

[*Aux Lumières de Paris* – Extraits]

Pierre MAC ORLAN (Paris, G. Crès et Cie, 1925)

France

Pierre Dumarchey, dit Pierre Mac Orlan, est un écrivain français (1882-1970). Il est l'auteur de très nombreux romans (dont *Le Quai des brumes*), essais, reportages et textes de chanson. En 1925, il fait paraître aux éditions Georges Crès un essai intitulé *Aux Lumières de Paris*, à la fois chronique et rêverie prenant la capitale pour toile de fond. Le jazz et la musique populaire y sont présents, par touches éparpillées mais insistantes. Mac Orlan y expose, dans son style si particulier, les idées qu'on lui connaît déjà sur la musique (on devrait peut-être plutôt parler d'impressions), plus exactement la musique populaire, tel qu'il les rappellera trois ans plus tard dans son article pour *La Revue musicale* (Mac Orlan 1928). On peut condenser l'idée principale ainsi : le jazz, porteur d'une énergie particulière et aidé par la technologie du phonographe, a supplanté la musique populaire française, celle des chansons. Nous proposons ici quelques extraits où il est plus précisément question du jazz.

[p. 51-52] La dynamique pure du jazz-band qui pourrait mettre en marche une aciérie, par exemple, met en mouvement, sans courroie de transmission, les cent moteurs de sexe masculin éparpillés dans la salle et qui appartiennent au monde de la Bourse, de l'Art et de l'Industrie. Il suffit de s'asseoir dans une de ces salles, où le spectateur participe au spectacle pour admettre qu'une telle puissance d'énergie et de personnalité correspond aux signes discrets qui engagent les initiés à la « vivre courte et bonne », comme on dit vulgairement. Les agréments décoratifs de l'instinct de conservation conduisent les hommes vers l'utilisation complète de toutes leurs ressources physiques et morales.

[p. 58-59] C'est l'heure, alors que les musiciens du jazz-band, fourbus, les manches de chemise relevées au-dessus des coudes, s'épongent le visage,

pendant laquelle chacun observe avec lucidité la « forme » intellectuelle de son voisin de passage. Ce pantin qui devrait être fidèle, ne se tient pas toujours dans l'ombre de son maître ; il circule prétentieusement, ou sa grâce enfantine, de table en table, quémante du sucre. Des relations cordiales se nouent avec l'espoir que l'aube anéantira les effets, souvent imprévus, de ces compromis. C'est l'heure où tout le monde compte sur l'aube, qui, déjà, frappe aux vitres et montre son teint livide de pauvresse adolescente. L'aube, espoir des gens de fête et des soldats dans la nuit des avant-postes ! L'aube qui disperse les cadavres semés par la fantaisie, et les mille peurs nées d'une intelligence trop habile. La bienfaisante fatigue du petit jour assure les hommes contre les risques du cauchemar. Les petites formes monstrueuses perdent leur éphémère liberté dans un chuchotement de sacristie. Les yeux des filles s'élargissent lentement comme l'encre sur un buvard. La fête s'efface irrésistiblement dans un brouhaha de voix polyglottes. Chacun tâte dans sa poche la permission de jour qui l'affranchira d'un malaise trop compliqué pour être honnête.

[p. 76-77] La gaîté pratique, visionnaire et créatrice de l'automne est conforme aux besoins d'un homme qui a quelque chose à faire. À cette saison, tous les espoirs sont permis. La ville recharge ses accumulateurs ; un grand volant d'usine tourne dans un conte fantastique ; les jeunes taxis se mêlent aux anciens ; trois tambours, un saxophone, un accordéon, une trompette bouchée, un piano et cinq nègres se mêlent au jeune mouvement du jour et de la nuit.

[p. 132-133] Au loin, dominant l'orchestre français officiel, un jazz-band bourdonne, siffle et rage dans la direction du bar : c'est le Mitchell's Jazz King¹ que nous reverrons dans une heure sur la scène au moment même

¹ Louis Mitchell (1885-1957), batteur afro-américain est l'un des premiers représentants de la figure spectaculaire du batteur pyrotechnique que le public admire et l'un des tout premiers à jouer du jazz en France, dès 1917. Né le 17 décembre 1885 à New York, il participe très jeune à des groupes vocaux. En avril 1912, il est à New York où il forme son Southern Symphony Quintet dans lequel il joue du violon, du banjo et de la batterie, avec Palmer Jones au piano, Vance Lowry au banjo, Jesse Hope à la mandoline et William Riley au violoncelle. Il installe le groupe à la Taverne Louis, dans le Flat Iron Building, à l'angle de Broadway et de la Cinquième Rue. Le succès est immédiat. En mai, l'orchestre est au Café des Beaux-Arts où il reste plusieurs mois. En février 1914, il se produit au Reisenweber à New York avec son orchestre, le Southern Symphony Quartet. Le 26 mai de la

où Miss Marion Ford² rebondit dans un cercle de lumière comme une rose jetée dans une assiette d'or. C'est une jeune danseuse bien en vie parce qu'elle rompt tous les liens qui prétendent la maintenir plus longtemps dans la coulisse. Elle danse en force et avec joie sous les yeux des musiciens de couleur qui la suivent penchés sur leur rythme que le trombone à coulisse surveille paternellement.

