

La Musique

Émile VUILLERMOZ (*Excelsior*, vol. 16, n° 5187, 23 février 1925, p. 3)

France

Dans les années 1920, Émile Vuillermoz fut l'un des critiques musicaux les plus attentifs au jazz. Après avoir été l'un des premiers à en signaler l'intérêt dans la presse française, il fait une nouvelle fois œuvre pionnière dans son feuilleton musical d'*Excelsior* en consacrant l'un de ses épisodes à une formation de jazz franco-belge, le Billy-Max-Stiklen's Orchestra. À rebours d'une grande partie des premiers amateurs de jazz, le critique prend à son compte un discours alors tenu par de nombreux musiciens de danse français, revendiquant la capacité pour des musiciens non étatsuniens d'exceller en matière de jazz. Ce faisant, Vuillermoz met en circulation dans le monde de la critique musicale francophone une idée nouvelle, qui deviendra une thématique importante du discours sur le jazz dans les années 1930 : celle selon laquelle des musiciens de jazz français, belges, suisses, ou encore québécois peuvent tout à fait rivaliser avec leurs homologues étatsuniens. Ce passage du feuilleton de Vuillermoz est précédé par un éloge de Florent Schmitt et de l'Orchestre de Paris. Ses deuxième et troisième paragraphes sont intégralement cités par André Cœuroy dans l'article « Jazz-Band » du *Larousse mensuel illustré* de décembre 1925 (Cœuroy 1925).

[...]

Je voudrais signaler également la constitution d'un groupement musical d'une forme un peu moins traditionnelle, mais qui réunit des artistes de premier ordre. Il s'agit d'un jazz composé de virtuoses français préoccupés de réaliser chez nous, avec des musiciens recrutés uniquement à Paris – mais naturalisés américains pour les badauds¹ – un de ces extraordinaires ensembles qui ont créé dans le nouveau monde un mouvement symphonique si caractéristique et si fécond.

¹ Allusion à la tendance des premiers musiciens de jazz français et belges à américaniser leur nom afin de bénéficier de la vogue des musiciens de jazz étatsuniens à Paris.

Les ignorants, seuls, s'imaginent que le jazz-band est une phalange de bruiteurs qui n'ont d'autre ambition que de déchaîner un tintamarre infernal en tapant sur des casseroles, des sonnettes, des plaques de tôle, en grattant frénétiquement du banjo et en arrachant à un trombone de longs beuglements désespérés². Les initiés savent au contraire que cette formule nouvelle d'orchestration a pour objet l'étude des riches possibilités des instruments à vent les moins vulgarisés. Ceux qui possèdent des disques de gramophone contenant quelques-unes des exécutions saisissantes de l'orchestre de Paul Whiteman³ connaissent les merveilleuses ressources de cette technique inédite qui n'est d'ailleurs à la portée que de certains « as » de profession.

C'est en vue de poursuivre chez nous les curieuses recherches des virtuoses américains, que de brillants transfuges des orchestres Colonne et Padeloup ont constitué le Billy-Max-Stiklen's Orchestra⁴ qui offre en ce moment aux auditeurs du Canari⁵ un régal musical inattendu de timbres émouvants et de rythmes syncopés. Il y a là des équilibres de sonorités absolument neufs et d'une saveur précieuse. Vous y trouvez, au grand complet, toute la magnifique famille des saxophones, de la basse au soprano, qui créent des ensembles d'une somptuosité et d'une beauté inoubliables avec leurs accents si profondément humains. Énée-Marcel

² Vuillermoz fait référence aux nombreux textes publiés entre 1918 et 1923, qui proposent effectivement ce type de description des jazz-bands (voir entre autres *Pick-Me-Up* 1918, repris dans *Anthologie*, *Le Souffleur* 1919, ou encore *Le Passant* 1920). En 1925, ce courant de la réception française du jazz s'est quasiment éteint.

³ 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) font de son orchestre le principal représentant du jazz dans les années 1920. Whiteman et son orchestre ne se produiront à Paris qu'en juillet 1926. Mais cette formation était déjà très connue en France grâce à ses enregistrements. En 1923, Milhaud avait été l'un des premiers à signaler les qualités de cet orchestre (Milhaud 1923, repris dans *Anthologie*). L'année suivante, Vuillermoz lui-même avait fait l'éloge de plusieurs disques du « Roi du Jazz » (Vuillermoz 1924).

⁴ Cet orchestre franco-belge dirigé par les frères Charles (alias Billy et Max, saxophonistes) et Jack Van der Stichlen (violoniste) a commencé à enregistrer en 1924 sous le nom de « Billy Max » pour la Compagnie Française du Gramophone et sous le nom de « Jack Stiklen » pour Pathé. Il compte parmi ses rangs le compositeur de chansons et d'opérettes Raoul Moretti (1893-1954). Sans doute parce que ce dernier est l'un des compositeurs travaillant en exclusivité pour l'éditeur Francis Salabert, le Billy-Max-Stiklen's Orchestra s'est fait une spécialité de l'enregistrement de chansons et d'extraits d'opérettes de cet éditeur, celles en particulier de Maurice Yvain.

