1966), de son vrai nom Sonya Kalish, chanteuse née en Ukraine, faisant alors partie de l'Empire russe. Elle a connu un immense succès avec ses enregistrements de « Some of These Days ». C'est elle que le Roquentin de Sartre prend pour une chanteuse noire dans *La Nausée*.

Leath¹³, d’Ethel Water¹⁴ [*sic*], de Norah Blaney¹⁵, de Jenny Golder¹⁶. Nous pouvons tout juste opposer Mistinguett et Damia¹⁷ à ces artistes qui dominent le phonographe et font pénétrer dans une demeure provinciale, fermée comme un coffre-fort, toutes les forces sentimentales de l’Europe et du monde. Un simple poste à quatre lampes supprime à son tour les murs les plus épais de la maison familiale. L’intelligence et les arts de la rue se mêlent à l’atmosphère et la pièce où l’on travaille est saturée de mots et de sons qu’un geste suffit à révéler. Pour nous, la musique populaire est devenue une source de poésie géographique et sociale. Enfermée dans une galette noire, elle laisse à l’imagination la liberté de ses créations. Toutes les hypothèses sont permises quand il s’agit d’interroger l’avenir, c’est-à-dire permises à ceux qui subissent le rythme rapide de cette époque où l’inquiétude se mêle à la danse, aux timbres de l’orchestre, à la voix de Sophie Tucker, aux fox-trots qui vieillissent si vite et qui traduisent, mieux que des livres, la tragique exaltation de nos désirs, de nos idées et de nos sens.

¹³ Vaughn de Leath (1894-1943), de son vrai nom Leonore Vonderlieth, chanteuse étatsunienne qui a connu le succès dans les années 1920, notamment grâce au nouveau média qu’était la radio.

¹⁴ Ethel Waters (1896-1977), chanteuse afro-américaine de blues et de jazz.

¹⁵ Norah Blaney (1893-1983), chanteuse, pianiste et actrice britannique, connue notamment pour son duo avec une autre chanteuse, Gwen Farrar.

¹⁶ Jenny Golder (1894-1928), de son vrai nom Rosie Sloman, chanteuse et actrice de music-hall, est née en Australie avant que ses parents ne s’installent en Angleterre. Elle fait carrière en France dans les années 1920 et se suicide en 1928.

¹⁷ Louise Marie Damien (1889-1978), dite Damia, est une chanteuse française. Très populaire dans l’entre-deux-guerres, elle est l’incarnation de la chanson réaliste.

Bibliographie

Mac Orlan, Pierre (1925), *Aux lumières de Paris*, Paris, G. Crès et Cie.

Sartre, Jean-Paul (1938), *La Nausée*, Paris, Gallimard.

Schneider, Édouard (1928), « J'ai trois amies », *L'Édition musicale vivante*, vol. 1, n° 9, septembre-octobre 1928, p. 12-14.

Séité, Yannick (2010), *Le jazz à la lettre*, Paris, Presses universitaires de France.

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