[p. 185-188] Des temples, qui cependant exigent une manière d'initiation, le rythme du plaisir cérébral est descendu dans la rue. Des gens chagrins, troublés par les orchestres expédiés de New-York avec la nostalgie populaire de la Louisiane, prédirent que cette vogue serait éphémère. En réalité, les airs américains se sont mêlés étroitement à notre existence sentimentale et publique. Ils ont apporté le rythme que beaucoup ne trouvaient plus autour des chanteurs des rues, la journée terminée. Nous sommes pour la plupart des petits moteurs faciles à déplacer : les uns font leur électricité eux-mêmes et les autres se branchent sur l'usine commune. Cette différence essentielle mise de côté, les uns et les autres tournent plus vite qu'autrefois et le rythme de « Manon, voici le soleil » ne convient pas à notre besoin de fredonner en marge des grandes passions. Quand La Ramée, soldat aux gardes-françaises, courtisait Margot la ravaudeuse, il lui chantait la chanson qui pour les gens qui ne font pas leur électricité eux-mêmes pouvait tout de même provoquer des étincelles. Un mitrailleur d'infanterie, en 1924, possède un réseau nerveux beaucoup plus sensible. Sa vie quotidienne tourne plus vite. L'usine la plus voisine, lui fournira, pour séduire Germaine, amie de sa

même année, il embarque sur le Vaderland avec l'orchestre et débarque à Douvres le 8 juin. L'orchestre, devenu Southern Symphony Quintet joue au Prince's Restaurant de Londres. Le 9 avril 1917, les Seven Spades de Louis Mitchell ouvrent au King's Theater de Southsea. Suite à la déclaration de guerre, une partie de l'orchestre repart le 21 septembre aux États-Unis. C'est à la fin de cette année 1917 que l'orchestre vient à Paris. Le 16 novembre 1917, les Seven Spades sont à l'Alhambra, puis en mars 1918 dans *Ramasse-les donc !* au Théâtre Caumartin. En 1922, son orchestre, désormais les Louis Mitchell's Jazz Kings, enregistre plusieurs faces pour Pathé. 1923, Mitchell décide d'arrêter la musique pour se consacrer aux affaires. Il dirige de nombreux établissements qui fonctionnent comme des plaques tournantes du Montmartre noir : Chez Mitchell (qui changera plusieurs fois d'adresse), le Music Box, le Pile ou Face et le Plantation. En 1930, il retourne aux États-Unis où il restera jusqu'à son décès le 2 septembre 1957 (voir Cugny 2014, p. 151-159).

² Il n'a pas été possible d'identifier ce personnage.

sœur et dactylo, le rythme et la force de *Some Sunny Day*³, joué par le faux orchestre Whiteman⁴ d'une « chope » de quartier. Si l'on considère avec un peu d'attention la composition même d'un jazz-band, on s'aperçoit que cet orchestre doit en effet plaire à la plupart d'entre nous, quand, le moteur fatigué, nous désirons recharger, en quelque sorte, nos accumulateurs. Il faut alors demander aux spectacles artistiques les forces qu'en d'autres temps ou en d'autres circonstances, la nature fournissait sans qu'il soit besoin pour cela de se soumettre à un effort intellectuel. Si l'air que l'on respire, si le soleil qui réchauffe et le vent peuvent donner à l'homme une excitation nécessaire, une musique, assimilée par endosmose ou capillarité, selon la place qu'on occupe, peut également agir sur les rouages essentiels de notre organisme. Le jazz-band marche à la vitesse du sang dans nos artères, la vitesse qu'il a acquise en fin de journée. Pour la première fois, on écoute une musique comique et sentimentale parce qu'elle est exécutée sur des instruments joués comiquement par des artistes sensibles. Des banjos donnent le rythme qui est celui des machines de l'atmosphère que nous nous sommes créée par la force des choses. Un instrument sentimental brode l'arabesque facile d'une mélodie à la fois compliquée et candide d'où les amours joufflus sont définitivement bannis. Si la chanson de Paulus évoquait un pantalon rouge dans les bois de Meudon, les fox-trotts⁵ fameux :

³ « *Some Sunny Day* », musique d'Irving Berlin, 1922. Chanson apparue dans la comédie musicale *Plantation Revue* d'Irving Berlin ouvrant à Broadway le 17 juillet 1922, mais enregistrée dès le 28 mars de la même année par l'orchestre de Paul Whiteman pour la marque Victor.

⁴ Paul Whiteman (1890-1967) est un altiste et chef d'orchestre étatsunien formé à la musique classique. Musicien du rang dans le San Francisco Symhponic 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) font 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).

⁵ 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.

*Chicago*⁶, *Béné*⁷ [*sic*], *Sweet one*⁸, etc., chantent la présence des grandes filles souples, l'orgueil des firmes commerciales les plus tentaculaires, et qui montent, les bras chargés de dossiers, dans les ascenseurs étincelants.