⁵ Le Canari est un restaurant et un dancing de nuit situé au 8, rue du Faubourg Montmartre. Le Billy-Max-Stiklen's Orchestra s'est aussi produit aux Acacias (47, rue des Acacias, près du Bois de Boulogne), au début de l'année 1925.

Lafarge⁶ a composé en particulier, pour ce chœur si vibrant et si frémissant, un Sing'ô Saxophone à la fois gauche et hallucinant qui fait passer sur l'assistance la plus frivole une émotion irrésistible⁷. Mais bientôt la trépidante et nerveuse impulsion d'une batterie très nuancée et l'incisive ironie de la trompette bouchée qui se sert parfois de sa sourdine pour obtenir une articulation vocale humoristique et clownesque dispersent cette poignante mélancolie qui pleure secrètement dans les blues⁸ et les mélodies-fox⁹.

Frissons nouveaux, dignes de toute notre attention d'artistes. Indications et anticipations non négligeables, pleines de leçons subtiles. L'esprit souffle où il veut¹⁰. Dans les joyeux sous-sols du Canari, les musiciens surpris rencontreront des prophètes ! Il faut les saluer avec

⁶ Énée-Marcel Lafarge (1907-1969) tenait la partie de trombone dans le Billy-Max-Stiklen's Orchestra. Il était également compositeur et éditeur de musique française.

⁷ La partition de cette « mélodie fox » a été éditée par l'auteur en 1925 sous le titre *Sing, ô Saxophone, Sing* dans deux versions : orchestre avec piano conducteur, et piano seul.

⁸ L'historien australien Daniel Hardie situe l'apparition du mot au début du XIX^e siècle : « *Early American writers do not refer to "the blues", though the adjective "blue" had been used to describe a low feeling tone since Elizabethan times. The noun "the blues" used to describe a state of mind appears to have originated with Washington Irving in 1807* » (Hardie 2004, p. 140). On trouve l'expression utilisée dans le sens actuel dans le journal de Charlotte Forten Grimké (1837-1914), militante anti-esclavagiste afro-américaine. À la date du 14 décembre 1862 (soit quelques jours avant l'abolition de l'esclavage), elle écrit : « *Nearly everybody was looking gay and happy ; and yet I came home with the blues. Threw myself on the bed and for the first time since I have been here, felt very lonesome and pitied myself. But I have reasoned myself into a more sensible mood and am better now* » (Billington 1981, p. 165). La musique connue sous ce nom est issue d'une tradition orale afro-américaine issue en partie des *works songs* de la période de l'esclavage, progressivement développé dans la période post-esclavage, soit à partir des années 1870, marquée par les grandes migrations vers le Nord suite à la défaite du Sud lors de la guerre de Sécession et à l'abolition de l'esclavage. Il est impossible de fixer une date précise pour son apparition mais il est reconnu que sa diffusion s'est accélérée avec la composition par William Christopher Handy de « The Memphis Blues » en 1912 et de « Saint Louis Blues » en 1914. À la fin des années 1910, le blues est une nouveauté pour les publics francophones puisqu'avant que sa diffusion par disque et partition commence réellement. Il est alors, avec le ragtime, le seul genre associé au jazz dont le nom ne dérive pas directement d'un pas de danse.

⁹ L'auteur fait référence au fox-trot. 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.

¹⁰ L'expression est tirée de l'*Évangile de Jean* (III, 8). En l'utilisant, Vuillermoz signifie que, malgré les préventions que pourraient avoir les amateurs de musique, le jazz peut s'avérer tout à fait digne d'intérêt.

autant d'empressement que s'ils avaient choisi une tribune plus classique ; D'ailleurs, ne murmure-t-on pas qu'un chef d'orchestre symphonique bien connu se propose de révéler aux Parisiens, à la salle Gaveau, ces voluptés musicales insoupçonnées ?...

Bibliographie

- Anthologie : Cugny, Laurent, et Martin Guerpin (à paraître), *Écrits francophones sur le jazz (presse, essais, roman, théâtre, poésie). Une anthologie annotée et commentée (1918-1929)*, Paris, Vrin.
- Billington, Ray Allen (1981), *The Journal of Charlotte L. Forten*, New York.
- Cœuroy, André (1925), « Jazz-band », *Larousse mensuel illustré*, vol. 6, n° 226, décembre, p. 971-972.
- Hardie, Daniel (2004), *The Ancestry of Jazz. A Musical Family History*, Lincoln, iUniverse.
- Le passant (1920), « Anathème », *Le Bien public*, vol. 11, n° 42, 25 mars, p. 1.
- Le souffleur (1919), « Le jazz-band d'Hervé », *La Rampe*, vol. 5, n° 154, 19 octobre, p. 6.
- Milhaud, Darius (1923), « L'évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du nord », *Le Courrier musical*, vol. 25, n° 9, 1^{er} mai, p. 163-164.
- Pick-Me-Up (1918), « Le rire de la semaine », *Le Rire rouge* [édition de guerre du journal *Le Rire*], n° 203, 5 octobre, p. 4.
- Vuillermoz, Émile (1924), « Une volupté nouvelle – IV », *L'Impartial français*, vol. 4, n° 81, 12 juillet, p. 13.