[p. 189] Le jazz bourdonne ainsi que l'électricité dans un standard, les banjos frappent comme des bielles, le saxophone gémit à la manière de Florence⁹, cette gracieuse négresse Pompadour qui chante maintenant je ne sais plus où ; des sifflets, tels des rossignols d'ébonite, saluent Lilian Gish¹⁰, ce brin d'herbe blanche nourri par la lumière des « *baby spots* » et des « *sunlights* »¹¹ géants.

[p. 189-190] Et *Swanie*¹² enthousiasma les garçons en kaki et les bleus horizons¹³ qui offraient, timidement à cette époque, *la Madelon*, histoire de boniche, qui se lie d'ailleurs à la tradition charmante des chansons de garde-française, où la tonnelle, le « chenu pivois » et le « baiser en godinette », permettaient à un jeune soldat un peu ruffian d'émouvoir le

⁶ « Chicago », musique de Fred Fisher, 1921. Enregistré le 14 juillet 1921 par Prince's Band pour la marque Columbia.

⁷ De nombreuses compositions portent ce titre. Il s'agit ici vraisemblablement de « Bebe », musique de Abner Silver, paroles de Sam Coslow, 1923. Enregistré le 15 mai 1923 par Billy Jones pour la marque Columbia.

⁸ « Sweet One », musique de Louis Silvers, paroles d'Al Jolson, 1922. Enregistré le 31 janvier 1923 par Paul Whiteman pour les marques Victor et Gramophone.

⁹ Probablement la chanteuse Florence Embry-Jones (1892-1932). Elle suit son mari le pianiste Palmer Jones quand celui-ci arrive à Londres dès 1914 avec le Southern Symphony Quintette de Louis Mitchell. En 1921, ils sont tous deux à Paris et dirigent l'International Five paraissant au Sans-Souci. Puis ils se déplacent au So-different, rue Caumartin, où ils restent un an avant de revenir au Sans-Souci rebaptisé entre temps le Jardin de ma sœur (il deviendra plus tard l'Embassy). Florence fait l'attraction et la notoriété du Grand Duc. À tel point qu'elle finit par estimer que son succès mérite un cadre plus conforme à ce succès que le club minuscule qu'est le Grand Duc. En 1925, elle décide de le quitter pour aller chanter d'abord dans le club de Louis Mitchell, plus tard rebaptisé pour elle Chez Florence, au 61 rue Blanche. Malgré l'arrivée en 1924 d'Ada « Bricktop » Smith, qui devait progressivement prendre la place de reine de la nuit montmartroise, le succès de Florence Jones ne se dément pas. Pourtant, le couple décide de repartir aux États-Unis et quitte la France à destination de New York en 1927 sur le S.S. Mauretania. Florence Embry-Jones décédera à New York en janvier 1932 (voir Cugny 2014, p. 173-175).

¹⁰ Lilian Gish (1893-1993), actrice étatsunienne, l'une des plus connues de l'ère du cinéma muet.

¹¹ L'auteur utilise des termes supposés techniques pour désigner des éclairages de cinéma.

¹² « Swanee », musique de George Gershwin, paroles de Irving Caesar, 1919. Extrait de la comédie musicale *Demi-tasse*.

¹³ Couleur proche du bleu ciel qui était celle des uniformes français de la Première Guerre mondiale. Par métonymie, les soldats français de la Grande Guerre.

cœur des filles. Nos filles cérébrales sont plus ingénues et plus difficiles à atteindre pour qui veut parler cette langue. Mais elles sont sans défense, peut-être pendant quelques secondes, quand le jazz-band s'excite ou s'apaise dans un tapage aigu ou dans un ronflement de petite magnéto qu'on porterait à son poignet gauche, comme une montre scellée sur un bracelet.

[p. 195-196] Il sera, dans quelques années, assez curieux de constater le romantisme spécial à notre temps à travers ses expressions les plus directes, celles que le jazz-band communique par secousses admirablement associées au rythme de notre sang, à notre système nerveux qui, enfin, commence à se débarrasser des vieux désirs devenus impuissants.

[p. 196-197] On peut dire qu'un fox-trott romantique, joué sincèrement par un jazz-band non taylorisé, est une création instructive que nos nerfs réclament comme l'éponge l'eau du robinet. Une musique militaire d'infanterie, avec ses tambours et clairons, ne s'impose pas par snobisme et le jazz-band, avec ses curieuses mélodies, n'est pas une création superficielle de la condescendance de l'élite. C'est la réalisation collective de nos désirs les moins avoués. Cette force artificielle, dont le rythme est maintenant révélé, se retrouve dans tous les arts contemporains, interprétés instinctivement. On le retrouve dans la poésie de Blaise Cendrars, dans les essais de Jean Cocteau, dans les chroniques de Morand. Son expression locale, c'est-à-dire française, se retrouve dans l'art de Giraudoux, en un mot, tout ce qui, dans tout au moins par les apparences, semble s'éloigner des mesures classiques de la tradition latine dans la parure des idées et dans la composition des images.

Bibliographie

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

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

Mac Orlan, Pierre (1928), « Musiques populaires », *La Revue musicale*, vol. 9, n° 3, 1^{er} janvier, p. 193-196.